

**A semiótica da retórica do quadro:
Estudo dos enquadramentos na hipermídia *Theater of War* (2011)**

Lorena TRAVASSOS¹

Resumo

Procuramos discutir a função retórica do enquadramento na hipermídia usando como aporte teórico a semiótica da retórica do quadro proposta pelo *Groupe µ* (1970), tendo como objeto de análise o ensaio *Theater of War* (2011) da *Magnum in Motion*. Nesse sentido, pretendemos verificar, de forma experimental, a contribuição teórica deste grupo para a leitura dos enquadramentos da mídia criada para a internet. Utilizamos essa metodologia para que nossa análise seja direcionada à semiótica em detrimento dos aportes técnicos/históricos já utilizados em estudos sobre o quadro.

Palavras-chave: *Groupe µ*. Semiótica. Enquadramento. Hipermídia. *Magnum in Motion*.

Abstract

Our attempt is to discuss the rethorical function of framing in hipermedia. We shall do departing from the theoretical background proposed by the *Groupe µ* (1970) and through the analysis the essay *Theater of War* (2011) by *Magnum in Motion*. We aim to verify, thus, in an experimental manner, the theoretical contribution of the work of the *Groupe µ* to what concerns the attempt at interpretation of the internet media framings. We have decided to depart from this specific methodology so that our analysis could direct itself by the guidelines of semiotic theory, thus in a certain contrast against the historical/technical approaches which have already be used in studies about frame.

Keywords: *Groupe µ*. Semiotics. Frames. Hypermedia. *Magnum in Motion*.

1. A hipermídia *Theater of War* (*Magnum in Motion*, 2011)

Para Lúcia Santaella, a hipermídia é caracterizada por uma busca pela contribuição mútua entre diferentes matrizes da linguagem, onde “o primeiro grande poder definidor da hipermídia está na hibridização das matrizes de linguagem e pensamento, nos processos sígnicos, códigos e mídias que ela aciona e, conseqüentemente, na mistura de sentidos receptores, na sensorialidade global, sinestesia reverberante que ela é capaz de produzir” (Santaella, 2001, p.391).

Concernente a essa definição de hipermídia proposta pela autora, escolhemos o projeto da agência de fotojornalismo *Magnum*, que nos apresenta peças audiovisuais a partir de fotografias do *staff*. Esse projeto, chamado de *Magnum in Motion*² foi criado em 2004, a partir de uma reunião de ensaios para plataformas online e offline, incluindo projeções em museus, festivais e workshops.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba.

² Pode ser acessado através do endereço eletrônico <http://inmotion.magnumphotos.com>.

Assim, a narrativa da fotografia fixa foi introduzida no ambiente da Magnum através de recursos audiovisuais (montagem), efeitos gráficos e de vídeos e interatividade, podendo ser ainda enriquecida com a narração do fotógrafo ou da “testemunha ocular”, além de sons dos ambientes (como gritos de protesto, estouros de bombas, etc.).

Dentre os trabalhos que fazem parte da *Magnum in Motion*, observamos o ensaio “Theater of War” (Teatro da Guerra), com fotos de autoria de Moises Saman³, que retrata os últimos dias da Líbia sob o domínio de Gaddafi em 2011. Este ensaio remonta a expressão “Teatro de Guerra” que, atribuída à Guerra Civil na Líbia, é imperativa pelas imagens que registram os últimos dias do ditador, retratando desde a revolução civil, a sua resistência em sair do poder até culminar em sua morte pelos civis.

Em certo momento, as imagens nos mostram a tentativa de Gaddafi em permanecer no poder, através da repetição e utilização de *zoom* de imagens dele na TV, sempre ao microfone a dar ordens. Mas os civis permanecem nas ruas, bem armados, sempre à espera e à procura do ditador para retirá-lo à força do poder. Há inúmeras mortes nas imagens, mas ainda há gente viva querendo que tudo mude, que lutam nas ruas por um sistema que seja mais humano.

2. A origem do quadro e seus conceitos

As imagens, sejam pinturas ou fotografias, possuem uma limitação visual, seja material ou imaterial. Pode-se enquadrar através dos aparelhos tecnológicos, e até mesmo através do nosso olho. Enquadrar, portanto, é limitar essa visão do mundo de forma que se adapte à visão do homem que utiliza de aparelhos para expressar seu modo de ver o mundo. “Enquadrar é pôr em quadro, limitar, definir um campo” (FISCHER, 2007, p.57).

Quando as imagens tomaram o formato retangular nas telas da pintura, foram criadas também molduras que conversavam com a obra e que além de delimitação da composição imagética, elas também forneciam *status*⁴ de obra de arte. Essas molduras, desde então, quando acompanham fotografias possuem esse mesmo espectro herdado do Renascimento, pois só assim são apresentadas em museus ou decoram as nossas casas.

Para Nöth (2006, p.316), “toda imagem contém um metassigno pictorial auto-referencial na forma de seu enquadramento, que é um signo indicial contendo uma mensagem tal como: “Eu sou uma imagem” (...).” Para ele, há dois tipos de enquadramento: o *enquadramento espacial*

³ O ensaio “Theater of War” tem a duração 3 minutos e 27 segundos, ao final de sua exibição pode-se ler a biografia de Moises Saman e assistir a seus outros trabalhos fotográficos, também disponibiliza espaço para comentários. O ensaio pode ser acessado no link: <http://inmotion.magnumphotos.com/essay/theater-war>.

⁴ Em pinturas, ou mesmo, nas fotografias, o *enquadramento* tem o significado de *status* de obra de arte, funcionando como determinante na constituição de uma obra comercializável. Assim, esse *enquadramento* traz consigo a valorização da obra de uma forma clássica, herdada do Renascimento (AUMONT, 2004; NÖTH 2006).

(relacionada ao espaço que o quadro ocupa no campo visual, podendo ser material ou imaterial) e o *enquadramento metafórico* ou *enunciativo*⁵. O primeiro não só delimita como também ocupa um espaço (como é o caso da moldura na pintura, ou foto no jornal), que se situa entre a imagem e o seu ambiente visual, enquanto o segundo corresponde ao quadro que toda imagem possui, esteja ela enquadrada materialmente ou não, que vem para determinar os limites visíveis da imagem.

O cinema também herdou essa forma retangular e vertical das imagens que vieram com o Renascimento, tendo em sua própria definição características das primeiras molduras:

... plana, enquadrada, o que a assemelha às imagens da pintura e da fotografia. Como essas imagens, ela possui uma “dupla realidade perceptiva”: é percebida, a um só tempo, como bidimensional e tridimensional. Pode-se até mesmo sustentar que, sem a percepção da realidade bidimensional – a da superfície da imagem – seria difícil, e até mesmo impossível, perceber corretamente a “realidade” tridimensional (a profundidade representada) (AUMONT; MARIE, 2003, p.160).

Essa relação entre cinema e pintura foi estudada por Bazin, em *Pintura e cinema* (1951), que, nessa obra, apresentou a diferenciação entre quadro fílmico e o quadro na pintura ao dizer que o primeiro é centrífugo: ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; enquanto que o segundo é centrípeto: ele fecha a tela sobre o espaço de sua própria composição.

Jacques Aumont, em sua obra *O olho interminável*, discordou de Bazin ao propor que o enquadramento no cinema pode tanto abrir como fechar a obra, dependendo apenas da intenção do diretor/realizador. O autor deixou de lado o sentido etmológico do quadro de maneira proposital para defini-lo como “o que faz com que a imagem não seja infinita, nem definida, o que termina a imagem, o que a detém” (2004, p.112).

A delimitação de um espaço de representação parece ser o ponto em comum entre todas as definições de enquadramento apresentadas até então. Como não nos interessamos em um olhar técnico do enquadramento, já bastante utilizado no cinema, nós nos direcionamos em busca de um olhar semiótico das imagens que compõem ensaio fotojornalístico *Theater of War* da *Magnum in Motion*.

Em nosso percurso, inicialmente admitimos que a imagem, por mais realista que ela seja, é passível de ser analisada de uma forma não literal, e é essa característica ou brecha que constitui a retórica da imagem ou mesmo a sua figuralidade⁶. Unindo a retórica das imagens à análise semiótica, encontramos a *semiótica da retórica do quadro* proposto pelo Groupe μ ⁷, grupo belga de

⁵ Nöth (2006) fala em seu artigo “Metaimagens e Imagens Auto-Referenciais” que o enquadramento metafórico, chamado também de enunciativo (em analogia à terminologia que Metz (1991) introduziu no contexto dos estudos fílmicos), se refere “às circunstâncias que fazem a informação pictorial uma mensagem emitida por um remetente e endereçada a um destinatário” (2006, p.317).

⁶ Bonnemasou, Vera, *A semiótica da retórica no desvendamento do signo de arte visual* (2004), p.95-96.

⁷ O nome do grupo refere-se à letra grega μ (“Mu”), letra inicial do termo “metáfora”, uma das figuras mais

semioticistas que definiu o quadro como “um fechamento regular que isola o campo da representação da superfície circunstante” (GROUPE μ , 1970 *apud* NASCIMENTO, 1999, p.148) e aprofundaram essa questão a partir da definição dos conceitos de *contorno* e *moldura*.

É pois, sob esse olhar do quadro proposto pelo grupo belga, que iremos propor uma análise de um dos ensaios hipermediáticos da *Magnum em Motion*, na tentativa de mirarmos, sob um ponto de vista semiótico e “experimental”, as imagens jornalísticas, em detrimento do olhar técnico ou histórico dos enquadramentos.

3. A semiótica da retórica do quadro

Por função retórica, os teóricos do Groupe μ consideram a implicação de alterações múltiplas da linguagem, e denominaram essas mudanças de “metáboles”. Segundo eles, na linguagem essas metáboles podem se conformar de acordo com as alterações na expressão (significantes) e com as alterações no conteúdo (significado). Além disso, essas alterações podem dar-se segundo figuras de supressão, adjunção ou acréscimo, ou ainda supressão-adjunção de elementos linguísticos ou na ordem dos elementos (MARTINS, 2008).

Em resumo, a retórica é um conjunto de desvios suscetíveis de autocorreção, isto é, que modificam o nível normal da redundância da língua, transgredindo regras ou inventando outras novas. O desvio criado por um autor é percebido pelo leitor graças a uma marca, e em seguida reduzido graças à presença de um invariante. O conjunto dessas operações, tanto as que desenvolvem no produtor como as que têm lugar no consumidor, produz um efeito estético específico que pode ser chamado de *ethos* e que é o verdadeiro objeto da comunicação artística (Groupe μ , 1970, p.66-67).

O grupo de semioticistas voltou seu conceito de retórica para análise do quadro a partir do livro *Semiótiqne et rhétorique du cadre* (1989), e foi para aprofundar a questão que eles desenvolveram conceitos para o *contorno* e a *moldura*, separando assim, quais as imagens que estão no campo de representação e quais estão fora dessa superfície circunstante composta pelo quadro.

Para eles, o *contorno* refere-se ao traço invisível que define as imagens, propiciando a percepção do fundo e da forma. Não é o limite, pois além de ser um percepto visual, ele possui interior e exterior, que pode ser mais ou menos marcado, conforme sua posição no plano que está localizado (primeiro plano, segundo plano, etc.). Já a *moldura* determina um enunciado de ordem icônica ou plástica, que por ser material (traçado quadrangular, triangular ou oval, de madeira ou metal; abstrato ou icônico) tem a sua finalidade definida conforme sua função semiótica.

famosas da fala. Nesse caso, é o pseudônimo coletivo de semioticistas belgas do século 20 que escreveram, juntos, uma série de livros apresentando uma exposição da semiótica moderna. Este grupo interdisciplinar trabalha no Centro de Estudos Poéticos da Universidade de Liège na Bélgica, e foi formado em 1967.

Segundo Carlos Nascimento, em seu artigo *O Bandido à Luz das Molduras* (1999, p.149), a moldura é um signo da família do ícone, e seu significado pode ser apreendido da seguinte forma:

- a) Tudo o que está compreendido em seus limites recebe estatuto semiótico (quer dizer, é significativo);
- b) Constitui um enunciado distinto daqueles que poderiam ser percebidos no espaço exterior a esses limites;
- c) É sobre o conjunto de signos contidos nesse espaço que a atenção do espectador deve se focalizar;
- d) Mesmo um vazio, quando envolvido por uma moldura, recebe um estatuto semiótico;
- e) Um objeto do mundo, como uma escada ou sapato, é desqualificado pela moldura enquanto objeto do mundo ou de outro discurso para se converter num signo de um enunciado específico.

Como dissemos na primeira parte de nosso artigo, a brecha que faz com que possamos analisar a imagem de uma forma não literal, mesmo sendo ela uma imagem realística, como em nosso caso (fotójornalismo), constitui a retórica ou figuralidade da imagem. Nascimento (1999) nos esclarece também que a moldura também poderá ser orientada de uma forma específica (ideológica ou política, por exemplo) e enriquecida assim pelo processo retórico.

Em relação às molduras, o Groupe μ (1989) apresentou suas figuras retóricas, as mesmas da linguagem, porém orientando-as para as funções do enquadramento e para as definições já propostas de *contorno* e *moldura*. O quadro composto pelo grupo apresenta-se da seguinte forma, segundo Nascimento (1999, p.150-152):

	Figura do Contorno	Figura da Moldura/Significado	Figura da Moldura/Significante	Figura da relação Moldura/Enunciado
Norma	Redundância de demarcações	Concomitância entre espaço da moldura e o do enunciado	Ocultamento da moldura	Disjunção Conjunção
Supressão	Expansão Expansão Multiestável	Transbordamento	Destruição	Moldura Rimada Moldura Representada Moldura icônica
Adjunção	-	Delimitação Encolhimento	Hipérbole	-
Supressão/ Adjunção	-	Compartimentagem	Substituição Deformação Delimitação Policromia	-

1. As *figuras de contorno* gera duas possibilidades para a criação das figuras, ambas por supressão, resultando na expansão do enunciado no espaço (Expansão) ou na intersecção entre enunciados (Expansão multiestável).
2. As *figuras da moldura/significado* têm a função indicial, ou seja, designa uma espaço à

atenção, distinguindo o interior e o exterior. A partir da norma foram propostas três tipos de figuras: a) Por *supressão* obtém-se o *Transbordamento*, ou seja, o enunciado transborda os limites da tela; b) Por *adjunção* chega-se à *Delimitação* (os limites são produzidos pela moldura) ou ao *Encolhimento* (o espaço emoldurado não é ocupado inteiramente pelo enunciado); c) Por *supressão-adjunção* constrói-se a *Compartimentagem*, figura em que o enunciado subdivide-se em molduras interiores, permitindo várias leituras, visões ou pontos de vista.

3. As figuras da *moldura/significante*, são as que não afetam a função indicial da moldura (seu significado), mas sim a moldura enquanto objeto significativo. A norma é de natureza convencional e histórica (madeira, retangular, etc.), e passa a não ser percebida como tal. Por *supressão* obtém-se a *Destruição*. Por *adjunção*, as figuras são as *Hipérboles* (semelhante ao efeito das molduras Representadas e Icônicas que falaremos a seguir), fazendo com que a moldura sufoque o enunciado a ponto de o fazer desaparecer. As operações por *supressão-adjunção* são complexas e requer o concurso da oposição icônico/plástico. A substituição e a deformação transgridem o efeito plástico da moldura (a forma ou a textura), substituindo por outros efeitos.
4. As figuras da relação moldura/enunciado, mostram que a moldura tem um estatuto paradoxal⁸ pois pertence e não pertence ao espaço indicado do enunciado. As figuras só poderão ser encontradas por *supressão*, para resultar na *Moldura Rimada* ou na *Representada*. Na primeira, a moldura recebe características do enunciado (cor, texturas, etc.); na segunda, é o enunciado que recebe características da moldura.

4. A semiótica da retórica nas molduras da hipermídia *Theater of War*

Em nosso artigo temos o propósito de identificar as figuras retóricas propostas pelo Groupe μ , como forma de estudo dos enquadramentos significativos que compõem essa hipermídia.

De início, pudemos ver que a moldura tem como significado a sua função indicial, ou seja, ela vai mostrar um espaço à atenção, distinguindo o interior do exterior da imagem emoldurada. A hipermídia “Theater of War”, no início e no fim é composta por imagens de desolação, de uma cidade em ruínas, constituindo assim, a primeira moldura do ensaio, de forma ampla, limitando outro enunciado maior.

Segundo o estudo do Groupe μ , essa moldura não é apenas a delimitação para o enunciado, ela está investida de um conteúdo. Podemos visualizar assim, a partir dessa primeira parte, função

⁸ É ao mesmo tempo conjuntiva e disjuntiva; pois é pertinente à imagem mas não pode se confundir com ela. Cf. NASCIMENTO, 1999.

da *Moldura/Significado*, a figura de *Compartimentagem* (ver quadro), por operação de *Supressão/Adjunção*. Nesse sentido, o espaço emoldurado abre espaço para outro enunciado que subdivide-se em molduras interiores, permitindo várias leituras, visões ou pontos de vista.

Logo em seguida, um ruído de TV abre para as imagens do ditador e dos civis em protesto através da edição em cortes rápidos, que tem como moldura a voz do jornalista de TV que fala de um verdadeiro “inferno”. A TV sai do ar (ruídos da TV e efeitos surgem) para dar voz aos gritos de protesto dos libaneses, mostrando então a próxima narrativa (Fig.2).



Fig.1. Imagem que abre o ensaio (metaimagem).

Na próxima narrativa, com a moldura da narração do fotógrafo que, ainda sem entender o que ele estava vivenciando, relata que no início tudo parecia um *teatro da guerra*, pois todos os protestos eram localizados em locais esparsos e longe da cidade. Ele conta que foi a partir do aviso ONU de “No fly zone”⁹ que o conflito passou a ser mais real (segundo o fotógrafo), como noticiado nos jornais: surgiram em todos os lugares os pedaços de aviões, marcas de tiros nas paredes das casas, luta armada dos civis. A 'guerra' de fato estava começando. Os sons também fazem parte da moldura desse enunciado, com gritos dos civis que ocupam as ruas, suas palavras de ordem nos protestos e sirenes de polícia vieram para ressaltar o estado de emergência.

⁹ Delimita uma “Zona proibida de sobrevoamento” de aviões. Assim, só a ONU pode sobrevoar a área. Geralmente acontece em momentos críticos dos conflitos, onde a organização é obrigada a agir, num contexto militar. Inicialmente os países Bélgica, Canadá, Dinamarca, França, Itália, Noruega, Qatar, Espanha, Reino Unido e EUA, dentre outros, estavam encarregados de fazer cumprir a zona de exclusão aérea e o bloqueio naval ou fornecendo assistência logística militar. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/2011_military_intervention_in_Libya. Acesso em: 10 de fev. 2012.



Fig.2. Protesto nas ruas: Metaimagem mostra o ditador no outdoor enquanto uma criança faz o mesmo gesto.

Mesmo com todo a turbulência política e militar, o povo está nas ruas atirando pedras ou simplesmente gritando, sejam homens ou mulheres, lado a lado (Fig.3). Crescendo aí um dos enunciados que mostram o ponto de vista de quem está dentro dessa guerra, de quem participou, um olhar de dentro para quem está fora, assistindo por nós, em um lugar confortável da casa enquanto o caos toma conta da Líbia.

Em seguida, o fotógrafo apresenta uma metaimagem (foto da foto) das imagens do ditador encontrado e morto, que foram produzidas via celular pelos civis rebeldes (as mesmas que foram publicadas nos jornais de todo o mundo). Essa segunda narrativa torna-se crucial para unir os dois enunciados da hipermídia: a do teatro que delimita o enunciado (a do silêncio inexistente em uma guerra de verdade) e a da guerra pelo olhar dos civis que fazem estavam lá (a realidade da guerra e os sons que ela apresenta com sua destruição e gritos de protesto).

Por fim, a figura da relação entre a moldura/enunciado, geradas apenas por supressão, pudemos observar a *Moldura Rimada*, apresentando a moldura de acordo com as características do enunciado, ou seja, as fotografias estão todas em preto e branco e com a mesma textura, nos mostrando uma certa dramaticidade, alcançada principalmente em função da cor das fotografias apresentadas em todo o ensaio. Na verdade, a cor das imagens irá mudar para o vermelho em certo ponto do ensaio, quando assim surgem as imagens do Gadaffi, acompanhadas de efeitos especiais de som e imagem que imitam a televisão local. Porém as imagens que constituem propriamente o ensaio possuem a uniformidade de cor, garantindo a expressividade das fotografias que compõem este ensaio.



Fig.3. Civis protestam nas ruas.

Ao final, a moldura inicial surge novamente com a música melancólica nos revelando a cidade destruída e as paisagens quase desertas e inabitadas, resultado da revolução civil que acabara de acontecer (ou de começar...). O fotógrafo finaliza sua narração ao dizer que quanto mais tempo ele gasta fotografando o que acontece na Líbia, menos ele entende o que está acontecendo. Essa é moldura que, como falamos, delimita e encerra o enunciado em *Theater of War*.

5. Conclusão

A semiótica da retórica do quadro foi utilizada aqui como uma metodologia experimental de estudo das molduras que compõem o enquadramento da hipermídia, abrangendo principalmente suas funções enquanto signos. Pudemos perceber que a análise da hipermídia se torna rica e estimulante à medida que se utiliza das figuras de retórica propostas pelo Groupe μ (1989) para a leitura das molduras. A metodologia em questão já foi utilizada para a análise de filmes, como é o caso do texto de Nascimento (1999) que utilizamos como importante norteador em nosso artigo, porém não a encontramos como base do estudo das hipermídias fotojornalísticas, como propostp nesse artigo. Pudemos compreender que o estudo do Groupe μ possui grande valor para quem procura uma análise semiótica dos quadros em detrimento das propostas técnicas ou históricas já utilizadas no estudo dos enquadramentos audiovisuais. Além disso, essa metodologia foi de grande valor para entendermos melhor a retórica das imagens e das molduras que compõem o quadro, seja em uma obra de ficção ou composta por imagens jornalísticas (ou reais), como foi o nosso caso.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus. 2003.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável* [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Brasília: Editora Brasiliense, 1983.

FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: Carlos Saura e Pedro Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2007.

GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa, Portugal: Texto&Grafia, 2008.

GROUPE μ . *Retórica Geral*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

_____. Sémiotique et rhétorique du cadre. In: Dossier: Topologie de l'énonciation, n.º5, Paris, 1989.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística: A expressividade na Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. O Bandido à luz das Molduras. In: *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo, Annablume, 1999. pp. 143-161.

NÖTH, Winfried. Metaimagens e imagens auto-referenciais. In: ARAÚJO, Denize (org.). *Imagem (ir)realidade: comunicação e cibermídia*. Porto Alegre, Sulina, 2006. pp. 306-327.