



Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais: moldura, sequencialidade e “perceptos excêntricos”

////////// *Anna Maria Balogh*¹

1. Professora titular da Pós-Graduação em Comunicação e Mídia da Universidade Paulista (UNIP/SP). E-mail: baloghfenix@hotmail.com.



Resumo A partir da análise greimasiana do termo nostalgia, bem como do conceito helmsleviano sobre a elasticidade do discurso, no artigo se fazem reflexões sobre as questões de transmutação deste e de outros sentidos passionais similares, tanto para a imagem fixa (pintura), quanto para a imagem móvel (cinema). A análise é instrumentalizada pelas teorias da linguagem de origem francesa com ênfase nos conceitos de moldura, sequencialidade e perceptos excêntricos, entre outros.

Palavras-chave Transmutação, pintura, cinema, elasticidade discursiva, sequencialidade.

Abstract Based on the analysis of A.J. Greimas about the meanings of the term nostalgia, as well as the concepts of discursive exchanges between synthesis and expansion, this article compares the translation of nostalgia and similar passions both in pictures and in filmic images. Concepts as sequential and non-sequential images, frame, eccentric rearrangements of the signifiers, among others, help to have a better understanding of the procedures involved in translating passions both in paintings and in films.

Keywords Transmutation, painting, cinema, discourse, sequential images.

3. Por ter ouvido escondido e precariamente trechos de uma conversa de Ana, Pedro acredita que a atriz está mantendo um relacionamento amoroso paralelo. O ator acredita estar sendo deixado de lado, assim como o teatro, por Ana por conta da TV e de um suposto amante.

O ponto de partida das reflexões que se propõe fazer neste artigo é o sucinto, mas denso ensaio de Algirdas Julien Greimas sobre os aspectos semânticos do termo nostalgia. No mencionado estudo, faz-se uma varredura dos diferentes sentidos que a palavra pode abarcar na língua francesa (GREIMAS, 1986), a partir de uma decomposição do termo – definido como *état de déperissement et de langueur* – em três segmentos: *causé par un regret obsédant – regret du pays natal, regret du lieu où l'on a longtemps vécu*. Em português, os enunciados corresponderiam a um estado de esgotamento e de languidez causado, seja pelo pesar obsessivo, seja pela saudade do país natal, ou ainda do lugar onde se viveu por longo tempo.

O objetivo principal do artigo é o de refletir sobre os desafios específicos que o termo nostalgia, e outros do mesmo campo semântico, possam propor aos pintores e realizadores na sua transmutação para a imagem estática, bem como para a imagem móvel em breve comparação com algumas transmutações de ordem verbal.

Ainda que objetivo do artigo não seja o de comparar o alcance semântico da palavra francesa com as congêneres do português, o termo *saudade* impõe-se pelo seu valor expressivo único sem equivalente à altura nas demais línguas. As versões dicionarizadas o definem como: lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las, pesar pela ausência de alguém que nos é querido, nostalgia. A inclusão de pessoas queridas no papel de propiciadoras do sentimento de pesar parece fundamental na diferenciação entre nostalgia e saudade, tal como definidas até o momento.

Nostalgia: saudades da pátria

O estudioso, ao mesmo tempo em que decompõe e analisa minuciosamente o termo nostalgia, faz algumas restrições ao “estado dicionário” das palavras, como diria João Cabral, admitindo que muitas delas revelam-se insuficientes em termos de definição, necessitando em muitos casos o recurso aos níveis narrativo e actancial, para um entendimento mais minucioso e completo. Ou seja, mesmo no âmbito do verbal é necessário recorrer a níveis mais amplos do sentido para decifrar o sentido de forma pertinente.

O sentido – saudade de um lugar onde se viveu por um tempo longo – remete o falante da língua portuguesa aos aprendizados do pretérito, aos momentos incoativos do processo de formação do intelecto e da identidade: a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias (1843). Em termos actanciais e narrativos, traz um sujeito em disjunção com o objeto do desejo: a terra que lhe é cara e que tanta falta lhe faz, posto que distante (o poeta havia deixado o Brasil para estudar em Portugal), configurando, portanto, uma narrativa de virtualização. Essa saudade se revela, sobretudo, na oposição dos elementos da espacialidade discursiva, atualizada pela reiteração dos advérbios de lugar, cá e lá. Como mencionado, o poeta saíra do Brasil (lá) para estudar em Portugal (cá). A saudade se depreende destes trechos do poema, entre outros:

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar - sozinho, à noite -
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.”

Nostalgia e os mecanismos discursivos

Se a poesia foi, no pretérito, um foro privilegiado para manifestar os sentimentos como no famoso poema em questão, a cultura brasileira teve sempre na música um veículo privilegiado para a transmissão dos sentimentos na sociedade brasileira. A bossa nova foi, sem dúvida, um momento em que letras de grande inspiração poética se manifestaram muitas vezes em ritmos musicais lânguidos condizentes com a definição greimasiana e que traduziam com perfeição essa lembrança triste e suave referida em pequenas obras-primas: “Chega de saudade, a realidade é que sem ela não pode ser, não há paz, não beleza é só tristeza e a melancolia que não sai de mim, não sai” [...] (Chega de Saudade, Tom Jobim, 1958).

A linguagem verbal traz vantagens sobre a visual em alguns aspectos. A língua constitui o sistema modelizante primário por meio da qual aprendemos a ver o mundo bem como a designá-lo. Além disso, a dupla articulação própria da linguagem verbal propicia grande economia, bem como um alto grau de precisão na segmentação do discurso verbal, facilitando, assim, a formalização teórica, como bem atestam os avanços da linguística.

Em seu estudo semântico da nostalgia, A. J. Greimas opta por retomar os mecanismos de expansão e condensação a partir do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (1986, p.9), termos que remetem à elasticidade própria do discurso, tal como já o fizera em seu livro de fundamentação sobre a semântica:

l'expansion [...] c'est le propre du fonctionnement normal du discours. Elle ne prend toute sa signification que si une séquence en expansion est reconnue comme équivalente d'une unité de communication syntaxiquement plus simple qu'elle. C'est cette équivalence [...] qui constitue l'écart structurel définissant le fonctionnement métalinguistique du discours (GREIMAS, 1966, p.73).

Ou seja, ambos os mecanismos de funcionamento discursivo estão em constante reciprocidade e interação. A denominação corresponde ao mecanismo de condensação do discurso, enquanto que a definição revela o mecanismo de expansão, equivalentes e intercambiáveis. Eis aí o cerne da extraordinária elasticidade

discursiva mencionada. Muitas das canções da bossa nova podem ser consideradas uma expansão de alta densidade poética do termo saudade como a canção *Eu sei que vou te amar*, de Tom Jobim (1970).

Na linguagem visual não existe a mesma reciprocidade, e, portanto, a linguagem visual não se propõe tão elástica em termos discursivos quanto a linguagem verbal. O imagético tem características estruturais bem distintas, cujo sentido se revela, com frequência, bem menos permeável e passível de precisar que o verbal, sobretudo no caso das imagens não sequenciais. Entretanto, ao mesmo tempo ele se revela em alguns casos mais desafiador como objeto de estudo.

Imagem, sentido e moldura

A moldura de um quadro, como lembra Jacques Aumont (2004), impõe limites, e ao estabelecê-los, cria um campo de forças bastante poderoso e um sistema organizacional *sui-generis* dentro do quadro que a moldura contém. A teoria da arte estudava essa forma de estruturar o plástico sob a rubrica composição, tal como o fez Fayga Ostrower em *Universos da Arte*, por exemplo.

No caso da imagem estática, não-sequencial, a cobertura semântica mais ampla e genérica do que na linguagem verbal pode convocar sentidos mais ambíguos. Conforme lembra de forma pertinente o crítico francês: “Qualquer que seja, de fato, a pertinência da noção de fora-de-campo para a imagem fixa, existe uma diferença irreduzível entre esta e a imagem mutável. O fora-de-campo na imagem fixa permanece para sempre não visto, sendo apenas imaginável” (AUMONT, 1993, p.226).

Ainda que haja tentativas mais ou menos bem sucedidas na pintura para orientar a apreensão do sentido através de estudadas opções na representação de seus formantes, fica difícil evitar o *glissement sémantique* citado, próprio das artes visuais e que Lacan estudou sobretudo nas reconfigurações das camadas do plano da expressão. O crítico exigente não busca nas imagens o sentido óbvio, mas um sentido outro, mais complexo, engendrado precisamente nas metamorfoses do plano da expressão. Ou seja, nos deslizamentos e fricções dos significantes, transformando o

conteúdo. Como lembra Peñuela Cañizal (2012), há materialidades que proporcionam relações atípicas com o imaginário desafiando o apreciador, sobretudo quando “a parte palpável da expressão e seu correspondente conteúdo socializado possibilita a emergência de indícios de significações não devassadas” (2012, p.18). Surgem, então, as reconfigurações mencionadas e que o crítico denomina *perceptos excêntricos*, propiciadores de interpretações novas e originais nesse metamorfosear dos significantes e seu conseqüente reflexo na organização semântica.

A nostalgia, o quadro e o sublime

Edmund Burke (1993), em seu tratado filosófico sobre o belo, fundamentou a estética do sublime principalmente em categorias, tais como a grandiosidade esmagadora e os estímulos subjetivos reveladores das profundezas da mente humana. Para o estudioso, a paisagem estava dentro da arena do sublime, sobretudo a natureza indômita e selvagem como a das cordilheiras alpinas e a das terras altas escocesas, entre outros exemplos. Os estudiosos do romantismo associam tais características à arte de William Turner e Gaspar David Friedrich.

Muito embora se atribua um caráter religioso e espiritual a grande parte das obras de Friedrich, algumas delas trazem formantes que se poderia considerar *perceptos excêntricos* dentro da proposta de Peñuela Cañizal (2012): alguns remetem ao sentido da nostalgia. A apreensão deste sentido, no entanto, demanda certa familiaridade com a cultura de origem do artista na decodificação de elementos representativos do pictórico com funções semelhantes em alguns aspectos aos do *studium* de Roland Barthes (1980) no estudo do fotográfico. Ou seja, uma primeira percepção do representado de ordem geral, uma participação cultural, por meio dela que se detectam figuras, expressões, gestos, cenários e ações. Podemos retomar um pequeno conjunto das obras do pintor alemão ilustrativas das estratégias que se discutem.

Gaspar David viveu longos períodos de convulsão política no país de origem, e devido à invasão das tropas napoleônicas e as posteriores Guerras da Libertação, o pintor empenhou-se de forma ativa na causa contra os invasores.

Diante desse cenário sociopolítico, chama a atenção que o artista tenha pintado deliberadamente muitos dos personagens de suas obras, com peças de vestuário (chapéus, vestidos, trajes masculinos) num estilo em voga no pretérito, não mais vigente, e inclusive proibido, na época em que Gaspar David pintava os quadros. Trata-se de indícios que conduzem a uma pátria livre da invasão francesa, que não existe mais na época, e da qual o pintor, e outros compatriotas, sentiam falta – como revela sua biografia. Teríamos nessas vestes, então, um exemplo de percepto excêntrico, nascido de uma ruptura temporal na organização do quadro atualizada no sistema da moda, pintada no *esprit d'un autre temps*, outra situação histórica que é preciso conhecer. Trata-se de um detalhe sobre o qual nos esclarece o crítico Norbert Wolf ao falar da obra de Gaspar David Friedrich nas obras *Dois Homens contemplando a lua* e *Homem e mulher contemplando a lua*: em ambas as imagens, os homens envergam o traje de estilo antigo alemão que aparece na obra de Friedrich a partir de 1815: um casaco cinzento ou preto abotoado até o pescoço, um colarinho de camisa largo e uma boina de veludo preto posta sobre o cabelo, muitas vezes comprido até os ombros. Arndt difundira este estilo de vestimenta durante as Guerras da Libertação. Embora sob o novo regime fosse proibido o uso desse traje do estilo alemão antigo, mesmo durante estes anos de forte censura Friedrich nunca deixou de o usar nas suas imagens. Em 1812 fez esta observação lacônica sobre os dois homens que contemplavam a Lua: Estão a conspirar. (WOLF, 2003)

Figura 1 - Dois Homens
Contemplando a Lua, 1819/20.
(Gaspar David)
Fonte: Wolf, 2003.



Figura 2 - Homem e Mulher
Contemplando a Lua, 1824 (Gaspar
David)
Fonte: Wolf, 2003.



O percepto excêntrico só se torna descodificável quando se compara o vestuário pintado, uma parte do *studium*, tal como referido, e se insere esse dado em termos de uma diacronia mais ampla e que torna perceptível o deslizamento do significante mudando o sentido que então nos alfineta, agora re-configurado e expandido. O sentido não devassado consiste no desacordo entre a aparente fidelidade figurativa do pintor à época retratada, na verdade subvertida pelo código da vestimenta, a percepção do desencontro propicia o surgimento do novo sentido de nostalgia. O percepto excêntrico apreensível na fratura de duas temporalidades e de duas formas diversas dos modos de vestir gera o deslizamento em questão.

A transmutação e os campos de força no quadro

Além dos detalhes mencionados, há outros elementos subvertedores na arte do pintor romântico. Um deles diz respeito a uma marcada tendência para obliterar o que na perspectiva corresponderia ao espaço medial na paisagem sublime, ao mesmo tempo em que se enfatiza o espaço mais próximo e o mais distante. A tal ponto essa estratégia se reitera na obra do artista que Norbert Wolf afirma: “a maioria dos contemporâneos de Friedrich via nas suas paisagens ideias construídas infieis a natureza” (WOLF, 2003, p.9). Eis aí a brecha aberta para o surgimento de novos sentidos não devassados, nessa a complexa interação entre a impressão visual suscitada e a reflexão mental e emocional. Na análise de *Nascer da lua junto ao mar* tem-se um belo resumo de tais conteúdos: “As distâncias não podem ser medidas em termos racionais, pelo que a

água, os navios, a Lua e o céu abrem um mundo de sonho que se estende entre o desejo e a melancolia, entre o perto e o longe, entre este mundo e o universo. O ato de olhar torna-se uma contemplação meditativa” (WOLF, 2003, p.72).

Acentua-se dessa forma o sublime no contraste hiperbólico entre proximidade e a distância, a grandeza do mundo natural e a pequenez do homem, estratégias que abrem para o campo semântico da solidão, nostalgia, meditação, e melancolia, temas reiterados nas obras de Friedrich.

Contribui também para a sugestão de tais sentidos o fato de que as personagens, ao olharem sempre para longe, são frequentemente representadas de lado ou de costas, dificultando a expressão direta e privilegiada de outros sentidos do universo passional que o rosto tem a primazia de oferecer ao espectador, conforme observa Paolo Fabbri (2001) em análise do tema.

Figura 3 - O surgimento da lua sobre o mar, 1822. (Gaspar David)
Fonte: Wolf (2003)



////////////////////////////////////
**Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais:
moldura, sequencialidade e “perceptos excêntricos” | Anna Maria Balogh**

Umberto Eco e Omar Calabrese (1987) reforçam algumas das observações feitas ao longo do artigo e acrescentam outras novas em relação ao quadro:

Friederich en muchas de sus obras recurre al paisaje infinito realizado mediante el uso de un salto proporcional respecto a las escalas normales. Los confines dilatados sin límites, los personajes en primer plano, y generalmente vistos de espaldas y a contraluz, y los colores esfumados... son rasgos que contribuyen a manifestar una imagen interior del espacio que evoca sentimientos pasionales (1987, p. 202-203).

Nas obras dos pintores românticos, as paisagens, além de subverter escalas de valores, estão frequentemente envoltas na neblina, que em Friedrich poderia também remeter a outro *glissement sémantique* nascido da metamorfose das materialidades no plano da expressão: a indefinição sócio-política e histórica da pátria de Friederich, invadida pelos exércitos napoleônicos em contraposição aos fragmentos de céu azul que podem remeter a um futuro mais alvissareiro. No caso da pintura *O Viandante sobre um mar de névoa*, o fenômeno atmosférico revela-se tão transformador que Heinrich Von Schubert assim define o quadro: “era uma imagem das do tipo que só um aeronauta pode ver, quando se eleva com sua nave por sobre as nuvens [...] até onde [...] o calmo azul do céu e visível entre a névoa” (SCHUBERT, 2003, p. 58).



Figura 4 - O Viandante sobre um Mar de Névoa, 1818 (Gaspar David).
Fonte: Wolf (2003)

Texto fílmico entre a moldura e o enquadramento

A sequencialidade e o movimento fílmico propiciam, em princípio, uma melhor possibilidade de ancoragem, também no sentido barthesiano do termo, dos conteúdos veiculados pela imagem fílmica do que na imagem pictórica. Há um diálogo entre a moldura e as imagens móveis que deslizam entre um tempo anterior e um tempo posterior na sequência dos fotogramas, entre um primeiro sentido vislumbrado e um seguinte que se coloca de forma mais precisa no interior da fluidez fílmica e narrativa. Tais conteúdos podem ser atualizados logo a seguir na montagem, através de meras correções de enquadramento, podem ser atualizados iterativamente ao longo da narrativa, ou ainda, serem desvendados apenas depois de um período bem mais longo, próximo ao desenlace, junto com a sanção narrativa, criando um certo suspense ou surpresa.

É o que ocorre na representação do sentido verdadeiro – o momento da sanção – na inquietante narrativa de *Desejo e Reparação*. As belas imagens que se vê de Robbie e Cecília junto ao mar, não são uma verdadeira reparação, são uma simples ficção que Briony idosa escreve como expiação da culpa por ter arruinado o amor de ambos os jovens.

Como se disse, a sequencialidade do cinema permite um desvendamento mais preciso dos sentidos. Narrativa e montagem trabalham juntas para defini-los, como se analisa nos exemplos subsequentes. Antes, convém complementar a citação de Aumont sobre as questões da moldura e do enquadramento: “na imagem mutável, o fora-de-campo é sempre suscetível de ser desvelado, seja por um enquadramento móvel (um reenquadramento), seja por um encadeamento com outra imagem” (AUMONT, 1993, p.227).

Em outras palavras, no olhar do crítico francês, a partir de Noël Burch, a sequencialidade permite que se tenha um campo visível concreto, mesmo que se trate em certos casos de um simples campo e contracampo, ao contrário dos elementos pictóricos situados fora-de-campo, que sempre permanecerão exclusivamente como elementos da ordem do imaginário.

Neste sentido, muitos leitores apreciam a exceção à regra representada por fotos de pintores em ação no lugar em que estão pintando, posto que constituem as poucas oportunidades de inclusão do espaço que de outro modo pertenceria apenas ao

mundo do imaginário. Há bons exemplos no extraordinário catálogo da exposição das obras do pintor Joaquín Sorolla publicado pelo Museu do Prado de Madrid (DIEZ & BYRON, p. 367, 368, 400). Também frequente nos livros de arte atuais é o fenômeno inverso, o de re-enquadrar recortes dos quadros enfatizando certos detalhes importantes dos mesmos.

Em suma, os re-enquadramentos de que é objeto o fora-de-campo no cinema, em princípio, o tornariam mais eficaz na produção e na descodificação do sentido do que o pictórico, pelo poder de precisar melhor o sentido. Dentre os vários exemplos fílmicos possíveis, selecionam-se alguns, discutidos a seguir.

O olhar de Francesca em Pontes de Madison

As Pontes de Madison (1995) nos mostra em suas cenas iniciais uma dona de casa com marido e dois filhos tomando a refeição na copa-cozinha. A cada entrada dos membros da família fica mais patente um certo desrespeito a Francesca, a dona de casa: todos batem a porta – algo que pediu expressamente para não fazerem –, além disso, mudam, sem consultar, as suas estações de rádio prediletas que estão tocando, e assim por diante. Como muitas donas de casa, Francesca é reificada, está lá qual uma peça mais de mobiliário da casa.

O olhar de Francesca para fora da janela da copa nos fala de sua insatisfação com o presente, da busca por vivências retrospectivas ou prospectivas que seus olhos parecem situar de modo significativo no espaço fora-de-campo, além da janela.

Nas cenas da cozinha, o sentido remete bem àquele detectado por Greimas: “*désir insatisfait, regret mélancolique: l’impuissance de réalisation*” (1986, p. 10). Tais conteúdos serão desenvolvidos ao longo das sequências fílmicas funcionando como se fossem longas explicativas dentro do relato: as conversas de Francesca com o fotógrafo Robert Kincaid, romance permeado pela saudade da cidadezinha italiana onde ela nasceu, pela revisão de seus sonhos de juventude ao se casar com um americano e vir aos EUA. Como é sabido, raramente os sonhos se transformam em realidade de maneira plena. Sobretudo quando vistos da janela de uma cozinha de classe média nos anos 1960, numa pacata cidadezinha de Ohio, com filhos adolescentes e rebeldes e um grande amor da maturidade

que só pode ser vivido por uns breves e intensos dias seguido de muita renúncia e saudade: *regret mélancolique*.

O olhar de Sayuri em Memórias de uma Gueixa

Em *Memórias de uma Gueixa* (2005), a pequena Sayuri é vendida junto com a irmã mais velha pelos pais, irremediavelmente empobrecidos. Depois, logo ao chegar à cidade grande, ela é separada de sua irmã, destinada à prostituição, enquanto ela permanece numa casa como aprendiz de gueixa. Durante a noite, sobe ao telhado e procura em meio ao mar de telhados pardos ou acinzentados que se perde no horizonte o caminho para reencontrá-la e fugirem juntas. Desejo que nunca conseguirá realizar, atualizando outros sentidos da palavra nostalgia analisados por Greimas: “*l’impuissance de réalisation et la douleur d’inachèvement*” (1986, p.10). Por outro lado, traduz também alguns dos sentidos dicionarizados da palavra saudade: lembrança triste (e suave) de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las. O único termo da definição que não cabe muito na dura história de Sayuri é suave, daí estar entre parênteses, em algumas trajetórias o pesar começa muito cedo.

No mesmo filme, há uma cena em que Sayuri, já uma gueixa consagrada, crê ter perdido para sempre o seu grande amor, o Presidente, por ter tido relações com um militar americano. Fato que sua rival, Pumpkin, apressou-se em divulgar devidamente. Ela vai, então, à beira de um penhasco altíssimo e seu olhar busca um outro mundo, olhando a imensidão, além do mar, que se descortina à sua frente, tudo mostrado em grande plano, qual um quadro. Por fim, num gesto simbólico, toma coragem e joga ao mar o lenço que o Presidente lhe dera no primeiro encontro e que levava sempre consigo.

Nesse sentido, a cena parece remeter mais à saudade do português, pelo menos em parte, tal como no termo dicionarizado que se mencionou: lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas. Cabe lembrar, como aponta Greimas (1986), que o matiz narrativo dessa saudade implica um sujeito não realizado, em disjunção com o objeto do desejo, o motivo do pesar. Neste caso, o sentido é intensificado em termos tensivos, porque ela acredita, de

////////////////////////////////////
**Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais:
moldura, sequencialidade e “perceptos excêntricos” | Anna Maria Balogh**

fato, naquela cena, que jamais irá recuperar o amor perdido. Tensão que, de novo, a sequencialidade fílmica se encarregara de relativizar ao final. Só depois de muitas peripécias, é que o restante do sentido da definição de saudade se realiza: acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las. Assim sendo, entende-se que a sequencialidade irá, não só ancorando, mas também re-configurando os sentidos ao longo do fluxo das imagens. De fato, nas cenas finais do filme ela e o presidente reencontram-se no interior de um belo jardim japonês.

Em termos dos atuantes e das modalizações, cabe lembrar que tanto Francesca quanto Sayuri atualizam as modalidades negativas e, portanto, a incapacidade para chegar ao fazer. Vale lembrar que Sayuri fracassa na única vez que tenta resgatar a irmã. Tais atualizações enfatizam a dimensão de sua fragilidade e o sentimento de pesar tornando-o, assim, ainda mais agudo e pungente em termos tensivos: *douleur de l' inachèvement*.

Na verdade, os grandes penhascos, as montanhas imensas e longínquas, a natureza mais selvagem fazem parte do sublime tal como qualificado por Edmund Burke e constituem uma das marcas da visão romântica do amor e que, com frequência, propicia esse olhar nostálgico visto na pintura e na linguagem fílmica em *Memórias de uma Gueixa*. Trata-se de um padrão imagético que remonta também aos clássicos do cinema, como *O morro dos Ventos Uivantes* (1992), ainda na sua versão em preto e branco, entre outros exemplos. Como lembra o crítico francês Aumont (2004), que guia as reflexões sobre o imagético, ao falar do fazer fotográfico: “o trabalho plástico e o trabalho semântico não se separam: trabalhar a aparência plástica da imagem é sempre procurar modelar o material fotográfico para torcê-lo no sentido do sentido” (AUMONT, 2004, p.171).

Saudade: Enis del Mar e Jack Twist em *Brokeback Mountain*

O mesmo conceito se encontra matizado na visão de Gaston Bachelard (2011), em sua análise do termo *vasto*, sobretudo a partir da poesia de Baudelaire na sua obra sobre o espaço e a poesia. O pensador francês afirma que o vasto nos conduz à nossa imensidão íntima. Tais representações constituiriam, então, uma forma de instigar o conhecimento. Ambas as acepções, a de nostalgia de

alguém que se ama e não está presente, bem como a de que o vasto propicia ao ser humano uma possibilidade de diálogo com seu próprio interior – meditação – estão presentes com toda a pompa nesta narrativa fílmica.

Em *Brokeback Mountain* (2005), dois cowboys reconhecem em si um desejo homossexual que se transforma em relacionamento e amor. As majestosas montanhas da paisagem americana (o sublime) escondem seus amores intensamente proibidos na época retratada. Essa interdição é ainda mais forte por viverem ambos paralelamente casamentos heterossexuais e que tornam as oportunidades de encontro escassas. Nasce então a saudade no sentido que se delimitou antes: Lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las, pesar pela ausência de alguém que nos é querido, nostalgia.

O universo passional se intensifica toldado pelo pesar de um distanciamento cada vez maior, sem que os amantes deixem de amar. As modulações passionais na trajetória dos amantes vão se tornando cada vez mais sóbrias e desembocam finalmente na tragédia, quando Twist é surrado e morto, vítima de preconceito.

Saudade e modulações passionais na trajetória de Sarah

Na linha de exemplificações que se selecionou, sobressai um filme em que a sequencialidade joga com os diferentes sentidos da palavra nostalgia, deixando o espectador em suspense a partir dessa polissemia, ao criar, durante algum tempo no filme, uma ambiguidade similar à presente nas imagens não sequenciais.

Em *A Mulher do Tenente Francês* (1981) a fotografia de grande plasticidade, mostra uma espécie de píer de pedra cinza que avança longamente em direção ao mar, onde surge, meio envolta na neblina, uma bela e solitária figura de mulher. Ela olha o horizonte infinito no qual o mar termina e o seu olhar se perde (fora-de-campo imaginário, o que comporta elementos que ainda não foram vistos). Trata-se de um elemento muito sugestivo do mistério, a neblina, presente em muitas das pinturas de Gaspar David Friedrich, como comentado.

Ou seja, a sétima arte empresta de tradições e artes pretéritas: cenários, sentimentos e simbologias consagradas. O simbólico, já

////////////////////////////////////
**Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais:
moldura, sequencialidade e “perceptos excêntricos” | Anna Maria Balogh**

consagrado em termos dos valores semânticos envolvidos, constitui outro meio eficiente para ancorar a fluidez dos conteúdos imagéticos.

Para Greimas (1986), a nostalgia também pode se referir a objetos distantes no tempo e no espaço, que são complexos e vagos: “*leur représentation figurative peut évoquer des paysages familiers, les personnes aimées, les moments de bonheur vécus*”. Nesta definição do estudioso precisa mais os termos que estão em jogo no artigo. A nostalgia refere-se, então, a trajetórias pretéritas efetivamente realizadas e vivenciadas em termos passionais, conectando passado e presente através do pesar e da disjunção com um objeto do desejo que já se teve e se conheceu. Pode, no entanto, falar igualmente de “*ce qu'on n'a pas connu [...] Il s'agit d'un vécu imaginaire qu'on n'a pas connu et qu'on aurait voulu connaître [...] regret de n'avoir pas fait quelque chose dans le passé*” (GREIMAS, 1986, p. 9).

Na história de Sarah, tem-se uma narrativa complexa, que joga bastante com as contradições próprias do humano, com o nível aparente e o verdadeiro da narrativa, bem como os dois sentidos de nostalgia recém retomados do estudo semântico de Greimas.

Sarah fez crer aos habitantes de Lime, onde vive, que teria tido um ardente romance com um certo tenente francês que aparecera ferido, trazido pelo mar. Algo que provavelmente inventou, ainda que parcialmente, como se verá, para espantar o tédio de uma vida limitada e sem amor. Os habitantes de Lime, no entanto, acreditaram em sua história, julgando-a, pois, uma pecadora. Em outras palavras, esse entendimento da nostalgia, traz a representação figurativa que evoca pessoas amadas, os momentos de felicidade vividos, tal como proposto, mas trata-se de uma imaginação fantasiosa da protagonista.

Ocorre que, na verdade, ao que parece o soldado existiu, mas ela não teria se entregado ao tenente, que teria partido tão logo os ferimentos sararam. O que existia, de fato, era o seu desejo de amar e ser amada, viver outra vida diversa. É o que ela parece buscar nesse mar infinito, num fora-de-campo inalcançável. Algo que ela irá encontrar bem na terra, na figura de Charles. Somente depois que se apaixonam e se encontram no hotel em Exceter e fazem amor, é que se desvenda a extensão de sua fantasia, posto que ainda é virgem. Neste caso, vê-se que o seu olhar de nostalgia correspondia, na verdade, ao segundo sentido analisado por Greimas, de melancolia nostálgica por aquilo que não se

conheceu, de pesar por aquilo que se gostaria de ter conhecido e daquilo que se deixou de fazer.

Era uma vez na América...

O sentido de nostalgia pode se estender a toda obra fílmica, construindo-se como sentido isotópico, sustentáculo da continuidade discursiva. No filme, o gângster de segunda categoria, Noodles, vivido por Robert de Niro, recorda sua trajetória passada que abarca três períodos diversos da história dos Estados Unidos nos anos vinte, nos anos trinta e no fim dos anos sessenta, com ênfase nos principais momentos de evolução do gangsterismo no país, o lado sombrio do sonho americano. Noodles volta ao lugar de suas origens depois de trinta e cinco anos para recordar o seu passado, não mais junto à natureza sublime, mas na selva de pedra da urbe americana, cenário privilegiado de *films noir* e de gângsteres.

Essa volta às origens no filme de Sergio Leone articula-se numa cadeia de *flashbacks* nos quais se insere também o relato do grande amor da vida de Noodles, Deborah. A recordação revela como os sonhos parecem ter-se esgarçado sob o peso das fortes ambições de poder, de sucesso e de alpinismo social, com os quais o protagonista não foi sequer contemplado, refugiando-se, assim, no ópio. Nessa maré de *flashbacks* o relato mergulha num passado mítico, impregna de nostalgia que perpassa toda a história contada.

Regret mélancolique, mais pas pour toujours

Há sequências fílmicas, como analisado, em que na representação recorre-se a paisagens mais extremas em termos de intensidade, as que representam a natureza sublime. Há obras, no entanto, em que basta uma bela paisagem campestre, mais simples e rural, própria de uma Inglaterra descrita pela pena precisa e comedida de Jane Austen e transmutada em imagens pelo talentoso Ang Lee, para dar conta, com a esperada eficácia, dos sentidos analisados no artigo no tocante ao relato fílmico.

////////////////////////////////////
**Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais:
moldura, sequencialidade e “perceptos excêntricos” | Anna Maria Balogh**

Em *Orgulho e Preconceito* (2005), depois de muitas rusgas, idas e vindas, pré-julgamentos, julgamentos equivocados e reconsiderações, Lizzy faz uma constatação surpreendente: o homem que ela antes considerava um ser intragável, o distante e orgulhoso Mr. Darcy, é, na verdade, bem melhor pessoa do que jamais poderia imaginar e, pior ainda, ela se apaixona por ele.

O problema é que isso ocorre depois da recusa taxativa de Lizzy ao pedido de casamento do garboso Darcy. Nas sequências narrativas que seguem, o cavalheiro vai revelando sua nobreza gradativamente e por meio de vários atos. A tímida reaproximação que daí resulta, entre ele e a jovem, vê-se logo ameaçada pela tempestuosa visita da tia de Darcy, poderosa e mandona, e a exigência de que a jovem se afaste do sobrinho na sala da própria casa da moça.

Na manhã seguinte, a jovem, perturbada pela visita prévia da poderosa matrona, perde o sono e dirige em plena alvorada ao campo ainda coberto por restos de neblina. Lizzy olha a paisagem esverdeada e mais azulada ao longe, com muita incerteza e inquietude em relação à figura amada, atualizando o sentido captado por Greimas de que a nostalgia se refere a objetos distantes no tempo e no espaço, complexos e vagos, e que “*leur représentation figurative peut évoquer des paysages familiers, les personnes aimées, les moments de bonheur vécus*” (GREIMAS, 1986).

Trata-se de um instante pregnante, no sentido que lhe atribui Jacques Aumont (1993), ou seja, um instante decisivo e que condensa, do ponto de vista estético, a essência do acontecimento. Tal fato já se depreende da co-presença de todos os três sentidos da nostalgia evocados na definição greimasiana nesse tenso momento de espera da jovem. Mas a definição é, sem dúvida, ainda mais enfaticamente recoberta pelo sentido dicionarizado da palavra portuguesa saudade: lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las, pesar pela ausência de alguém que nos é querido, nostalgia.

Em outras palavras, a jovem é representada nesse momento da narrativa como um sujeito de estado em disjunção com o objeto do desejo, alguém que se sente incompleto e que tem ânsia da presença daquele que se encontra ausente, ao mesmo tempo em que tem receios por suas eventuais reações em consequência de seus julgamentos e reações equivocadas em diferentes momentos

pretéritos, bem como dos possíveis desdobramentos da visita da tia de Darcy.

Ainda que se trate de gênero e trama conhecidos, o instante pregnante mantém o espectador em suspense quanto à forma do desenlace. Aumont considera ainda que o valor desse instante é sobretudo de ordem estética, como síntese de uma situação dada. Nesse sentido, vale retomar o valor da presença da neblina que impregna a cena, o clima de pesar melancólico e de espera tensa por parte da jovem. A partir do momento em que o garboso Mr. Darcy surge inesperadamente, andando em meio a bucólica paisagem campestre, no entanto, a nostalgia e o temor se transformam em júbilo, eles caminham de encontro um ao outro para o previsível, nem por isso menos esperado *turning point* da narrativa, que resulta no final feliz da história. Tudo nos moldes do mais rasgado romantismo. Chega de saudade!

Referências

AUMONT, J. *O olho interminável (Cinema e Pintura)*. Sao Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *A Imagem*. Campinas - São Paulo: Papirus, 1993.

ECO, U. & CALABRESE, O. *El tiempo en la pintura*. Milan: Mondadori Ed., 1987.

BACHELARD, G. *La Poética del Espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

BARTHES, R. *La Chambre Claire. Notes sur la Photographie*. Paris: Gallimard, Seuil, 1980.

BURKE, Edmond. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

CRUZEIRO SEMIÓTICO. *Semiótica das Paixões*. Porto, Associação Portuguesa de Semiótica. Nos.11/12, Jul. 1989 e Jan. 1990.

FABBRI, P. *Tácticas de los Signos*. Barcelona: Gedisa, Colección Mamífero Parlante, 2001.

GREIMAS, A.J. “De la Nostalgie. Étude de Sémantique Lexicale”. In: GREIMAS, A.J. et al. *Les Passions. Explorations Sémiotiques. Bulletin. Actes Semiotiques*, Paris. XI, 39. Sept. 1986. pp. 5-11.

_____. *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse, 1966.

GREIMAS, A.J. e FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique des Passions. Des États de Choses aux États d'Âme*. Paris: Seuil, 1991.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. “O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento”. *Significação*, n. 38, ano 39, 2012, pp. 13 a 26.

SALA, C. *Gaspar David Friedrich and Romantic Painting*. Paris: Pierre Terrail Éd.s., 1994.

DIEZ, J. L. y BARÓN, J. *Joaquín Sorolla – 1863 -1926*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

WOLF, N. *Gaspar David Friedrich. O Pintor da Quietude*. Köln: Taschen, 2003.

_____. *A Pintura da Era Romântica*. Köln: Taschen, 1999.

Filmografia

A mulher do tenente Francês; Direção: Karel Reisz. United Artists. UK, 1981. Son, Color.

As Pontes de Madison. Direção: Clint Eastwood. Warner Bros. EUA, 1995. Son, Color.

Era uma vez na América. Direção: Sergio Leone. Warner Bros. EUA, 1984. Son, Color.

Memórias de uma gueixa. Direção: Rob Marshall. Dreamworks. EUA, 2005. Son, Color.

Orgulho e preconceito. Direção: Joe Wright. Studiocanal. França, 2005. Son., Color.

Artigo recebido em março e aprovado em junho de 2014.