

Uma Forma de Partilhar o Sensível: A Dimensão Gráfica do Cinema e Seu Regime Estético.¹

Giulianna Nogueira Ronna²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Este artigo tem por objetivo propor um recorte de observação problematizando a contaminação gráfica no cinema a partir dos regimes de intensidade sensível, dos modos de articulação estético e do aspecto político que a dimensão gráfica carrega isoladamente e no seu entrelaçamento com o todo. Percorrendo conceitos e autores nos campos da comunicação, do audiovisual, da filosofia e das artes que possibilitem estabelecer uma base metodológica para construir um novo olhar sob a dimensão gráfica no cinema.

Palavras-chave: Cinema; Audiovisual; Configurações gráficas; Partilha do sensível.

Introdução

O cinema, em sua linguagem particular, aglutinadora de um variado material de expressão, apresenta uma dimensão gráfica em sua constituição imagética que utiliza elementos e técnicas do campo da comunicação, que em nosso entendimento, se entrelaça à narrativa cinematográfica, evidenciando um processo de articulações e de estruturas significativas que objetivam produzir uma mensagem, ainda que cercada por subjetivações, tornando amplas as possibilidades de leitura. Um recorte que nos parece importante na constituição do discurso audiovisual ao promover visualidades com amplo potencial expressivo.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 15 a 17 de junho de 2017.

² Mestranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS; e-mail: giulianna@agenciamais.com.br

Consideramos como dimensão gráfica as seguintes configurações (ARAGÃO, 2005): *Configurações gráficas verbais* – uso da tipografia; *Configurações gráficas pictóricas* - uso de desenhos/imagens distantes da matéria de expressão visual cinematográfica; *Configurações gráficas esquemáticas* – interferências gráficas como traços, pontos, linhas, esquemas; e qualquer combinação entre elas. Podendo suportar uma segunda classificação de acordo com a relação com a *diegese* – entendendo *diegese* como a história, o tema e as relações com o universo que o filme propicia. São elas: *Configurações gráficas extradiegéticas* – não fazem parte da diegese como elemento, porém estabelecem uma relação que informa algo a respeito da diegese. *Configurações gráficas totalmente extradiegéticas* – não fazem parte da diegese e não possuem nenhuma relação que informe algo sobre a diegese. *Configurações gráficas intradiegéticas*: fazem parte da diegese.

A autora faz ainda uma terceira subdivisão das configurações gráficas considerando a forma como elas se relacionam com a técnica de produção. *Configurações gráficas inseridas sobre as imagens filmadas* – quando produzidas separadamente e posteriormente agrupadas com os fotogramas. *Configurações gráficas inseridas entre as imagens filmadas* – quando intercaladas com os fotogramas, produzidas à parte, não são sobrepostas com a material de expressão da imagem, podendo ser filmadas ou não. *Configurações gráficas inseridas no filme* – pertencem ao espaço fílmico.

As configurações inseridas no cenário onde acontece um filme podem ser detalhadas considerando o objetivo da sua presença. Quando utilizadas com a intenção clara de produzir significados especificamente gráficos e quando não-intencionais, ou seja, registradas aleatoriamente pela câmera.

1. Uma observação preliminar

Um exemplo dessa contaminação gráfica no cinema são os *créditos de abertura*. Com duração aproximada de 3 a 4 minutos, são construídos para informar quais pessoas estiveram envolvidas na produção e realização do filme.

Há dois tipos de créditos. O principal, geralmente no início do filme, apresentando o título, elenco e realizadores, de forma sequenciada (existem casos em que tais créditos ocorrem só no final ou divididos) e o secundário, aparecendo no final da projeção listando as demais informações referentes à produção. Para contextualizar, trazemos nossa observação e detalhamento dos créditos de abertura do filme “Anatomia de um crime”, de autoria de Saul Bass.

No espaço plástico destinado à apresentação desse fragmento, em fundo de cor cinza claro atingindo os limites do quadro, aparece a configuração gráfica verbal *Otto Preminger Presents*, fazendo uso de um arranjo tipográfico caracterizado por formas simples, *sem serifa*; em *caixa alta*, com *traços condensados* em sua *largura*; de *inclinação normal* e *peso regular*. Apresentando letras sem transição *grosso-fino*, logo mantendo a mesma *espessura* – o que é compensado com tamanhos diferenciados entre as duas informações presentes (nome e complemento), trazendo equilíbrio à forma.

A tipografia possui cor branca estabelecendo um bom contraste com a cor cinza presente no fundo, promovendo uma boa leitura da informação textual. O arranjo criado pelos caracteres está posicionado mais à esquerda do centro horizontal da imagem e verticalmente centralizado - não causando nenhum desconforto à visão, visto que sua aparição como configuração gráfica isolada é de curta duração, recebendo e incorporando à forma novas configurações gráficas. Sendo elas, formas, a princípio abstratas, que em seu conjunto representam partes que compõem a figura humana: pernas, braços, tronco e cabeça.

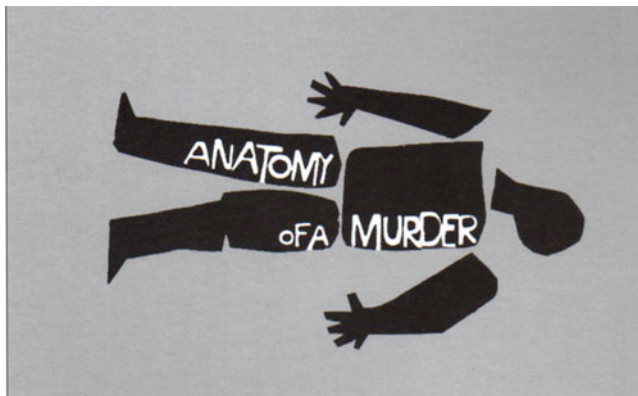
Estas formas possuem traços simples que se assemelham a um papel cortado à mão, ou um boneco recortado sem muita precisão. Não há detalhamentos, somente as formas em seu traço reduzido.

Figura 1: Partes dos créditos de abertura de “Anatomia de um Crime”



Fonte: DVD do filme

Figura 2: Final dos créditos de abertura de “Anatomia de um Crime”



Fonte: DVD do filme

Estas representações gráficas aparecem na tela, na cor preta, logo após a informação textual antes descrita, sobrepondo-a a partir de uma sequência das partes que formam o corpo.

Observa-se na apresentação das formas separadas, no recorte grosseiro e no posicionamento inclinado do rosto, um conjunto de informações visuais que levam a leitura de um corpo sem vida.

O nome do filme é a próxima configuração gráfica verbal a fazer parte do conjunto visual, representado tipograficamente na cor branca e localizado no interior das formas que compõem o corpo humano, o que gera um forte contraste.

A tipografia apresenta-se no *estilo decorativo; sem serifa*; caracterizado por um *tamanho desigual* no corpo das letras; com variações de *peso, espessura e angulações* entre elas.

Estas características potencializam o desequilíbrio visual provocado pelas partes afastadas do corpo – o que pode ser lido como uma referência ao tema do filme.

O que nos é apresentado a seguir é uma sequência das formas do corpo movimentando-se no quadro constitutivo da imagem, a tela, em tamanho maior que o inicial (plano aproximado), onde cada parte traz sempre uma informação textual sobre o filme. Criando uma geografia interna de forma ritmada, o que ordena a visão e orienta a leitura.

Observa-se que os caracteres, quando relacionados a um único profissional com destaque específico, aparecem dentro da forma em cor preta. E, quando afastados, estão relacionados a mais de um profissional.

Destaca-se um retalhamento, uma divisão maior, das partes que compõem a forma humana no final da sequência de abertura. O que correlacionamos com o desenrolar do filme, quando o tema é esmiuçado.

Após apresentar todas as informações textuais, as formas sequenciadas com a trilha sonora continuam aparecendo no quadro uma a uma, cada vez mais próximas dos limites da imagem, até a cor preta tomar todo o quadro, servindo de fundo para a apresentação isolada do nome do diretor. O que promove um destaque significativo.

Esses créditos de abertura fazem uso de *configurações gráficas pictóricas* e *configurações gráficas verbais*, visto que a tipografia, e o uso de imagens distantes da matéria de expressão visual cinematográfica, estão presentes.

Podemos afirmar que tais configurações gráficas são *extradieéticas*, pois não fazem parte da *diegese* como elemento, porém mantém uma relação com a *diegese*.

O desenho do corpo humano representado em partes dispostas separadas estabelece uma relação com a história do filme em dois aspectos: o assassinato, na culpabilidade ou inocência do réu, sendo esclarecidos parte a parte durante o desenrolar do processo de julgamento; assim como a presença de um corpo como objeto para a trama do filme.

Por fim, relacionamos o não detalhamento das formas presentes na abertura à não-visualização do personagem assassinado durante toda a narrativa filmica.

2. A partilha do sensível e a dimensão gráfica: propondo outra forma de observação

A observação acima nos leva a refletir como a visualidade presente em tais configurações, fruto de um somatório de imagens e de representações gráficas, nos apresenta um campo visual aberto a percepções e permeado por articulações de sentido.

É então que nossa reflexão se estende a outras configurações gráficas ao longo de um filme e buscamos melhor compreender as ligações produzidas e suas possíveis transformações quando a contaminação gráfica se faz presente no cinema, construindo questionamentos que buscam respostas relacionadas ao campo da comunicação e do audiovisual. Por exemplo: como se estabelecem as relações da dimensão gráfica com a

narrativa? Quais elementos fazem parte da sua constituição e são capazes de interferir na composição das possíveis leituras? Qual regime estético e político opera na dimensão gráfica do filme, e como ela os torna visíveis?

Tomando o conceito de estética a partir de Rancière (2009) como a forma de partilhar o *sensível*, sendo o sensível aquilo que é sentido pelo sujeito, sua percepção de algo. Logo, nossa reflexão se situa em como se compartilha, como se comunicam as percepções ao comum e também individualmente, como se organizam socialmente as distribuições de lugares dessa partilha.

Segundo Aumont (1995), uma imagem aplicada em um suporte contém centros visuais - organizados por um moldura - promovendo um campo perceptível único e delimitado, formando uma construção imagética que abriga em seu espaço um enquadramento determinante do seu tamanho, das suas proximidades, das suas angulações e perspectivas; formas; cores; texturas; luminosidade; e superfície. Elementos que são capazes de gerar uma composição interna singular, oferecendo oportunidades de leitura ao mesmo tempo em que evoca uma expressão particular.

Sendo assim, essa reflexão nos remete à forma como as mensagens compartilhadas, por um dado arranjo imagético, são recebidas dentro de um contexto social e histórico específico, onde as articulações entre práticas de comunicação e pluralidade cultural nos leva ao imaginário que, próximo da cultura sustenta as relações entre universo subjetivo e a realidade objetiva. Comportando um lado representativo, plástico e criativo, organizado em um acoplamento de imagens que se relacionam e tomam forma em mensagens tanto na produção como recepção e também na significação. Noções que ampliam as possibilidades de observação, compondo um campo de produção expressiva e de apropriação cultural.

É assim que a imagem, em nosso entendimento, passa a exercer um papel de mediadora entre espectador e realidade representada, detentora de um material amplamente expressivo. E, ainda que evoque códigos socialmente compartilhados, convenções culturais ou reservas particulares do imaginário de quem a observa, não carrega rigidez em seu conteúdo, as possibilidades de leitura são vastas, jamais suportando o esgotamento das mensagens nela presentes.

Nessa perspectiva, este artigo propõe um recorte de observação quando voltamos nossa atenção para a contaminação da presença gráfica no cinema. Partindo do entrelaçamento de conceitos e autores nos campos da comunicação, do audiovisual, da

filosofia e das artes que possibilitem estabelecer uma base metodológica para construir um novo olhar sob a dimensão gráfica no cinema.

E dessa forma possamos observar a imagem contaminada com a presença gráfica em meio à potência de suas singularidades e multiplicidades, como processo, como diagrama, capacidades de diferenciação, acontecimentos e agenciamentos que ali se estabelecem. Refletindo o recorte a partir dos regimes de intensidade sensível, os modos de articulação estético e o aspecto político que a dimensão gráfica do audiovisual carrega isoladamente e no seu entrelaçamento com o todo.

Sendo assim, nossa proposta de observação recai na forma como a dimensão gráfica no cinema opera o compartilhamento entre o *dizível e o invisível*, permitindo uma reflexão acerca desta contaminação enquanto processo detentor de singularidades e multiplicidades que a torna acontecimento.

Tomando o acontecimento a partir de Deleuze, ao afirmar que o brilho do acontecimento é o próprio sentido, sendo o “sentido o expresso da preposição” (DELEUZE, 2006b, p. 20). Considerando o acontecimento não *o que* acontece, o acidente, e sim *no* que acontece, o puro expresso.

Se é verdade que não dizemos o sentido daquilo que dizemos, podemos, pelo menos, tomar o sentido, isto é, o expremido de uma preposição, como designado de uma outra preposição – da qual, por sua vez não dizemos o sentido, e assim indefinidamente. (DELEUZE, 2006a, p. 223)

Sustentando que o conjunto de singularidades forma um acontecimento ideal, a singularidade se faz indiferente ao “individual e ao coletivo, é pré-individual, não-pessoal, aconceitual” (DELEUZE, 2006b, p. 55), sendo fonte de uma *série* de uma *estrutura* que se diferencia até sua singularidade vizinha. Toda estrutura é constituída por duas séries heterogêneas, uma do significante e outra do significado, sendo uma multiplicidade de coexistência virtual sendo atualizada naquilo em que as estruturas se ligam, ou seja a estrutura deixa de ser atual para ser *atualizada* pelas relações de diferenciação resultante das singularidades ali existentes, atualizar-se é diferenciar-se (DELEUZE, 2006b), portanto é a singularidade que assegura a diferença.

Se as singularidades são verdadeiros acontecimentos, elas se comunicam em um só e mesmo acontecimento

que não cessa de redistribuí-las e suas transformações formam uma história. (DELEUZE 2006b, p. 56)

Logo, se toda imagem possui singularidades, passa a carregar uma predisposição *intensiva* de relação diferencial, não se limitando apenas a um nível extensivo, possuidor de características físicas, ou seja, é pura intensidade, *processo intensivo* em relação com outras intensidades, tomando o intensivo no nível do virtual e o extensivo, do atual. Sendo assim, a imagem passa a ser considerada como um processo, um sistema de relações entre seus elementos, blocos de devires que se efetivam entre o intensivo e extensivo, ente o atual e o virtual.

Segundo Deleuze (2006b) está na relação, nas passagens, das intensidades a potência da diferenciação, onde se produzem as atualizações, os agenciamentos. Entendendo um agenciamento como um acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondentes, sendo *maquínico* quando formado pelo plano de conteúdo e *coletivo de enunciação* quando formado pelo plano de expressão, num primeiro eixo horizontal, conectivo e rizomático (sem começo nem fim, crescendo em múltiplas direções, constituindo um mapa de multiplicidades desmontável e conectável em novas dimensões).

Já em seu segundo eixo, vertical, se proliferam a partir de um território - espaço onde se processam e atuam os movimentos do pensamento, das intensidades *desejantes* e os impulsos *humanos e não humanos* - para logo depois produzir relações de atualização, alterando esse território e formando novas configurações, em operações de *desterritorialização* e *reterritorialização*, movimentos que se dão de forma simultânea e articulada, e que são partes importantes na produção dos devires, operando as dinâmicas entre as singularidades e multiplicidades que atuam na transformação dos agenciamentos (DELEUZE, 2006b).

Sendo a intensidade que promove a diferença como qualidade extensiva, é nas relações intensas produzidas pelos elementos da diferenciação que se estabelecem possibilidades da própria diferença como forma sensível do que acaba de se atualizar em qualidade.

Ora, tal forma sensível atrelada à imagem enquanto capacidade de reconfigurar as formas de visibilidade e sensibilidade, maneiras de fazer, dizer e sentir, seus regimes de intensidades sensíveis, nos leva a uma reflexão estética que aponte para novas percepções do olhar, uma distribuição do sensível, onde os modos de articulação entre

as formas de ação, produção e percepção do pensamento nos leva a um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível.

Rancière (2009) aponta na produção cinematográfica um campo para se perceber o que há entre o dizível e o visível, instaurando uma nova forma de refletir o binômio separação/percepção, a partir de diferentes níveis de leitura, ou seja, de um regime estético fundado na partilha do sensível.

O regime estético estabelece o *que deve ou não ser visto*, determinando o que *se dá a sentir* como distribuição do sensível, como *formas de visibilidade* das práticas da arte, *do lugar que ocupam, do que fazem e no que diz respeito ao comum*, uma ação política que aponta a repartição desse comum: quem toma parte e quem não toma parte, distribuição de lugares e ausências (PALLAMIN, 2010). Portanto, a política possui uma dimensão estética, e o sensível passa a ser relacionado ao estético e ao político simultaneamente. Neste comum compartilhado, nas relações que se estabelecem entre política e estética, encontramos o conceito da partilha do sensível: [...] um sistema de evidências sensíveis que revela ao mesmo tempo a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. (RANCIÈRE, 2009, p 15).

Por meio da partilha do sensível propomos refletir a dimensão gráfica do cinema como facilitadora do compartilhamento entre o dizível e o invisível, observando aquilo que suas materialidades produzem, como forma pura, atualizadas pelo espectador, em nova representatividade, ao buscar um sentido comum.

Sendo assim, ao percorrermos conceitos e autores que permitem construir e amparar nossos questionamentos, nos aproximamos de um possível caminho, uma vez que toda imagem aplicada em um suporte contém centros visuais capazes de criar um campo perceptível, uma construção imagética que abriga em seu espaço composições internas singulares, oferecendo oportunidades de leitura, sentidos diversos e uma expressão particular, que se livra de toda rigidez em seu conteúdo, produzindo novas configurações. As possibilidades de leitura são vastas, não suportando o esgotamento do regimes estético do qual ela participa.

Esta abertura interpretativa e a relação extensa entre os elementos, amplia a percepção dos campos de investigação levando a justificar uma reflexão que problematiza a presença gráfica no cinema de forma mais abrangente. Um recorte que nos parece capaz de oferecer uma contribuição produtiva à investigação nos campos do cinema e do audiovisual.

Referências bibliográficas

ARAGÃO, Isabella. **A linguagem gráfica na banda visual do cinema**. In: CUNHA, Paulo Filho. *Simulacros e espetáculos: Caderno de esboços*. Recife: Bagaço, 2005. P.55-72.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

BELANTONI, Jeff; WOOLMAN, Matt. *Type in Motion*. Hong Kong: Thomas and Hudson, 1999.

BRINGHURST, Roberto. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosacnaif, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006b.

GRUSZYNSKI, Ana Claudia. **A imagem da palavra: retórica tipográfica na pós-modernidade (tese)**. PUCRS, 2003.

GRUSZYNSKI, Ana Claudia. **Design gráfico & mediação (dissertação)**. PUCRS, 1999.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**. São Paulo: Annablume, 2000.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosacnaif, 2000.

PALLAMIN, V. M. **Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière**. *Risco* (São Carlos), v. 12, p. 6-16, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44800>>. Acesso em 20 ago. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: EXO experimental org; ED. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema**. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/94243/versions/1/Jacques%20Rancière%20Deleuze%20e%20as%20eras%20do%20cinema.pdf>>. Acesso em 27 ago. 2016.

TIETZMANN, Roberto: **O filme antes do filme: a retórica dos créditos de abertura cinematográficos** (dissertação), 2006. PUCRS