

Discurso e Cinema: uma análise de LIMITE

. Tania C. Clemente de Souza1

"um mar de fogo, uma tábua,
uma mulher agarrada"
Mário Peixoto

A primeira vez que vi LIMITE², de Mário Peixoto, ainda não tinha lido nada a respeito do filme. Três aspectos básicos me surpreenderam: a beleza da fotografia; a noção de tempo, trabalhada em duas dimensões: o cronológico e o psicológico e a narrativa, conduzida por essas duas dimensões do tempo.

O tempo cronológico é breve: se resume ao espaço de tempo passado no barco, associado ao momento da tempestade, desfecho da trama. O tempo interior, psicológico, é intenso e confuso: traz à memória dos personagens fatos passados de sua vida, entremeados de instantes do momento presente, a situação no barco. A densidade do tempo psicológico faz alongar o curto tempo cronológico e, com isso, tece a narrativa em seu todo.

A narrativa, por sua vez, costurada por essas duas dimensões do tempo, faz com que esta, além de não apresentar uma estrutura linear, projete a história em duas direções.

No passado, conduzida pela memória dos personagens que recuperam algo de um tempo já vivido. E, “agarrados” ao tempo psicológico, resistem, retardam - mesmo que psicologicamente - o seu fim e, por instantes, se esquecem do tempo real que lhes resta.

1 Tânia C. Clemente de Souza é doutora em Linguística e professora do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF. E-mail: taniaccs@esquadro.com.br

2 LIMITE foi filmado em 1931; P&B, 120 minutos, com 16 quadros por segundo. A produção, direção e montagem são de Mário Peixoto. Fotografia e câmera, de Edgar Brasil. Dada a época, trata-se de um filme mudo, assim, a trilha sonora que o acompanha tem toda uma narratividade condizente com a densidade do filme. A análise atual tem como primeira versão o texto "Uma abordagem discursiva de LIMITE", publicado no CDrom ESTUDOS SOBRE LIMITE, DE MÁRIO PEIXOTO. Niterói, RIOFILME e FUNARTE, 1997a. Entre os dois textos há diferenças na abordagem analítica e na discussão teórica, bem mais abrangentes no momento..

No presente, conduzida pela realidade inexorável: o naufrágio e a certeza da morte. O tempo real é curto, é quase nada. Não há futuro, não há mais vida para a frente: só resta àquelas três pessoas re-(vi)ver o passado. O passado é o lugar da resistência, da busca do que um dia foi vida.

Enquanto o presente é perene - ou o não-tempo -, o passado é longo - ou a única realidade no tempo. E longo e agonizante é o ritmo da narrativa. A intensidade do tempo psicológico prolonga a agonia dos naufragos e incomoda o espectador. Entretanto, fazer durar a agonia é fazer durar a única forma de vida que resta.

O paradoxo instituído por esses dois caminhos do tempo me fez ver LIMITE, em termos discursivos, como uma grande antítese: vida versus morte. E a análise que eu realizo, fugindo às análises recorrentes propostas para o filme, procura recuperar o conflito dos personagens, traduzido entre ignorar a morte e lembrar a vida. Assim, no meu ponto de vista, o discurso de LIMITE é, menos que um discurso sobre a decadência do ser humano, sobre a inutilidade da luta diante de um fim inevitável, um discurso sobre a capacidade de resistência, de luta pela vida mesmo quando se está frente a algo invencível: a natureza.

O intervalo entre a vida e a morte é denso e pleno de silêncios. Assim, no curso da análise, interessa discutir também a relação discurso, imagem e silêncio, visando caminhar no estudo da imagem em movimento enquanto discurso visual.

Discurso e Cinema

É na escola francesa de Análise do Discurso (AD) que se dá a inserção de nossa análise. Buscamos aí pressupostos que nos permitirão entender discurso desvinculado da noção de texto e definido como efeito de sentidos entre interlocutores (Pêcheux, 1975), quando se colocam em relação as noções de língua e ideologia³, articuladas pelo discurso.

A AD traz em seu dispositivo analítico um conjunto de noções que permitem a um só tempo engendrar a análise, dando conta da interpretação - lugar do analista -, e da historicidade inscrita no próprio objeto focado. Daí se chegar ao conceito de

³ O conceito de ideologia, em AD, não se define como simulacro, ou como um sistema de idéias que justifique uma prática. E sim como processo histórico discursivo, logo linguagem. Processo que produz evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência, as quais constituem o sujeito e o sentido. (cf.: Pêcheux, 1988 e Orlandi, 1996)

condições de produção definido tanto como o contexto imediato, as circunstâncias da enunciação (sentido estrito), quanto como contexto sócio-histórico, ideológico (Orlandi, 1999).

Das noções que constituem o dispositivo da AD, lidaremos mais de perto com as seguintes noções: o **operador discursivo** que, por se tratar de um filme, corresponde a elementos de imagem que conduzem a estrutura discursivo-visual do filme; o **implícito**, imagens não reveladas mas que são sugeridas, podendo as mesmas serem inferidas pela condução do tecido visual do filme e o **silêncio**, imagens propriamente silenciadas, que deixam em aberto a leitura, a interpretação do filme. Durante a análise definiremos melhor esses conceitos e esbarraremos em outros, como o de **policromia** - base de interpretação do texto não-verbal (Souza, 1997b) - e a noção de **metáfora**, que se ancora no chamado efeito metafórico (Pêcheux, 1969).

Por efeito metafórico, Pêcheux (1969) define o efeito semântico que se produz numa substituição contextual, isto é, por um deslizamento de sentido numa distância entre x e y, sendo esta constitutiva tanto do sentido produzido por x como por y. Assim, para a AD, a metáfora não se coloca nem como comparação, nem como desvio, mas como transferência. Uma transferência que se dá num processo contínuo de deslizamentos, através dos quais é possível se chegar tanto ao lugar da interpretação, quanto ao lugar da historicidade. Por esse caminho é que também se chega à afirmativa de que não há sentido sem metáfora, e de que as palavras não significam por si só. Para Pêcheux (1975), o sentido se delinea sempre na relação que uma palavra, uma expressão, etc têm na relação com outra palavra, outra expressão, etc.

No caso do trabalho do discurso de imagens, é possível falar também de deslizamentos de sentido, deslocando-se as palavras e trabalhando-se com o deslizamento que pode ser feito entre imagens e, nesse caso, lidar ainda com o conceito de policromia (a ser melhor abordado mais adiante), lugar da rede de filiações por imagens. A rede de filiações aponta os diferentes domínios do interdiscurso, nomeados de formação discursiva (FD). Logo, no bojo do interdiscurso se acomodam os dizeres, determinando pelo já-dito, ou aquilo que constitui uma FD com relação a outra. O conceito de FD é, pois, de grande importância na análise dos discursos: através dele chegamos ao lugar - de natureza ideológica - a partir do qual o sujeito produz o sentido.

E é, a partir de aí, que afirmamos que a FD dominante de LIMITE não é o lugar da negação do ser humano, e sim o lugar do caminho - sempre buscado, mas nem sempre possível - para a superação dos limites. Lugar da luta e da resistência. Da fuga

do destino, mesmo que chegue a lugar nenhum. A rede de imagens em LIMITE aponta, justamente, o jogo tenso de sentidos; através de efeitos metafóricos, o limite - como limitação e fim - desperta o desejo humano da fuga, da liberdade, da vida, e entender o barco, por exemplo, ou como metáfora da vida ou como metáfora da morte. E ler LIMITE como uma grande antítese: vida X morte.

A abordagem

O ponto de partida é, desde já, revelar a nossa leitura do filme, reafirmando que LIMITE **não** é só um texto sobre a limitação da condição humana. O filme não diz só do desespero e angústia diante da tragédia. É também um texto sobre a resistência, a capacidade de luta, a garra pela vida, mesmo quando a morte é iminente e inevitável. O traço mais marcante dessa resistência é a memória que vive o passado, mesmo que este se constitua de fracassos, infelicidade: assim parece ter sido a vida daqueles personagens. Outros traços - no caso, entendidos como operadores discursivos - costumam o fio da vida: o sangue vivo que escorre do dedo da mulher ao abrir a lata; os biscoitos dentro da lata; a busca do barril de água; o cesto com peixes mortos: da morte do peixe depende a vida do homem; os cabelos revoltos de um dos personagens, que tanto anunciam o incômodo causado pelo vento, como anunciam a revolta dos personagens naquela situação; a imagem da última mulher que se agarra a uma tábua.



Pela perspectiva do discurso, abandona-se uma análise conteudista - que aprisiona a linguagem (palavras ou imagens) numa única leitura possível, imprimindo ao texto um caráter literal - em prol de uma análise que busca entender o discurso como efeito de sentidos entre interlocutores.

Como tanto os discursos quanto os interlocutores são históricos, esse efeito de sentidos não pode ser único, nem estanque. Varia segundo a história de cada sujeito-intérprete. Assim, é da posição de analista de discurso que leio LIMITE. Ratificando, porém, que ela não é a única leitura possível, nem tampouco a mais “correta” do filme. É apenas mais uma interpretação dentre tantas, ancorada principalmente no caráter de incompletude da linguagem, aquele que nos diz que textos e sujeitos são históricos e, que, por isso mesmo, o sentido pode vir a ser outro.

Há algum tempo, a Análise do Discurso do não-verbal vem sendo alvo de minha reflexão⁴, o que tem me levado a estudar a imagem na mídia, no cinema e na publicidade (Souza, 1997b; 2001). Essa reflexão me levou a formular um conceito específico para o trabalho com as imagens. Trata-se do conceito de policromia (usado por associação à cromolitografia, arte de estampar imagens em relevo), correlato do conceito de polifonia. Enquanto o conceito de polifonia recobre a noção de voz - voz explícita e voz implícita -, o conceito de policromia, além de recobrir a noção de imagem explícita (o visível) e de imagem implícita (sugerida), recobre, também, a relação silêncio/imagem.

A relação silêncio/imagem vai se estabelecer em dois planos: o silêncio estando para a estrutura visual do filme, no sentido de não-revelado e não-sugerido (diferente da imagem implícita); essa dimensão deixa em aberto - em termos de matéria visual - o fechamento (a solução) do filme, o que favorece pensar no outro plano: o da imagem estando para o espectador - aquele que projeta a imagem que foi silenciada, segundo o seu olhar.

⁴ O estudo da linguagem não-verbal como discurso há algum tempo vem sendo alvo de nosso interesse no que se refere à explicitação de um método que estude a imagem na sua materialidade intrínseca - o não-verbal - e não na sua transposição para a palavra, como, em geral, acontece no âmbito da Lingüística e da Semiologia . As imagens significam, não falam. (cf. Souza, 1997b; Souza, 2000 (no prelo))

No cinema, por exemplo, há elementos de imagem que sugerem a construção - pelo espectador - de outras imagens. Esses elementos, muitas vezes, são sugeridos pelo ângulo e movimento da câmara (quase sempre associados à sonoridade (música, ruído), ou à própria interrupção do som), ou pelo jogo de cores, luz e sombra, etc. São elementos implícitos que funcionam como índices, antecipando o desenrolar do enredo. O trabalho de compreensão do espectador passa, assim, pela inferência dessas imagens (sugeridas), ou dos recortes, e da textualidade que se empresta às mesmas.

Ou seja, o nosso dispositivo de análise do filme enquanto discurso tem como central esse conceito de policromia, que permite agregar outros conceitos também da AD, e que procura pontuar caminhos possíveis e variados para se ler o filme.

Um outro conceito eficaz, por exemplo, na análise dos discursos, é o conceito de recorte - oposto ao de segmento. A diferença entre esses dois conceitos reside no fato de que a noção de segmento está, a priori, na estrutura do filme, ao passo que a noção de recorte é instituída pelo intérprete, pelo espectador. O recorte favorece nitidamente a relação silêncio/imagem instituída pelo espectador e não, necessariamente, pela estrutura do filme.

Passemos à análise.

Imagens, silêncio e sentido

LIMITE pode ser recortado em quatro momentos. A vida da mulher nº 1, a do homem e a da mulher nº 2. Vidas recuperadas por três náufragos que, refugiados num pequeno barco, agarram-se a essa lembrança de vidas passadas.

Três formas de agarrarem-se à vida, limitada pelo barco e pelo mar. O relembramento de cada uma dessas vidas por cada um dos náufragos, aliado à reunião dos três no barco, constitui o quarto momento e, ao mesmo tempo, une os dois desenvolvimentos do filme: o do próprio destino dos náufragos e a história de suas vidas.

Esses quatro recortes resumem o filme e, ao mesmo tempo, nos remetem às duas grandes metáforas: o **barco** como metáfora da vida e o **mar** como metáfora da morte. É também a grande antítese do filme. A vida no barco, porém, está confinada tanto por suas bordas frágeis e corroídas, quanto pelo horizonte. Paradoxalmente, o horizonte em sua infinitude aponta o tudo e o nada.



A morte preenche o quarto momento. Está presente, mas não é revelada através de imagens. É marcada pela ausência, pela não-imagem. É, no entanto, com exceção da última cena do filme, um elemento implícito, constitutivo no conjunto da narrativa.

A ausência atinge primeiro o homem que, incentivado pela mulher nº 1, se joga ao mar em busca de um barril de água. A última imagem do homem é quando ele se atira ao mar. A partir daí sua morte é marcada pela imensidão do mar, em cuja superfície refletem as borbulhas enquanto o homem se afoga e pela sua ausência no barco.



Outra antítese: o barril - no mar - metaforiza a morte do homem, porém, o alcance do barril poderia significar a possibilidade de mais algum tempo de vida. No barril, havia água, elemento vital ao homem. Assim, o barril tanto é a metáfora da morte, quanto poderia ser a metáfora da vida.

A segunda ausência atinge a mulher nº 2. Após a tempestade, desaparecem o barco e a mulher, fica apenas a mulher nº 1, agarrada a um pedaço de madeira, provavelmente, sobra do barco destruído.



Diferente dessas duas mortes - ditas pela não-imagem, o desfecho da vida da mulher nº 1 fica em aberto. Não há mais o barco, lugar possível para se assinalar a ausência. Sobre um resto de madeira, um resto do barco, resta a imagem - e não a ausência - da mulher agarrada ao mesmo. A concepção em imagens do filme, em sua textura visual, não nos oferece nenhum dado visível que leve à afirmativa de que a última personagem tenha morrido em alto mar. A cena final apresenta a mulher boiando agarrada a um pedaço de madeira, a luz do sol incide em seu rosto e a partir da fusão dessa claridade com a do sol refletindo em um ponto vazio no mar, o filme termina.



Não se pode dizer que se tem aí a imagem implícita, ou sugerida, da morte da mulher. O implícito seria mostrar, talvez, o pedaço de madeira boiando sozinho, ou

qualquer outro vestígio, como as borbulhas na imagem da morte do homem, por exemplo. O pedaço do barco, uma vez que não aparece mais no filme, pode ser lido como a “tábua da salvação”, por extensão metonímica, como metáfora da resistência, da luta - e não de entrega - pela vida. A última imagem mostra a mulher que não se separa do que sobrou do barco. A mulher luta até onde pode e a imagem de sua morte é silenciada em termos de imagem e em termos de ausência. Fica para o espectador a decisão de escolher pela morte ou pela possibilidade de vida da última personagem. Retomando as palavras do próprio Mário Peixoto sobre o primeiro instante em que vislumbrou o final do filme - “um mar de fogo, uma tábua, uma mulher agarrada” -, não se encontra em seu roteiro a morte enquanto desfecho do filme.

A imagem final dos olhos da mulher retoma a imagem inicial dos mesmos olhos, imprimindo um caráter circular ao filme, condizente com a sua falta de linearidade narrativa e, portanto, com a falta de um fecho narrativo: o destino da mulher fica em aberto.

Mesmo a última imagem, no caso, a de um urubu (?) voando, que sucede à da mulher no mar, não pode ser lida como um implícito, associando o urubu à morte. Esta mesma imagem já aparecera na abertura do filme; pode ser entendida como uma das imagens-ícone do filme, como as mãos algemadas (imagem que também aparece nas cenas finais), o triângulo e o círculo. Por serem emblemáticas funcionam como um invólucro do filme em seu todo, arrematando-o em sua temática. Trazem a mesma ambigüidade significativa: o vôo da ave pode também apontar a fuga no infinito do horizonte.





Além disso, em termos de textura, percebe-se uma total desconexão dessa imagem de aves voando com as anteriores. A intensidade e a qualidade da luz não instauram aí nenhuma continuidade narrativa no tecido visual do filme. Não há nenhum outro elemento de visibilidade - take, ângulo - que costure essas duas imagens, da mesma forma que quando essas mesmas imagens-ícone dão abertura ao filme, elas não são catalisadoras da narrativa. Aparecem também descoladas, descosturadas do desenvolvimento da narrativa. É como constituíssem um outro plano discursivo, emblemático do filme, que será metaforizado ao longo da narrativa. O que permite alocá-las dentro do eixo discursivo, mas fora do plano narrativo. Logo, a imagem da ave voando, por não ser um elemento da narrativa, não pode se constituir em implícito.

Recorrendo, ainda, ao conceito de policromia - rede de imagens que se projetam e se interrelacionam dando curso à materialidade visual do filme -, o espectador não vê (mesmo na forma de ausência) a morte da mulher nº 1, como as análises decretam. Cabe ao olhar do espectador (e não a uma análise unilateral) projetar ou a morte ou a salvação da mulher. Ou, ainda, ficar com a indagação. Enquanto operador discursivo, a imagem da mulher que se agarra a um pedaço de madeira faz recuperar em retrospectiva toda a garra, a luta, a resistência dessa mulher, que não desiste da vida tão facilmente. Faz recuperar a imagem dela ereta dentro do barco por oposição às imagens prostadas do homem e da mulher nº 2:



Em perspectiva, essa imagem – de luta - deixa em aberto o fim da narrativa.

Pode-se também recuperar, aqui, o conceito de heterogeneidade discursiva⁵ (Authier-Revuz, 1990), que revela que todo texto é marcado por espaços reservados ao interlocutor, cabendo a este compor o tecido do texto como um todo, ocupando os espaços que lhe são determinados. O final de LIMITE termina por uma imagem silenciada: cada espectador (interlocutor) projeta o seu final.

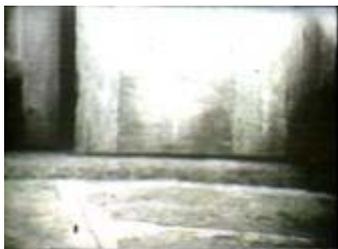
O movimento de fusão do filme, no entanto, parece ser o elemento principal de determinação dessa heterogeneidade: toda vez que duas imagens se fundem, cria-se um outro texto e abre-se ao espectador uma possibilidade de interpretação, nem sempre clara, porém possível. A fusão, por exemplo, da roda do trem com a máquina de costura, além de poder significar elos de cadeia, prisão, pode significar a roda do destino, da vida; pode significar fuga, outra vida. Retornaremos a essa discussão mais adiante.

Imagem e Fragmento

O filme apresenta no seu desenrolar uma série de imagens fragmentadas: fragmentos do barco, parte do corpo do homem, o olho, o cabelo, etc. Fragmentos que imprimem ao filme uma estrutura de mosaico, quebrando-lhe a continuidade, a linearidade visual do mesmo. Esse recurso, muitas vezes, atrapalha a compreensão

⁵ A autora, ao definir as heterogeneidade(s) enunciativa(s) fala de uma heterogeneidade constitutiva e uma mostrada, a qual se definiria por certas marcas no texto (grifo, negrito, aspas, etc) cujo papel é de assinalar o espaço do *tu*. A autora não discute como marca de heterogeneidade o silêncio, nem a relação silêncio/imagem. No estudo do não-verbal, porém, tenho feito sempre essa inserção.

(linear?) do filme. A imagem fragmentada recorta o filme em tempo e espaço diferentes; recorta, também, o fio narrativo, quando são apresentados momentos distanciados da vida de cada um. Esses momentos são flashes de memória. Uma memória fragmentada pela situação, que insinua todo o tempo o que resta àquelas vidas. Vidas fragmentadas.



LIMITE é em si mesmo uma história fragmentada: começa com o após-naufrágio e o que dele restou: um barco e três sobreviventes. Silencia o fato - o naufrágio; teria sido um naufrágio? Deixa implícita a busca pela vida: como os três conseguiram chegar ao barco? O que moveu aquelas pessoas a buscarem o barco? A vontade pela morte, pela desistência, ou pela vida?

A fragmentação recorta momentos e, ao mesmo tempo, apaga o fio do tempo real. Não há momento, não há tempo pela frente. Só o passado. Enquanto recurso discursivo, os fragmentos possibilitam ao espectador a inserção de recortes particulares,

de indagações e, ao mesmo tempo, apontam a falta de perspectiva, de vida. Apontam a incompletude do filme em sua materialidade e, por isso mesmo, instauram o vazio, o nada daqueles personagens. São imagens sinestésicas que contaminam o espectador com a dor daquelas vidas. Interessante é observar mais uma vez aqui a dimensão da heterogeneidade discursiva do filme dita no trabalho de ruptura da imagem.

É o caso, então, de se pensar todo o trabalho de recorte das imagens através do recorte da memória e da vida das personagens. Essa dimensão recortada, aliada aos enquadres (closes detalhes), aos movimentos de câmeras e de fusão de imagens, em termos discursivos, permite apreender o constante movimento de fuga. E se entender melhor o que é policromia.

Fogem as imagens, ficam os recortes, os detalhes, fica a memória. A roda do trem em movimento some ao se fundir à roda da máquina de costura. O movimento do trem permite a fuga do barco - através da memória - e se alcançar a vida passada. Vida? O olhar distante e perdido da mulher para o horizonte sugere a incerteza, o sem-futuro. A luz que passa pelo vidro da janela incide sobre a tesoura - de novo o olhar indagador e perdido no horizonte - os dedos experimentam o corte da lâmina fria da tesoura - a tesoura brilha no ar e as suas lâminas, em forma de V, remetem à Vida⁶: há (?) uma esperança: surge a dobra em V do jornal; surgem os olhos da mulher fixados no jornal; o enquadre dos vidros pelo lado de fora da janela recorta o mesmo ângulo em V dos outros objetos, entretanto, os vidros em V (vistos em contra-plongê) parecem soltos no ar, se embaralham, se confundem: um deles está cortado por um tarja de sombra; a janela, agora sem luz, sugere a indagação do futuro: o exterior - de novo a roda do trem aponta a fuga.



⁶ Por todo o filme é possível recuperar várias tomadas que apontam formas em V. Dois fragmentos de madeira, por exemplo, aparecem entre os dedos do homem que os manipula dando-lhes a forma de um V. O homem parece perder o olhar distante nos dois fragmentos. As grades, por trás das quais, se encontra a mulher, filmadas com incidência de luz de cima para baixo se fecham na forma de um V de cabeça para baixo. A mesma imagem pode ser observada nas pernas da mulher, que caminha pela rua.



A possibilidade de fuga abre a ruptura: na memória, ruptura com a situação no barco; no passado, com a fuga à própria vida incerta, sem futuro: o close na notícia do jornal narra a sua fuga da prisão, ajudada pelo carcereiro A personagem resiste a se curvar sob a opressão: do mar e da própria vida. Do gesto do olhar perdido, a câmera passeia em close: os colchetes, a fusão com o carretel, o carretel, a fusão com o botão, o botão, a fusão com a fita métrica, a fita exibindo o número 13 (sorte? azar?), a fusão com a tesoura. O jogo de fragmentos e fusão reproduzem o movimento da máquina que une os pedaços de tecido; esse mesmo jogo costura os fragmentos e costura o tecido da fuga para lugar nenhum, da resistência inútil(?) ao destino.



Esse trecho de LIMITE ilustra bem a sua antítese (morte x vida) e o conflito de suas personagens: a luta entre a opressão e o movimento de resistência dita na fuga. O trabalho de takes e edição das imagens é que imprime ao filme o seu caráter policrômico. São muitas as imagens sugeridas: os dedos da mulher experimentando o fio da lâmina seguidos da tesoura aberta no ar sugerem a desistência, a morte. A imagem da morte é silenciada, não-vista quando o jornal se abre em V e silencia a imagem ameaçadora da tesoura. O V das lâminas da tesoura é a mesma imagem do ângulo das folhas do jornal e, uma vez coordenadas, ou costuradas pela máquina, apontam a vida.



Ou a fuga nas rodas do trem. Ou seja, são imagens - ou as tomadas, os cortes e recortes e fusões de imagens, etc - que favorecem ao espectador inferir e antecipar uma saída, um possível desfecho para aquela situação; um desfecho, porém, que toma outra direção, outro rumo; outra imagem, apagando aquela que, previamente, estaria subentendida. O jogo de sombras, porém, que perpassa por todas as imagens remete aí, de forma silenciosa e sorrateira, o destino sombrio que se anuncia.

A fragmentação, dentre outros, parece ser o grande recurso narrativo do filme, recurso que nos permite entendê-lo como uma grande antítese. Um outro recurso está na antecipação de momentos do filme ditos em certas imagens que se metaforizam e deslizam para outras imagens futuras no desenrolar do filme.

Muitas vezes, certas imagens, por serem grandes operadores do alcance discursivo, antecedem outras imagens, cuja fusão com essas imagens primeiras seria um trabalho do espectador. É o caso, por exemplo, da imagem dos cabelos revoltos de uma das personagens



que, na dimensão visual do filme, funciona como um presságio. O tema dos cabelos revoltos perpassa o filme e pré-constrói uma outra cena, a do momento que antecede a tempestade, quando se visualiza o mesmo movimento dos cabelos, estampados agora na vegetação açoitada pelo vento e na violência das águas do mar.

Este é um trabalho de memória do espectador, que pode realizar essa fusão. E o que vem sustentar essa nossa análise é - além de se remeter aqui, mais uma vez, ao conceito de policromia, que recobre o trabalho de interpretação de uma imagem por remissão a outra imagem (e não a palavras) - a referência à noção de efeito metafórico, segundo o qual os sentidos são produzidos por deslizamentos, por transferência. A violência da tempestade já fora anunciada na imagem do vento revolvendo os cabelos das personagens: há uma transferência de imagens e uma antecipação do clímax do filme, a tempestade.

O conjunto de observações reunidas até aqui nos leva ainda a falar o quanto a policromia revela também a imagem em sua natureza heterogênea, ou melhor, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma co-relação entre si, emprestam à imagem a sua identidade e, ao mesmo tempo, inscrevem aí o olhar do outro, do espectador. Essa co-relação se faz através de operadores discursivos não-verbais: o detalhe, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz e sombra, etc, os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais.

E evidenciam também como se dá um trabalho de subjetivação, de construção de uma autoria lidando-se com o não-verbal. São formas mostradas de se dizer, de se fazer

sentido, sem a palavra. É nessa direção que uma imagem - ou qualquer outro elemento não-verbal, até o detalhe, ou a própria angulação - significam na relação com outra imagem, visível ou não.

Ao se interpretar a imagem pelo olhar - e não através da palavra - apreende-se a sua matéria significante em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não-verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita⁷.

Conclusão

Morte e vida se reiteram por todo o filme, e a imagem dos elementos “mortos” do filme - como o peixe no cesto, por exemplo, e tantos outros - aponta, sempre, na forma do silêncio, do implícito, do fragmento, a relação de constituição com elementos de vida. Morte e vida se constituem mutuamente.

Ver LIMITE em termos de texto a partir do conceito de policromia permite visualizá-lo como uma rede de formulações, construída pelos implícitos, pelas imagens silenciadas e/ou fragmentadas, dando lugar à tessitura do filme, enquanto imagem e não enquanto narrativa verbalizada. Enquanto forma de linguagem.

Trabalhar o filme no âmbito da linguagem - no caso, a não-verbal - é procurar um sentido mais amplo, além do conceito de narrativa. É buscar, de um lugar particular, interpretar, dar sentido. As imagens dispensam a palavra enquanto forma de linguagem. As imagens significam (para o espectador), não falam. São linguagem, são textos para serem vistos, interpretados. São, em sua materialidade visual, discursos.

⁷ Falar desse aspecto da imagem - a infinita capacidade de significar através da possibilidade infinita de segmentabilidade - é de fundamental importância tanto para se desvincular a definição do signo não-verbal da do verbal, quanto para se ancorar a afirmativa de que a imagem é um texto não nos aspectos de coerência e coesão textual, como faz Vilches (1991), direção esta que define a imagem-texto como um todo coerente enquadrado por uma moldura, buscando aí - numa perspectiva gestaltiana - a relação todo/parte e, conseqüentemente, lidando com a possibilidade de segmentação da imagem, através da segmentação dos elementos de composição constituídos na relação fundo/figura. (sf: Souza, 2000 (no prelo)).

Referências Bibliográficas

- AUTHIER-REVUZ, J. "Heterogeneidades enunciativas", Cadernos de Estudos Lingüísticos 19, Campinas, UNICAMP/IEL, 1990
- BARTHES, R. O óbvio e o Obtuso. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- DUCROT, O. O Dizer e o Dito. São Paulo, Pontes, 1987
- ORLANDI, E. As Formas do Silêncio. Campinas, UNICAMP Editora, 1992
- _____. "Efeitos do verbal sobre o não-verbal", Encontro Internacional da interação entre linguagem verbal e não-verbal", Brasília, março 1993
- _____. Análise de Discurso - Princípios e Procedimentos, Campinas, SP, Pontes, 1999a
- PÊCHEUX, M. Analyse Automatique du Discours, Paris, Dunod, 1969
- _____. Les Verités de la Palice, Paris, Maspero, 1975
- PEIRCE, C. Semiótica. Rio de Janeiro, Perspectiva, 1999
- MELLO, S. de M. Limite, Rio de Janeiro, Rocco, 1996
- SOUZA, T.C.C. de. Uma análise discursiva de Limite, CD-rom sobre Mário Peixoto, produzido pelo LIA e patrocinado pela RIO Filmes e FUNARTE, 1997a
- _____. "Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal", Conferência no 2º Colóquio de Analistas del Discurso, Universidad del Plata, Instituto de Lingüística da Universidad de Buenos Aires, La Plata e Buenos Aires, 1997b (Publicado em Ciberlegenda 1, Revista Eletrônica do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, Niterói, UFF, 1998b)
- _____. "A análise do discurso e o não-verbal: o papel da imagem na mídia." (no prelo, 2001)
- VILCHES, L. La lectura de la imagen. Buenos Aires, Paidós, 1991