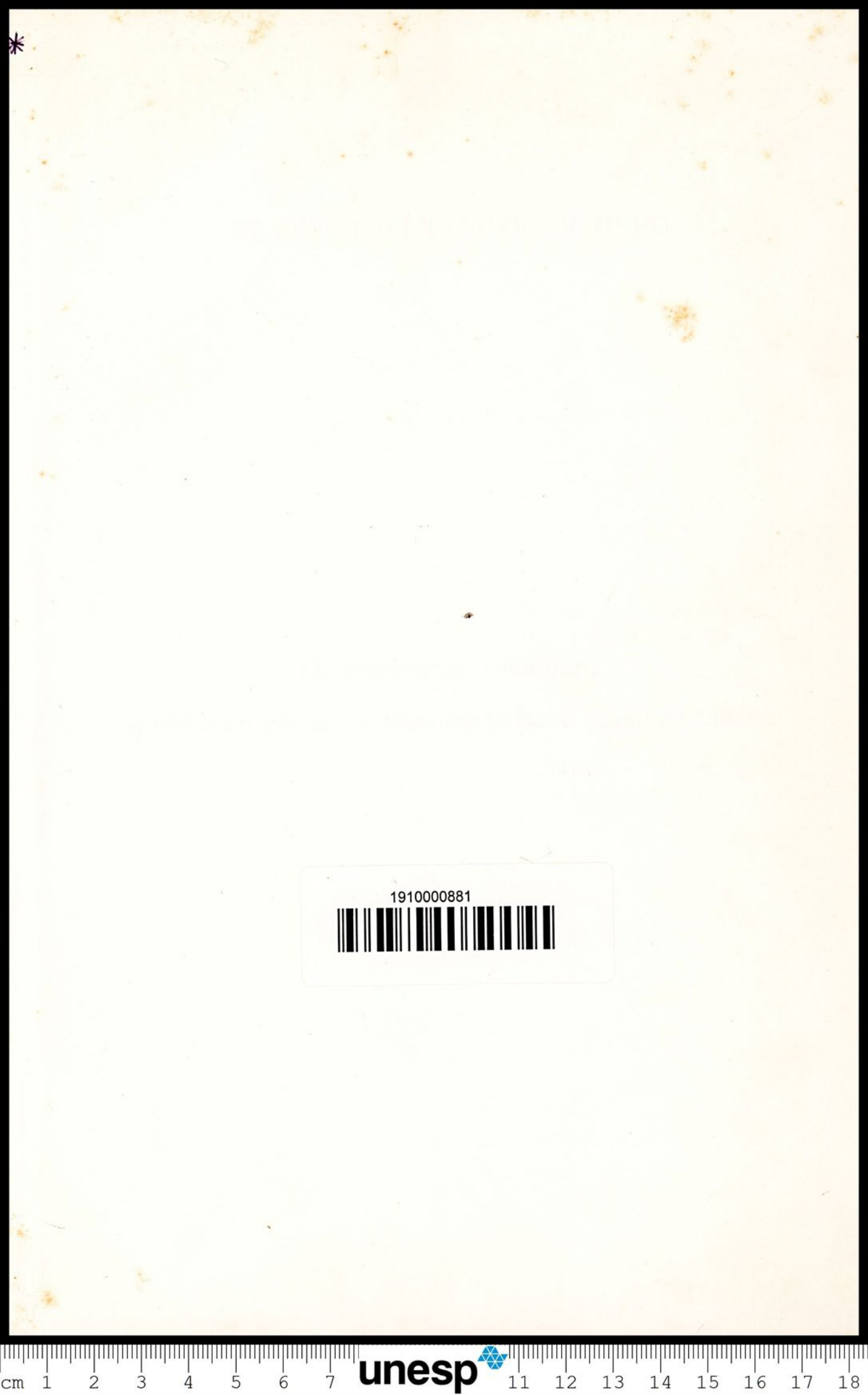


Gilberto Alexandre Sobrinho

**Da Semiose ao Simulacro: A Estruturação
do Sentido em O Bebê Santo de Mâcon**





1910000881



GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

Da semiose ao simulacro.

a estruturação do sentido em O Bebê Santo de Mâcon

Da semiose ao simulacro:

a estruturação do sentido em O Bebê Santo de Mâcon



São José do Rio Preto

1990



GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

*Da semiose ao simulacro:
a estruturação do sentido em O Bebê Santo de Mâcon*

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, campus
de São José do Rio Preto, para obtenção
do título de mestre em Letras (Área de
concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora:
Prof^a Dr^a Valderez Helena Gil Junqueira



São José do Rio Preto

1999

já aprovado



Ao meu pai, que me ensinou a sonhar;

À minha mãe, que me mostrou a realidade;

À Valderez, por me fazer variar o molde;

À Angélica, que me chama para a vida.

SOBRINHO, J. A. *Da ordem ao desordem: a estruturação do sentido*. Rio de Janeiro: São José do Rio Preto, 1999. 163p.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Resumo

O livro *Da ordem ao desordem* (Rio de Janeiro, 1999), do escritor brasileiro Peter Grevenow, é objeto desta pesquisa que visa investigar o processo de construção do sentido. É partir da noção de uma

estruturação do sentido que se busca compreender o material

Agradecimentos

que permeia todos os níveis do mundo.

À CAPES, pela bolsa concedida;

À Ângela e Eliane, por existirem na minha vida;

Prof. Aguinaldo, Prof. Sérgio e Prof.a Anna, pelas sugestões;

Prof.a Gisele, pela elaboração do abstract;

Patrícia, Márcio e Serginho, pelos inúmeros favores;

Denise e Dedéia, pelo trabalho com as imagens;

Funcionários da Pós-Graduação e da Biblioteca;

Meus amigos.

Palavras-chave: Peter Grevenow - discurso - narrativa - discurso -
narrativa - relações intertextuais - intertextualidade - poética

SOBRINHO, G.A. *Da semiose ao simulacro: a estruturação do sentido em O Bebê Santo de Mâcon*. São José do Rio Preto, 1999. 165p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Resumo

O filme *O Bebê Santo de Mâcon* (The Baby of Mâcon, 1993), do cineasta britânico Peter Greenaway é objeto deste estudo que visa investigar o processo de estruturação do sentido, a partir da detecção de uma arquitetura enviesada do enunciado, concebida por um enunciador transgressivo que não poupa esforços em redimensionar o material expressivo do código cinematográfico em nome de seu *fazer* poético. Ao se verificar as marcas desse sujeito, pôde-se deflagrar uma linha diametral que perpassa todos os níveis do enunciado, compondo um jogo labiríntico entre os elementos estruturadores da mensagem. Assim, a representação fílmica do enredo factual cede às interpolações dos programas narrativos em tempo e espaço, verossímeis somente à própria lógica do relato. Para emoldurar a história recheada de constituintes sacros e profanos, recorreu-se ao acasalamento de particularidades expressivas próprias ao teatro e à pintura, por meio dos componentes fílmicos. O resultado dessa sincretização é uma obra que revê as possibilidades de construção textual no horizonte, hoje, massificado e pouco ousado do cinema.

Palavras-chave: Peter Greenaway - cinema - narrativa - discurso - enunciação - relações intersemióticas - intertextualidade - poética

SOBRINHO, G.A. *From semiosis to simulacrum: the building up of meaning in The Baby of Mâcon*. São José do Rio Preto, 1999. 165p. Master Thesis - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Abstract

The Baby of Mâcon (1993), a film by the British director Peter Greenaway, is studied in this work which aims at investigating the process of meaning building up from the detection of a biased architecture of the enonce with a transgressive enunciator who redimensions the material of the cinematographic code in the name of his poetics. When the marks of this subject are verified, it was possible to deflagrate a diametrical line that passes through all levels of the enunciation, forming a labyrinthic game with the elements that structure the message. Thus, the cinematographic representation of the factual plot gives way to the interpolation of the narrative programs in time and space, which are verisimilar only within the very logic of the narrative. To frame the story full of sacred and profane elements, the joining of expressive particular features of the theater and painting were used through filmic components. The result of this combination is a work that rethinks the possibilities of textual construction in today's cinema, characterized by mass production and little daring.

Key words: Peter Greenaway - cinema - narrative - discourse - enunciation - intersemiotic relations - intertextuality - poetics





Foi-me dirigida nestes termos a palavra do Senhor:
Antes que no seio fosses formado, eu já te conhecia;
Antes de teu nascimento, eu já te havia consagrado,
e te havia designado profeta das nações.
E eu te respondi:
"Ah! Senhor JAVÉ, eu nem sei falar,
pois que sou apenas uma criança,"
Replicou porém o Senhor:
Não digas: "Sou apenas uma criança:"
porquanto irás procurar todos aqueles aos quais te enviar,
e a eles dirás o que eu te ordenar.
Não deverás temê-los
porque estarei contigo para livrar-te
oráculo do senhor

Jeremias, 1, 4-5.

Sumário

Introdução.....	010
1. A história que se conta: a peça teatral.....	016
2. O percurso gerativo do sentido: o que a fábula nutre em sua organização.....	021
2.1 Nível fundamental no corpus.....	022
2.2 Nível narrativo: a encenação teatral.....	022
3. Com o texto o contexto: dos primórdios do cinema ao discurso cinematográfico.....	032
3.1 O encontro do cinema com a narrativa.....	032
3.2 O discurso no cinema.....	038
3.2.1 Os rastros da enunciação ou um olhar ascendente sobre o relato.....	043
3.2.2 Olhar descendente: os narradores no cinema.....	048
3.3 Polifonia discursiva.....	049
3.3.1 Modelo esquemático para o processo discursivo do cinema.....	051
3.4 Enunciação enunciada ou o percurso de um olhar movente.....	054
4. Espaço representado: janela de mundos possíveis.....	067
4.1 Da representação ao representado.....	074
4.2 <i>O Bebê Santo de Mâcon</i> : o espaço enclausurado.....	082
5. As faces do tempo: duração e representação.....	088



5.1 Nós do tempo: temporalidade espetatorial e fílmica.....	099
6. A (meta)representação e os fios de tempo: o (inter)texto.....	111
6.1 <i>O Bebê Santo de Mâcon</i> : amálgama de signos.....	125
6.2 Três sistemas em nome de um dizer.....	131
6.3 Cinema e teatro: englobante e englobado.....	150
6.4 Diálogo entre cinema e pintura.....	155
6.5 /Cinema/vs./teatro/vs./pintura/vs./cinema/vs.....	165
Considerações finais.....	172
7. Bibliografia.....	176
8. Filmografia.....	181

Introdução

Aproximar-se de um objeto artístico na tentativa de desvendar a arquitetura de seus componentes e poder chegar, ao final de um laborioso processo de análise, a um *dizer* estruturado na obra, é atitude preliminar deste trabalho.

Como homens de Letras, somos movidos a decifrar estranhos emaranhados distribuídos nos mais distintos sistemas de significação. Desde a fala que se organiza individualmente e atinge um complexo ordenamento social até os textos que extrapolam a dimensão verbal e alcançam o amplo campo da imagem e do som, além de outros, o pesquisador letrado, que toma para si os ensinamentos herdados de Ferdinand de Saussure, não se olvida do modelo diádico de signo e parte em busca de conjecturas com fins de obtenção de material que possa elucidar as mais diversas articulações com fins de extrair efeitos de sentido, eventuais propósitos, rupturas etc.

Partindo da dupla articulação saussuriana, passando pelos planos do conteúdo e da expressão de Hjelmslev até a semiótica narrativa do discurso de Greimas, o estudo do signo evolui das unidades isoláveis e alcança a dimensão do enunciado, tomando-o como ponto de partida para a detecção do sentido. Como consequência dessa evolução, desenvolveu-se amplo campo de pesquisas que procuram desemaranhar as articulações sógnicas nos mais diversos sistemas de significação, postura analítica que trouxe avanços às análises tradicionais voltadas para os mais distintos contextos da obra. Nossa atenção volta-se para um sistema especificamente: o cinema.

A pesquisa toma como *cópus* o filme *O Bebê Santo de Mâcon* (The Baby of Mâcon, 1993), do cineasta inglês Peter Greenaway e busca decifrar a estruturação do sentido, tendo como norte as associações que permeiam o



plano da expressão, vinculado ao plano do conteúdo, por tratar-se de uma obra que atende aos chamados da função poética.

O filme surgiu como objeto de investigação por conter em sua trama discursiva um inusitado arregimento que rompe diretamente com tipo de cinema cujo contingente audiovisual promove "o efeito de real". Traço que leva a crer numa fruição centrada na identificação entre espectador e filme e ao realçar os gêneros desloca do filme o potencial criativo, canalizando as produções para a repetição de fórmulas tanto ao nível do enredo quanto à articulações discursivas.

O Bebê Santo de Mâcon arregimenta em sua elaboração intrincadas construções discursivas para contar a história de um Bebê que nasce em uma comunidade carente, ávida por soluções, ao ponto de elevarem-no à categoria de salvador. Para contar essa saga, recorreu-se a um teatro com palco italiano e as imagens e sons que desfilam não pecam pelo extremo rigor na organização. Tem-se um filme ricamente elaborado, cujo feixe de constituintes que dinamizam a relação espaço-temporal desobedece a uma sintaxe cinematográfica assentada na representação realista, promovendo recusa às normas e adoção dos desvios, o que sugere a revisão do cinema enquanto linguagem e a busca por novas formas de expressão.

Peter Greenaway é um artista contemporâneo. Destaca-se como cineasta, mas sua atuação não se restringe ao cinema e atinge os campos férteis das artes plásticas e da ópera. Dentre as exposições, destacamos *Stairs* (1995) em que Genebra tornou-se galeria aberta para exibição de telas fixadas em pontos estratégicos onde se projetavam imagens para a comemoração dos cem anos de cinema e dentre as óperas, *100 Objetos para representar o mundo* (1998), totalmente realizada com recursos da multimídia, esses dois feitos apontam uma carreira que encontra no diálogo entre as artes a substância capaz de



traduzir seus desejos; no cinema isso tende a ter uma força reveladora: filmes como *O sonho do arquiteto* (1985), *Afogando em números* (1987), *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), *A última tempestade* (1991), *O Bebê Santo de Mâcon* (1993), *O livro de cabeceira* (1997) mostram o percurso de um cinema transgressor, com tom erudito, recheado de referência e que se vale do bizarro, do escatológico, do humor negro, do patológico, da profanidade, do sexo, da nudez e da tensão entre a tradição cultural e um estado de selvageria. Seu olhar nos instiga, sobretudo, pelo viés da experimentação verificada em cada filme e, para isso, a tradição pictórica ocidental e o uso deliberado de outros sistemas de significação são fundamentais para reger seus estranhos constructos e mostra-se um caminho audaz e ao mesmo tempo pertinente para a condução de novos horizontes na construção fílmica.

Ao recusar o naturalismo na forma de compor seus filmes, Greenaway lança um novo olhar sobre o mundo, pontuando em cada produção a organização do fenomenológico através do acasalamento de códigos em intenso processo de semiose por via do material fílmico. Desenvolve-se, dessa forma, uma visão regenerativa que não cansa em reorganizar o mundo por intermédio dos signos que o homem lida em seu cotiano. Nesse jogo, os números, a perspectiva, a biologia, os rituais, a pintura, a arquitetura, as paixões, o corpo etc. emolduram histórias não convencionais que beiram o artificialismo, se vistas por espectador desatento.

Na verdade, ao perscrutar as insígnias que fundam as representações do mundo, o cineasta mostra-se como criador-humanista que distancia-se do emocional fortuito e tenta equacionar as várias questões em torno do material humano. Não se satisfazendo com soluções miraculosas e moralistas, lança-se



como rábula que oscila entre um estado harmonização e caos na busca do equilíbrio em seu percurso.

Para atender ao chamado da problemática suscitada pelo filme, valemo-nos, sobretudo, de suporte teórico da semiótica de inspiração greimasiana, cujos estudos resultaram no grupo conhecido como Escola de Paris. Teóricos como Jacques Aumont, Santos Zunzunegui, Roland Barthes, Eriq Torán formam o apoio fundamental para questões relativas à imagem. Gianfranco Bettetini, André Gaudreault e François Jost compuseram referência necessária para questões relativas ao discurso e à enunciação. Como fontes para problemas próprios ao cinema, valemo-nos dos estudos de Jacques Aumont, André Bazin, Noel Burch, Ismail Xavier, Ramón Carmona, Dominique Villain, Gilles Deleuze. Para o poético, tomamos os estudos clássicos de Roman Jakobson, Paul Valéry, Iuri Lotman, Umberto Eco. Afora esse painel que compõe as principais referências, outros estudiosos foram de crucial valor para o desenvolvimento do trabalho e surgem no corpo do texto.

Ao tomar um texto fílmico como objeto analítico, deparamo-nos como primeiro entrave na lide com o cópus escolhido, o fato da citação poder diminuir o filme, pois a linearidade do verbal faz com que se perca a simultaneidade característica do enunciado cinematográfico, assentada na dimensão plural de seus constituintes significantes.

Tendo em vista essa barreira imposta, tentamos cercar o objeto por meio de uma metodologia centrada, sobretudo, na decupagem e quando necessário recorreremos ao fotograma, conforme preceitos de Bellour (1995) e Barthes (1984). De qualquer forma persegue-nos uma sensação de incompletude no que concerne à citação, mas vale dizer que mesmo o analista que se debruça sobre o texto literário e convive com significantes de mesma natureza, há também o sentimento de que o trabalho crítico não cerca de todos os lados o



objeto escolhido, pois qualquer crítica, por melhor fundamentada que esteja, está sempre além da arte, já que nela reside a "grande crítica."

Ainda no tocante à metodologia empregada para manejo do *cópus* e conseqüente análise, seguimos a decupagem das unidades conforme indicação de trabalhos realizados na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo as orientações da Profa. Dra. Anna Maria Balogh em seus trabalhos sobre *Vidas Secas* e *Blade Runner* como principais referências.

Os capítulos do trabalho apresentam a seguinte estruturação:

1. *A história que se conta: a peça teatral* Resumo que procura levar ao leitor os principais fatos que são narrados no filme e que serão posteriormente alvo de análises narrativas e discursivas.
2. *O percurso gerativo do sentido: a que a fábula nutre em sua organização.* Explicitação dos principais programas narrativos que conformam o universo do conteúdo fílmico.
3. *Com o texto o contexto: dos primórdios do cinema ao discurso cinematográfico.* Breve apanhado da história do cinema com intuito de evidenciar certos matizes transgressores do objeto de análise tomados a partir da incorporação de elementos que são próximos ao nascimento do cinema. Seguem-se considerações sobre a enunciação cinematográfica, sendo o momento pelo qual é evidenciado as articulações actoriais, espaciais e temporais do sujeito disseminador de sentidos.
4. *Espaço representado: janela de mundos possíveis.* Neste capítulo, versaremos sobre a natureza eminentemente espacial do cinema, como se efetua sua organização e quais efeitos de sentido são sugeridos pela



debreagem enunciativa quando o enunciador se evidencia no espaço articulado.

5. *As faces do tempo: duração e representação.* A temporalidade fílmica oferecida pelo movimento da câmera, dos atores e da montagem e as relações discursivas culminando numa enunciação enunciada advindas dos encadeamentos temporais são temas deste capítulo.

6. *A (meta)representação e os fios de tempo: o (inter)texto.* Na última parte, versaremos sobre o estatuto do poético e sua aplicação no filme e as relações intersemióticas travadas no seio de *O Bebê Santo de Mâcon*.



1. A história que se conta: a peça teatral

Traduttore traditore, contar um filme também é trair de certa forma a obra original. Não obstante a firme intenção de preservarmos integralmente a narrativa mostrada, corremos sempre o risco de apresentar apenas a leitura possível, com porosidade de lacunas e presença realçada das preferências incontrolláveis. Assim, sob a pena da permanente fatalidade de liquidar a riqueza do contingente audiovisual ao transportá-lo para a linguagem verbal, resta-nos apenas esta como meio para a veiculação de idéias acerca do objeto sob análise

O Bebê Santo de Mâcon encontra na encenação teatral o espaço para um ambicioso projeto que culmina com a reflexão velada sobre questões da representação. Isso é encarado como um interessante jogo exposto durante a projeção do filme, pois ao mesmo tempo em que desfilam várias situações em um palco, o espectador é convidado a entrar nos bastidores dessa representação, como se assistisse ao *making of* da própria obra.

O filme divide-se em cinco partes, sendo um prólogo, três atos e um epílogo; a passagem entre os atos é intermediada por dois intervalos. As primeiras imagens apontam os rumos da história a ser vista. Sentada num balanço está a personificação da Fome, figura instigante e de aspecto grotesco que lembra uma daquelas personagens deformadas da pintura de Boch. Ela revela a um grupo formado pelo clero, nobreza e outras pessoas o estado de carência vivenciado por Mâcon.

Sem nos aprofundarmos nas relações entre história e discurso, é possível identificarmos no prólogo uma micro-estrutura da peça a ser encenada, sendo o balanço elemento espacial que divide a platéia composta por integrantes da nobreza, do clero e público em geral e da encenação representada pela



personagem Fome. Esse dado é reiterado pelo jogo entre campo/contra-campo¹ das imagens que se revezam.

Em seguida, inicia-se o primeiro ato e uma velha com rosto coberto e feridas espalhadas pelo corpo geme de dor pelo nascimento de seu filho. Simultaneamente, a platéia de um teatro ricamente ornamentado saúda a entrada de nobres que irão se agregar aos atores para encenarem a peça. Dentre os convidados que se juntam ao palco, Cosimo é a figura central.

Durante as treze contrações resultantes do parto, as parteiras profetizam e realizam junto com a platéia (extremamente irônica) uma enorme arruaça, para o desespero da velha que grita de dor. Mâcon encontra-se numa terrível crise, o que leva a população a acreditar no surgimento de um monstro, pois a criatura foi gerada por um casal de velhos decrepitos e sua irrupção seria a confirmação da ruína total da comunidade.

Espantosamente nasce uma criança com traços de rara beleza; sua aparição numa terra tão castigada é motivo de encantamento e crença na transformação da catástrofe que assolou Mâcon.

A cópula era algo problemático: homens e mulheres viam-se na impossibilidade de gerar um filho; isso fez com que o pai da criança fosse alvo de um sentimento de diferenciação em relação aos demais homens e passasse a gozar de certo privilégio com as mulheres.

Mâcon está festiva e crescem os desejos de superação dos danos. Mas, se por um lado, há uma hipnose generalizada, o clero enxerga o nascimento e a euforia com certa reserva, pois é época em que a Igreja discute seus valores; primeiro pela Reforma e segundo pela descoberta de que a Terra não é mais o centro do universo.

¹ Encadeamento geralmente construído durante a montagem, consistindo em diálogo entre duas imagens referentes a uma mesma ação.



Juntamente com a possibilidade de progresso por parte da sociedade, nasce a cobiça da Irmã, que detém a posse da pequena criatura, encarando-a como objeto capaz de proporcionar-lhe riqueza e poder junto à sociedade local.

As duas seqüências² iniciais do segundo ato caracterizam-se pela doação de bens ao menino. Na primeira, há a atribuição de vários objetos, ora preciosos, ora de pouco valor; já na segunda seqüência algumas pessoas tentam obter alguma graça do pequeno milagreiro, mediante a oferta de bens.

Nesse momento, a cobiça de sua Irmã é algo extremamente avassalador, chegando ao cúmulo de retirar as filhas de um pobre pai, entregando duas delas à prostituição, outra a um convento e encaminhando a quarta para divertir o velho pai da criança.

A progenitora desaparece completamente do relato. Sua ausência inquieta ainda mais o padre e seu filho, levando-os a interrogar a Irmã sobre o paradeiro da mãe do garoto; a jovem é manipulada pelas parteiras e afirma ser a própria mãe de seu irmão, fato que causa bastante indignação ao ponto de os dois se retirarem.

Segue-se a comprovação da virgindade da jovem; há um diálogo extremamente trágico-visionário entre ela e seu irmão e, finalmente, é revelado o local onde se escondem os progenitores: embaixo do palco, uma espécie de porão.

Vestida como a Virgem Maria, a jovem tenta seduzir o céptico filho do padre, para que ele seja seu "José". Ela revela-lhe onde estão os verdadeiros pais e, em seguida, tenta seduzi-lo como uma prostituta. Mas a sedução não se realiza, pois é interrompida pelo Bebê, que condena o ato, ordenando que uma vaca mate o rapaz por violentos golpes; o animal sofre a vingança da jovem

² O termo é entendido como "conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com unidade de lugar ou ação". Cf. Vanoye e Gliot Lété, 1994, p.38



sedutora, que insanamente lhe tira a vida. O segundo ato termina com a ida do menino para a tutela da Igreja.

Se anteriormente era ofertada uma série de bens em nome de alguma graça, já no terceiro ato tem início um processo fulminante de exploração intensa em que os fluidos corporais do Bebê são leiloados para os cofres da Igreja.

A criança é mostrada com o semblante cansado, porque desde seu nascimento passou a ser objeto de escambo em nome de interesses diversos; durante seu repouso, a antiga tutora conscientemente mata o Bebê sufocado, o que leva a Igreja a condená-la à morte. Como ainda se mantinha intacta sexualmente, é entregue para que os soldados deflorem-na antes do enforcamento, por sugestão de Cosimo.

A encenação finaliza-se com a morte dos pais, seguindo-se um violento estilhaçamento do corpo do pequeno salvador, pois a essas alturas Mãcon regressou ao estágio inicial, havendo nesse ato horripilante a última tentativa de progredir de novo. Realizada a mutilação segue o epílogo, repetindo a mesma fala do prólogo está a figura da Fome novamente em um balanço, mas não se efetua o jogo campo/contra-campo do início do filme. Por fim, realiza-se uma série reverências e aplausos finais são dirigidos aos espectadores do filme.

Como há no nível do enunciado um contágio intencional da linguagem do teatro, resultando uma espécie de “*teatro filmado*”³, reservamos para a enunciação o momento de garantir ao cinema o privilégio sobre algumas seqüências.

³ Essa expressão deve ser entendida como um traço intencional do enunciado fílmico, divergindo, portanto, do teatro filmado típico dos primeiros anos de existência do cinema, que se valia de certos elementos da linguagem teatral, pois ainda não havia se consolidado enquanto sistema de representação.



Assim, se o que acontece nas dimensões do palco é compactuado pela platéia, cabe ao espectador de cinema ter uma visão do conjunto que compõe a ficção, já que a ele é outorgado um saber sobre o que se passa nos bastidores de tal encenação. Exemplos de tal prática está no intervalo entre o primeiro e o segundo ato, através da aparição de vários bebês que poderiam encenar o papel principal e na fala arrogante da Irmã com o alabardeiro. Diante disso, nota-se uma postura enunciativa que discute a relação entre ficção e fazer-ficção e até que ponto uma se entrelaça com a outra, mas isso será discutido posteriormente.

Temos, portanto, duas narrativas paralelas: a primeira é compreendida pela encenação de uma peça de teatro que narra a trajetória do nascimento de uma criança e suas conseqüências em Mâcon e a segunda diz respeito à construção dessa história via cinema.

As duas narrativas estão fortemente entrelaçadas. Mas é no nível discursivo, momento de projeção das estruturas temporais, espaciais e atoriais que se verifica maior contágio de uma sobre a outra. Optamos por evidenciar os programas narrativos da encenação teatral e confrontar as duas narrativas quando tratarmos da questão discursiva.



2. O percurso gerativo do sentido: o que a fábula nutre em sua organização

A formulação de percurso gerativo do sentido é conquista teórica da semiótica. Compreende um conjunto de níveis que se agregam entrelaçados no texto e cujo desvendamento permite que se compreenda o processo de produção do sentido. Trata-se de um percurso “que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto” (Greimas & Courtés, 1989, p.206), em que se conjugam três níveis: fundamental, narrativo e discursivo, cada um deles desdobrando-se em componente sintático e semântico.

O nível fundamental responde pelo estágio mais abstrato da análise, abrigando as estruturas fundamentais do discurso, dentro de uma relação lógico-conceitual; o nível narrativo compreende um estágio intermediário, cuja análise dos estados e transformações faz descortinar a relação implícita de um fazer antropomórfico entre um sujeito e um objeto; o nível discursivo aproxima-se da manifestação textual em que, a partir das relações de enunciação, observa-se o modo de organização textual em termos temporais, espaciais e atoriais, bem como a figurativização que expõe a temática.

PERCURSO GERATIVO			
	Componente Sintático		Componente Semântico
Estruturas sêmio-narrativas	Nível profundo	Sintaxe fundamental	Semântica fundamental
	Nível de superfície	Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Estruturas discursivas	Sintaxe discursiva Discursivização (actorialização, temporalização, espacialização)		Semântica discursiva Tematização Figurativização

(Greimas & Courtés, 1989, p.209)



2.1 Nível fundamental no corpus

Por se tratar de uma obra em que as relações de tensividade transitam com certa frequência, fazendo com que o imprevisível prevaleça sobre o previsível, segundo as pautas do próprio enunciado fílmico, apontaremos apenas quatro relações opositivas que dizem mais respeito ao rumo da leitura empreendida nesta análise. Mesmo assim não ousamos reforçar serem as mais destacáveis, pois o filme sugere outras leituras, devido à complexidade imanente a sua construção.

Apontar oposições significa levar a cabo a lição greimasiana de que o sentido nasce da diferença. Ao tomarmos os jogos de descontinuidade presentes no filme localizamos a oposição /realidade/ vs. /ficção/ como o sentido preponderante que envolve o tecido da representação; em escala hierárquica, a oposição /morte/ vs. /vida/ também é verificável no enunciado fílmico, pois o tempo todo aquelas pessoas lutam contra sua própria ruína. Outras etapas verificadas na geração de sentido situam-se nas relações /cobiça/ vs. /abnegação/, /miséria/ vs. /riqueza/, /santidade/ vs. /profanidade/.

Mesmo que o método exija a análise em níveis, o entendimento destas categorias semânticas só se esclarecerá no momento em que apontarmos os traços da enunciação.

2.2 Nível narrativo: a encenação teatral

No nível narrativo, a semiótica prevê uma relação de junção entre um sujeito e um objeto; por este último se tratar de um actante depositário do desejo, é concebido como objeto-valor.



Temos a possibilidade de um sujeito estar em conjunção ($\cap$) ou em disjunção ($\cup$) com o objeto. Uma dada história partirá ou do estado conjuntivo ou disjuntivo com o objeto-valor e seu desenvolvimento prevê uma transformação necessariamente para o estado contrário, da conjunção para a disjunção e vice-versa mediante a ação de um segundo sujeito, o sujeito operador. A mudança de estado freqüentemente se realiza pelo agenciamento de recurso facilitador, concretizado por um objeto-modal, que possibilita o sujeito aproximar-se do objeto-valor, por meio de um *querer*, *poder* ou *saber*.

Concebe-se como Programa Narrativo (PN) a sucessão de estados e transformações encadeados.

Esses dados podem receber a seguinte configuração esquemática:

$$PN = F [S1 \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

$$PN = F [S1 \rightarrow (S2 \cup Ov)]$$

Onde:

F = função

S1 = sujeito de fazer

S2 = sujeito de estado

O = objeto (suscetível de receber um investimento semântico sob a forma de v: valor)

[] = Enunciado de fazer

() = Enunciado de estado

$\rightarrow$ = função fazer (resultante da conversão e da transformação)

$\cap \cup$ = junção (conjunção ou disjunção) que indica o estado final, a consequência do fazer

(Greimas & Courtés, 1989, p.352-353)



No nível da circulação do *saber* e dos benefícios de certo programa narrativo existem dois pólos fundamentais: um Destinador, actante responsável pelo desencadeamento da evolução narrativa e sancionador da ação do sujeito e/ou do valor do objeto, e um Destinatário, beneficiário da realização do sujeito operador.

O esquema canônico da narrativa proposto pelo Groupe d'Entrevignes (1979, p.63) modaliza a seqüência narrativa em quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção.

A manipulação situa a narrativa na dimensão cognitiva, trata-se da fase do *Fazer-fazer* em que um Destinador irá agir sobre o sujeito operador para efetuar determinada transformação.

O Programa Narrativo de *O Bebê Santo de Mâcon* - peça de teatro pode receber a seguinte configuração:

PNbase = F (prosperar)

PN= F[S1(Bebê) → (S2(comunidade de Mâcon) ∪ Ov(prosperidade))]

Entende-se o Programa Narrativo de base como um *fazer* sobre um estado disjuntivo; o sujeito (comunidade de Mâcon) está em disjunção com objeto-valor "prosperidade", o que nos dá o PN *prosperar*.

O nascimento da criança naquele lugar pode significar a possibilidade de as pessoas saírem do estado de miséria em que vivem. O Destinador (Dor) "desejo de prosperar" vale-se do objeto modal (bens ofertados) para realizar a passagem do estado disjuntivo para o conjuntivo, agindo como Sujeito-operador para a transformação do Destinatário(Dário) "comunidade".

O PN pressupõe um Anti-PN; na encenação teatral, existem dois Anti-programas, aos quais filiam-se dois anti-sujeitos.

Funcionando como uma barreira para a concretização do PN de base, agindo em causa própria, o Anti-PN1 é o percurso trilhado pela Irmã do Bebê, cujo desejo é ascender socialmente:



Anti-PN1 = ascender

Anti-PN1 = $F[\text{Anti-S1}(\text{Bebê}) \rightarrow (\text{Anti-S2}(\text{Irmã}) \cup \text{Ov}(\text{status}))]$

O componente modalizante para esse fazer será o Anti-Dor1 (poder familiar) agindo sobre o Anti-Sujeito-Operador (Bebê) para a conjunção do Anti-Dário1 (Irmã).

O segundo Anti-Programa é encarnado pela posse da criança pela Igreja, pretendendo com isso recuperar o prestígio e bens. Temos, então:

Anti-PN2 = restabelecer

Anti-PN2 = $F[\text{Anti-S1}(\text{bebê}) \rightarrow (\text{Anti-S2}(\text{Igreja}) \cup \text{Ov}(\text{prestígio}))]$

De modo que o Anti-Dor1 "moral cristã" agirá sobre o Bebê (Anti-S1) logo após a morte do filho do sacerdote, para que o Anti-Dário "Igreja" acumule bens e possa recuperar a confiança entre o fiéis.

A teoria prevê que alguns sujeitos possam cambiar de papéis segundo a lógica do relato, já que os papéis são posições vazias que podem abrigar personagens ou objetos. No filme, temos a manipulação do Bebê em nome de interesses distintos, por isso a sua mutabilidade diante do PN e dos Anti-PNs.

Na inocente criatura recém-nascida é depositada a esperança de sanar algumas deficiências como a fome, a doença, a esterilidade, a escassez da produção agrícola. Como meio para atingir prosperidade, muitos passam a tocá-la num primeiro momento e depois destinam seus próprios bens para conseguir seus objetivos. Sua figura representa o perfil de um salvador capaz de fazer milagres, junto a uma terra abandonada.

A concretização do PN de base "prosperar" depende da realização de um PN de uso, hierarquicamente anterior. Este programa destinado a *adquirir bens* é mostrado logo no início do filme. A Dor Irmã faz da comunidade o sujeito operador encarregado de colocar a criança S1 em conjunção com o objeto valor "bens". Embora os bens sejam eufemisticamente referidos no filme como "doações", o processo de circulação de objetos não ocorre por atribuição, mas



por troca: a benção é barganhada por bens. S1(a criança) oferece a S2(comunidade) o objeto-valor 1 (benção) e recebe em contraparte os bens (objeto-valor 2), conforme demonstra o esquema $F \Rightarrow (Ov1 \cup S1 \cap Ov2)$, que do ponto de vista da circulação entre sujeitos equiivale a $F \Rightarrow (S1 \cap Ov \cup S2)$, onde Ov representa os bens.

Durante os dois primeiros atos, a figura do Bispo e seu filho surgem como observadores críticos do fenômeno que assola Mãcon. De antemão, já se nota num diálogo reservado entre os dois, a possibilidade de uso do Bebê em nome da Igreja. Mas isso não se efetiva, prevalecendo a dúvida sobre a identidade da mãe e a veracidade dos milagres que todos afirmam acontecer.

Na trajetória do Anti-S2, temos um Programa Narrativo de comprovação antecedendo ao do restabelecimento. Isso não descaracteriza seu papel junto ao esquema exposto anteriormente, já que optamos por explicitar sua postura como Anti-sujeito, na medida em que o padre e seu filho detiveram a tutela do garoto, ameaçando, de certa forma, a realização do PN de base (prosperar) em nome dos interesses da instituição.

A manipulação é o momento em que se promulga o pacto contratual para a realização dos Programas Narrativos. Como vimos na exposição das relações entre os sujeitos e objetos, o Sujeito-operador é comum nos três Programas apresentados, sincretizado pelo mesmo ator discursivo - o Bebê; coube a cada Destinator estabelecer os mecanismos persuasivos para o *fazer-querer* do sujeito diante dos três programas destacados.

A competência e a performance situam o relato na dimensão pragmática. A primeira consiste na reunião de três modalidades necessárias para o *fazer*: *saber*, *poder* e *querer*. A performance consiste no *fazer*, ou melhor, no momento em que se efetiva ou não a transformação.

Ao conferirem o grau de santidade para o Bebê, suas ações caminharão na busca da justiça entre os homens, preceito disseminado pela tradição



cristã. Ao nascer, ele é predestinado a suprir as deficiências de um povo abandonado por Deus. No entanto, sua inocência será usada como arma para a satisfação de outros interesses, como a cobiça da irmã e o acúmulo de riqueza pela Igreja para seu restabelecimento.

Temos, portanto, o *fazer* do sujeito-operador modalizado pelo atributo da "santidade". Esse poder já se evidencia desde os primeiros momentos de vida; assim, o choro comumente ouvido durante um nascimento é substituído por uma canção advinda do pequeno, além da aura de prosperidade trazida por sua beleza e perfeição, numa terra extremamente castigada. A competência está instaurada, dessa maneira, pelos traços sagrados, do sujeito que sincretiza o humano e o divino, o que equivale a dizer que o /fazer/ é pautado por uma atmosfera mítica.

Dentro do nível pragmático, a performance situa a transição entre os estados.

Nos três Programas Narrativos escolhidos, o objeto-valor dos sujeitos foram apontados como: "prosperidade", "status" e "prestígio". Os três possuem uma base comum entendida como "melhoria".

Verifica-se que o estado disjuntivo entre a comunidade de Mâcon e o objeto "prosperidade" converteu-se, embora alguns elementos desse grupo tenham sofrido danos, pode-se constatar através do riso, das festas e da abundância de comida e da fala de Cosimo, no meio do segundo ato, a transformação.

Se o processo de melhoria é algo que se concretiza junto à comunidade, é necessário expor a ligação do grupo com dados que se atrelam à corrupção. Essas ações nada mais são do que Programas de Uso para a concretização do Programa de Base "prosperar" e podem ser encontrados nas seguintes seqüências: omissão em dizer quem é a verdadeira mãe, conseqüente afirmação do nascimento gerado por uma virgem e pagamento aos fluidos



corporais do Bebê, mediante troca. Na verdade, esses exemplos dão-nos a prova do forte entrelaçamento entre os sujeitos para a concretização de seus programas.

A ausência de qualquer tipo de posse sobre o garoto faz com que a comunidade lance mentiras sobre a virgindade da Irmã e pactue a venda dos fluidos, como forma de assegurar os lucros conquistados por tal nascimento, além de trocar, como exposto anteriormente, bens para o recebimento de graças.

O percurso rumo a ascensão da Irmã é caracterizado por ações que, em sua maioria, esmagam preceitos de caráter: esconder os verdadeiros pais, explorar a fé da população, auto intitular-se “mãe virgem”, deixar-se tratar como prostituta. Mas, ao trilhar tal caminho, a jovem tem estalos de benevolência, como forma de assegurar a efetivação de seu projeto junto a seus opositores (faz com que o pequeno santo abençoe a pobre aleijada sem a retribuição de bens e destina uma jovem para a satisfação sexual de seu pai).

Seus gestos escondem a ambição desenfreada de um sujeito que não encontra limites para o alcance de seus objetivos. Verificamos que, ao mesmo tempo em que ela se projeta habilmente para o estabelecimento de sua meta, há na narrativa índices que antecipam sua derrota (o Bebê nega-se a abençoar a separação das quatro filhas de seu pai, lança, em tom profético, um trágico desfecho a ela e à Mãcon, pune seu ato sexual com a morte do jovem).

Na verdade, essas seqüências situam o relato no nível da sanção por parte do Sujeito-operador. Portanto, o percurso da vilã é seguido pelo julgamento daquele diretamente responsável por sua efetivação, o que nos autoriza reconhecer a não existência de uma performance, já que a qualquer momento o sujeito pode ser privado do objeto conquistado. Dessa forma, ocorre dupla sanção negativa do Anti-sujeito¹: a primeira dá-se pela privação da posse do



Bebê, após a morte ocorrida na manjedoura, e a segunda efetua-se com sua morte, após o estupro realizado pela milícia.

Ao assumir a tutela do Bebê e em seguida acumular grande quantia de dinheiro, a Igreja reafirma seu poder. Torna-se, portanto, viável a realização da performance, solidificando a conjunção com o prestígio, débil até então.

À inocente criatura que vestiu forçosamente o manto de salvador, coube o drástico destino da morte. Usado como sujeito-operador de um projeto de melhoria, acabou sendo dizimado pela irmã, dado o fracasso de seu projeto.

Quanto à comunidade de Mâcon, pode-se dizer que sua performance se realizou até o momento de vida do Bebê; após sua morte, seguida da retirada de suas roupas e da mutilação de sua carne, ocorre uma regressão ao estado inicial, sendo sua conduta sancionada negativamente.

Temos uma narrativa organizada em nome da salvação. Os sujeitos que agem em nome de tal propósito despem-se de valores morais para que suas carências sejam superadas; fazem da pequena criatura um santo e instrumento da luxúria, da cobiça e do enriquecimento.

Contrariamente à consagração dada nas primeiras horas de seu nascimento, a carne da criança torna-se mercadoria de escambo em nome de interesses pessoais, para que aquela comunidade continue respirando – ato inútil, já que o desfecho do grupo é tão trágico quanto no início da encenação, prova cabal da frustrada tentativa de prosperidade.

Num nível macro-estrutural, podemos visualizar outro Programa Narrativo situado numa esfera englobante em que os "atores" da peça encenada, o público que assiste a peça, os nobres e sobretudo Cosimo são incumbidos de tecer um percurso centrado na própria representação, o que equivale a dizer que são sujeitos dispostos a entrarem em conjunção com o objeto-valor "filme". Assim temos:

PN = representar



$$PN = F [S1(\text{atores}) \rightarrow (S2(\text{personagens}) \cup Ov(\text{filme}))]$$

Entende-se que todos sujeitos destacados são atores dispostos a construir uma narrativa fílmica. Esses sujeitos são encarregados de darem forma ao conteúdo fílmico caracterizado semanticamente como um construto voltado para a questão da representação. Por ser assunto que demanda considerações a parte, tomaremos apenas os momentos em que o enunciado expõe as tensões resultantes desse *fazer*. A questão evocada encontra amparo em estudos voltados para o nível semiótico da mensagem. Optamos por mantê-la suspensa por enquanto, reservando sua discussão para o momento em que tratarmos do nível discursivo, mostrando como o filme evoca a noção de representação de uma possível realidade, pelo viés intertextual.

O PN "representar" revela forte entrelaçamento com o PN "prosperar". Certamente a condição /englobado/ vs. /englobante/ impõe esse contágio, mas é no nível da atuação dos atores que se manifesta a interferência, na medida em que os atores passam a tomar para si as personagens representadas, compondo um quadro de pessoas que passam a nutrir o próprio ego.

Assim, aquilo que no PN "prosperar" identificamos como ferrenho jogo de interesses criados em torno de um suposto salvador, no PN "representar" produz-se um jogo em torno da exaustão do ofício de atuar. Exemplos mais amenos podem ser evidenciados pela disputa de papéis como o Mordomo da corte de Cosimo, que insiste em obter um lugar, até conseguir atuar como a Fome. Opera-se a fusão da personalidade representada com a do ator que empresta o corpo (caso da Irmã que zomba do alabardeiro no intervalo entre o primeiro e o segundo ato e a interferência constante de Cosimo nos rumos da história encenada), mas os momentos de maior impacto resultam em ações que não preservam a integridade do corpo e ele cede à morte. Estamos falando da morte do filho do bispo, da vaca que também morre por vingança e em seguida é nomeada Cadeal, da violência desmedida ao corpo da Irmã, culminada com o



seu fim, do estrangulamento dos pais do Bebê e da morte deste último seguida de esquartejamento.

A partir da realização dessas performances é lançado no nível do enunciado questionamento sobre a veracidade ou não desses feitos. Pode-se dizer que os momentos de impacto configurariam como tênues desencontros entre trama e urdidura, provocando dissonância na construção textual.

Nesses pontos trágicos que se instauram na história de *O Bebê Santo de Mâcon* visualizamos a confluência dos dois Programas que se sucedem paralelamente, ambos regidos pela necessidade intrinsecamente humana do poder: em um, o poder se agrega na prosperidade, cobiça e restabelecimento e, no outro, ao próprio ofício de representar. Conforme atestam as sanções, o castigo pode recair principalmente sobre os seres mais desamparados.

Como se trata de um filme que reveste os sujeitos de percursos distintos com intuito de trazer à tona temas polêmicos como a exploração da infância, a corrupção da Igreja, a crença num salvador, a miséria humana dentre outros – mas acaba por promover o entrecruzamento desses sujeitos num jogo que mescla "realidade" e ficção sob a constante iminência da catarse – vê-se no contágio de uma narrativa sobre a outra o estabelecimento de um projeto que caminha na esteira da modernidade oferecendo um meta-espetáculo que se auto-sanciona positivamente, haja vista os aplausos de seu final.

Aspectos como este serão melhor elucidados na evolução do trabalho. Entretanto, para atingi-los obedeceremos a uma demarcação metodológica que prevê o assentamento de bases conceituais utilizadas e inclusive um breve apanhado sobre a evolução histórica do meio que serve de suporte ao enunciado de *O Bebê Santo de Mâcon*.



3. Com o texto o contexto: dos primórdios do cinema ao discurso cinematográfico

3.1 O encontro do cinema com a narrativa

Consagrado pelo fascínio, ao contar histórias que despertam as mais variadas reações, o cinema é um dos veículos de comunicação mais atraentes, caracterizando-se como uma poderosa indústria do espetáculo que se legitima ao incutir no homem do século XX histórias pulverizadas em diversos gêneros e modalidades, sempre filtradas pelo uso de recursos tecnológicos audiovisuais.

Pode-se dizer que um dos principais motivos que levam o público a frequentar as salas de cinema seja a busca por bom divertimento através da ficção que, se for recheada por elenco famoso e acompanhada por eficiente campanha de *marketing*, terá sucesso assegurado. No entanto, essas razões não são suficientes para justificar o sucesso do empreendimento cinematográfico, pois o desenvolvimento de estratégias que asseguram o espectador durante a projeção de um filme inclui, principalmente, a produção de mecanismos discursivos capazes de fazer da narrativa fílmica algo fascinante. Há todo um trabalho de manipulação por via da linguagem, além da permanente evolução do aparato industrial que fortalece o cinema, tornando-o um dos meios que mais influenciam o imaginário deste século.

Para chegar ao formato conhecido nos dias de hoje, com a projeção de vinte e quatro fotogramas por segundo e sugerir, graças persistência retiniana, impressão de movimento contínuo, o cinema passou por grandes transformações. Mas já no seu início delineiam-se traços que o levam ao encontro com a narrativa. Observa-se certo empenho em buscar um modo



particular de contar uma história, no desenvolver-se como espetáculo coletivo do cenário urbano, na efervescente passagem do século XIX para o século XX.

Sabe-se que a grande descoberta dos irmãos Lumière, o cinematógrafo, consistiu em criar um método que agregou o quinetoscópio, de Thomas Edison (primeira exibição em 1894), com a lanterna mágica, que teve como um de seus predecessores Athanasius Kircher em 1671 (Parkinson, 1995, p.16). Na verdade, o cinematógrafo é o resultado de perseguição dupla: pretendia-se registrar o movimento observado no mundo natural, na sua duração e seqüência, e fabricar o movimento a partir da inserção de figuras em ação (Costa, 1989, p.52-53). Alguns dos inventos, criados ao longo do século XIX, demonstram essa busca humana pelo registro da imagem em movimento. Referimo-nos ao taumátropo de Fitton em 1825, ao zoótropo de Horner em 1834, ao daguerreótipo de Daguerre e Niepce e a conseqüente invenção da fotografia, ao estudo do movimento por Muybridge em 1872 e ao fuzil fotográfico de Marey em 1876, às projeções de Reynauds, precursor do desenho animado, em 1892. Mas o grande êxito reservou-se para os Irmãos Lumière, tendo como marco a famosa projeção em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, Bulevar Capucines (Sadoul, 1977, p.5-10).

Os primeiros filmes dos Irmãos Lumière são *Saída dos operários das usinas Lumière* (*La sortie des usines Lumière*, 1895) e *Chegada do trem na estação de Ciotat* (*L'arrivée du train en gare de la Ciotat*, 1895). Ambos eram pequenos documentários cujo registro não ia além do que sugerem os títulos. E assim eram a maioria dos filmes no nascimento do cinema, uma gama de documentários com o propósito de registrar situações do cotidiano. Mas em *L'Arroseur arrosé* (1896), também de autoria dos Lumière, já se verifica a tentativa de associar certo universo ficcional à imagem em movimento. É um filme em tomada única sobre um jardineiro que não consegue regar suas



plantas, pois um jovem impede a saída de água da mangueira utilizada para o ofício. A cena gira em torno da vingança do jardineiro contra o rapaz.

Essas produções servem de referência para notar a incorporação, mesmo sutil, de elementos que sugerem o direcionamento do cinema para o documentário e, principalmente, para a narrativa. Em outras produções, certos realizadores chegavam a aglutinar as duas instâncias, registrando os espetáculos de entretenimento que habitavam o cenário urbano da época, como o *vaudeville*, o melodrama, a pantomima, a arte circense, a caricatura, as feiras (Parkinson, 1997, p.17), enfim eventos culturais apreciados pelas camadas mais populares.

Não levou mais que dezoito meses para que o público se cansasse das pequenas produções realizadas por Lumière, cujo êxito residia no realismo das imagens. Era necessário ao embrionário cinema descobrir novos meios para contar uma boa história e atrair espectadores. Para isso, buscaram-se no teatro os ingredientes capazes de trazer o ilusionismo à imagem e romper com o real dominante até então.

A primeira obra que carrega traços do drama é *La passion* (Zecca e Nonguet, 1903), retratando a Paixão de Cristo e marcando uma série de produções voltadas para as representações dos mistérios religiosos, sob influência do teatro medieval (Sadoul, 1977, p.21). O filme apresenta-se apenas como um marco inicial do chamado *cinema de arte*, que toma emprestados a divisão em cenas ou atos da estrutura dramática e os elementos da encenação do teatro, como roteiro, atores, vestuário, maquiagem, cenário etc., além de representar verdadeiros quadros vivos, inspirando-se na pintura religiosa. Mas o grande realizador do cinema que emerge da arte dramática é George Méliès, tido como o criador do espetáculo cinematográfico, pela total adesão ao ato de contar histórias forjando uma ambientação irreal, pela



construção da cena, embora a câmera fixa ainda resista ao deslocamento, como atesta sua obra *Viagem à lua* (*Le voyage dans la lune*, 1902).

Reunidas essas informações, na esteira de Aumont (1979) podem-se destacar três razões que explicam o encontro do cinema com a narrativa: a primeira reside na representação via imagem móvel figurativa, que, ao mostrar determinado objeto reconhecível, quer dizer algo sobre ele; a segunda é dada pela imagem em movimento, que fornece as bases para a sucessão temporal dos acontecimentos; e a terceira centra-se na busca de uma legitimidade, ou seja, era imprescindível ao cinema ter o reconhecimento das classes dirigentes para se firmar como espetáculo de massas. Deste modo os modelos de representação das chamadas "artes nobres", o teatro, o romance e a pintura, que dominavam o gosto do público burguês na passagem do século XIX para o século XX, foram decisivos para sua aceitação.

Conforme ilustramos, alguns realizadores do cinema mudo rodavam em plano único e com a câmera fixa. Com o tempo chegaram a utilizar atores das grandes companhias teatrais nesses chamados "filmes de arte", realizando, na verdade, espécie de "teatro filmado", que pouco durou após a exploração da mobilidade das imagens. O grande responsável por tal feito foi D.W.Griffith, diretor de filmes como *O nascimento de uma nação* (*Birth of a nation*, 1915) e *Intolerância* (*Intolerance*, 1916). Seu mérito deveu-se à articulação dos encadeamentos, cortes, tamanho das imagens, associados a uma sintaxe narrativa. Esses elementos unidos posteriormente ao som e à cor resultaram no formato de cinema clássico veiculado, sobretudo, por Hollywood.

Para melhor entendimento do cinema anterior e posterior a Griffith, o quadro abaixo, inspirado em Burch (1992) é bastante elucidativo:



Modelo de Representação Primitivo	Modelo de Representação Institucional
1. Autarquia/unicidade de cada enquadramento	1. Enquadramento como elo numa cadeia significativa
2. Centramento na imagem	2. Desobediência no centramento da imagem
3. Distância da câmera	3. Aproximação da câmera/veiculação de diferentes pontos de vista
4. Narrativa frouxa	4. Narrativa fechada/criação de um espaço pictórico habitável pelos personagens

Como demonstra o quadro, a artificialidade na representação teatral e o uso de cenários pintados ao fundo nos filmes fracassou, cedendo espaço para um certo naturalismo audiovisual, conseguido graças a dois fatores. Por um lado, a evolução tecnológica permitiu recursos como ampliação do número de quadros por segundo, utilização da cor, do som e suavidade na movimentação da câmera. Por outro, o desenvolvimento da própria linguagem em construção trouxe artifícios como manejo dos significantes visuais pela ruptura com o modelo de construção de cena baseado no teatro, flutuação de pontos de vista, montagem e gestualidade mais natural em cena. Acresça-se, ainda, a utilização de recursos como a vestimenta e a maquiagem para a produção dos efeitos desejados. Vale observar, entretanto, que este percurso conduzia o cinema a uma naturalidade apenas aparente, pois ao se distanciarem do esquema documental, as imagens começam a produzir efeitos de aparência do "real". Firmam-se como substitutos de idéias, sensações, enfim, representações de uma realidade imaginada, marcando uma nova era para o cinema: o início da fabulação que o levaria a ser denominado "fábrica de sonhos".

Deste modo, o cinema inserido no Modelo de Representação Institucional ganhou proporções significativas na indústria americana, firmando-se como um produto de entretenimento que buscava arrebatat multidões de seus lares



para conduzi-las ao delirante universo fictício veiculado pelo movimento do aparato audiovisual.

O aspecto ficcional do cinema no começo do século ainda se vale dos moldes do romance do século XIX em que se simula o narrador onisciente, mas na sua trajetória evolutiva, o cinema distancia-se do modelo ortodoxo da narrativa verbal e transforma-se em lugar de entrecruzamento de linguagens. Incorporando a linguagem verbal, amplia o hibridismo ao permitir a associação de outras matérias expressivas inspiradas no teatro, na dança, na TV, na escultura, na arquitetura, na pintura.

No que diz respeito ao teatro, à pintura e ao romance, o cinema não se limitou a recuperar apenas a substância da expressão⁴; ao utilizar alguns modelos da articulação sógnica realçou a semiose e absorveu formulações estéticas de narrativas heteromáticas por via de adaptação, transmutação, enfim das adequações necessárias.

Ganhando sua autonomia ao estabelecer regras sintáticas na composição do espetáculo, o cinema passou a valer-se de suas peculiaridades, para colocar em relevo os elementos que operam para a coerência do ato de narrar com recursos híbridos. No atual estado em que se encontram os traços pertinentes a essa linguagem e à progressão do modo particular de tessitura do *fílmico*, julgamos produtiva a recuperação de estudos sobre esse discurso nos moldes de uma narratologia do cinema, tomando por norte as considerações de Gaudreault & Jost (1995), Carmona (1991) e outros.

⁴ Evocamos o modelo sógnico de Hjelmslev assentado em matéria, substância e forma tanto ao nível da expressão, quanto do conteúdo.



3.2 O discurso no cinema

O cinema não tem por destino exclusivo a narrativa, embora seja essa a modalidade que o consagra, ao articular uma *história* e um *discurso*. A primeira compreende o conteúdo ou a série de estados e transformações entre sujeito e objeto e o segundo a maneira pela qual se organiza a história em narração (Carmona, 1991, p.186).

Toda produção discursiva leva consigo uma intencionalidade, sendo seu arranjo fundamental para veicular os possíveis significados presentes na trama narrativa. Para a atualização de esquemas narrativos em estratégias discursivas intervém a instância da enunciação (Benveniste, 1976), compreendida, originariamente, como um ato individual de apropriação da linguagem, responsável por tornar único cada enunciado.

A enunciação é a instância discursiva caracterizada pelo aparecimento de marcas que delineiam o sujeito produtor do discurso e prevê o ponto de cruzamento com o sujeito receptor. Tem-se, basicamente, dois tipos de posturas enunciativas (Kerbrat-Orecchioni, 1986). Um retira traços subjetivos na apropriação da linguagem, conferindo ao texto estatuto de objetividade, como é o caso do discurso científico. Outro expõe o sujeito pelas marcas deixadas durante o processo de produção. Nesse caso, estamos diante da enunciação subjetivada, sendo denominada, mais especificamente, como *enunciação enunciada* (Greimas & Courtés, 1989) sendo manifestada no discurso estético por excelência. Em ambos casos atesta-se a presença de um sujeito que não corresponde ao empírico, trata-se do *sujeito enunciator* que no primeiro é camuflado e no segundo se expõe. Referimo-nos a um sujeito que emana do próprio texto, adquirindo traços diferenciadores ao longo da produção poética por sua aparição ser o mais evidenciada possível. Formado através de um aparato simbólico e possuidor de um saber organizado,



articulado no texto em um ato discursivo, o sujeito enunciador projeta-se como um simulacro, produtor e produto do enunciado (Bettetini, 1986).

Esse simulacro pode dar sentido ao texto, fazendo com que o destinatário sintam-se envolvido pelo jogo comunicativo. Em geral, no cinema, o espectador não tem consciência desse envolvimento a que o texto o submete porque este emprega propositadamente mecanismos de dissimulação. Por consequência desse envolvimento, o espectador passa a interagir, doa seus sentidos, sua emoção, torna-se objeto de um sujeito que se mascara pelos vários meandros da linguagem.

A enunciação é um colocar em funcionamento o discurso (Benveniste, *ibidem.*). Ao produzir esse simulacro por via do cinema não quer representar determinada realidade; pelo ato discursivo pretende gerar uma imagem que tem vida própria e se transforma na própria realidade construída.

Se existe algo de concreto dentro do processo comunicativo é o enunciado – aquilo que concebemos como espaço reservado para o contingente explícito. Menos palpável é a enunciação, nome reservado para designar a somatória de informações implícitas em que repousam de maneira segura os traços formadores de uma intencionalidade maior, responsável pelo agenciamento de uma visão de mundo.

Metz (1988, apud. Gaudreault & Jost, 1995) define a enunciação como essa “capacidade que muitos enunciados tem de enrugarem no espaço, de aparecer aqui ou ali como um relevo, de depreender-se de uma fina película em que estão gravadas algumas indicações *de outra natureza* (ou de outro nível), concernentes à produção e não ao produto” (p.22). A enunciação faria com que certas partes do texto falasse deste texto como um ato, transformando o filme em objeto metadiscursivo. Sobre o enunciador, o autor anula qualquer instância antropomorfa como enunciador, narrador, enunciatário e outros conceitos do mesmo tipo de discurso metafílmico.



A troca comunicativa entre enunciador e enunciatário foi investigada, por Casetti (1989, apud. Gaudreault & Jost, 1995) dentre outros. Seguindo as considerações da semiótica greimasiana, sobretudo no que diz respeito à debreagem, ou seja, procedimento em que a enunciação projeta as categorias de lugar, tempo e pessoa para fora de si mesma, o teórico assim elabora:

EU – enunciador fílmico

TU – enunciatário (instância para a qual o enunciado se dirige)

ELE – o próprio enunciado

O resultado de tal esquema pode originar as seguintes configurações ao texto, no que tange ao ponto de vista: a)*configuração objetiva* em que enunciador e enunciatário não estão evidenciados e o enunciado prima sobre outras instâncias, havendo, de certo modo autonomia dos acontecimentos; b)*configuração da mensagem*: tem-se um centramento na própria mensagem quando o ator olha para a câmera funcionando como um guia para que o enunciatário o acompanhe no deslize das seqüências; c)*configuração subjetiva* em que o enunciador se introduz no enunciado para dialogar com o enunciatário-espectador e estabelece-se subjetividade textual, fundindo-se enunciador e enunciatário na montagem, como no plano subjetivo, por exemplo; d)*configuração objetiva irreal* através da onipotência da câmera, fazendo com que as coisas percam sua aparência "normal". Na verdade é a presença de um "eu-enunciador que se afirma como tal e reafirma ao tu-espectador o poder que tem sobre o ele-enunciado"(p.67). Essas considerações têm grande importância para o nosso trajeto e serão melhor detalhadas quando tratarmos das marcas da enunciação.

Vincula-se diretamente ao discurso o *relato*, entendido como o enunciado atualizado pelo filme. Diferentemente da linguagem verbal, que secciona o conteúdo em enunciados isolados, combinando signos discretos em frases e parágrafos perfeitamente identificáveis pelo leitor, a cinematográfica traz na



sua imanência a continuidade que abala a segurança do observador no estabelecimento de unidades constitutivas do enunciado. Planos e seqüências podem ser identificados com relativa facilidade, mas *signos* tal qual concebidos para o verbal, são inatingíveis. No cinema, o enunciado é o filme todo e por conseqüência o sentido de suas partes só pode ser construído à luz do filme todo. Não há, neste caso, sequer a porção estável, equivalente à dicionarizada que funciona como uma base de certeza no signo verbal. Formas, imagens e cores são meros pontos de partida para a construção de sentido, cuja abrangência freqüentemente provém de constituintes sintáticos de ordem discursiva, sobretudo no que se refere à exploração do movimento das imagens e à sugestão de efeitos de sentido de tempo e duração.

Diante da impossibilidade de se atingir todo o potencial do sentido pela análise dos elementos que primeiramente se dão à investigação, alguns teóricos como Marin (1989, p.141) propõem que o texto seja perscrutado a partir de certas áreas onde se identificam traços do *fazer* discursivo, capazes de a um só tempo oferecerem demarcações sobre o que se mostra pelo filme e como se mostra pelo filme. Referimo-nos aos *lugares da enunciação*, ou seja, um conjunto de procedimentos discursivos de ordem espacial, temporal e atorial plasmados no texto, detentores do estabelecimento da coesão e coerência textuais que faz com que o texto se imponha como ato individual, dada a relação subjetiva que o subsume, e como um modo de ver o próprio universo tomado como objeto de discurso.

Seguindo o raciocínio proposto por Junqueira (1991), marcharemos em direção aos lugares da enunciação, entendidos como indicadores seguros para que o texto se revele pela sua própria construção, na tentativa de descortinar o perfil do sujeito enunciador.

Em relação à enunciação cinematográfica pode-se atribuir, num primeiro momento, certo estatuto de camuflagem, de onde origina a idéia de



independência dos acontecimentos, como se eles prescindissem de uma entidade que comandasse o processo. Trata-se de impressão enganosa, já que sempre há a presença de um enunciador; a diferença está em ele não se mostrar nitidamente como em alguns relatos verbais. Ele é o sujeito agenciador da trama que se desenvolve e responsável pela adesão do espectador que concretiza seu correlato igualmente pressuposto, o enunciatário⁵.

O engano advém das condições em que se desenvolve o processo comunicativo na sala de cinema, pois a sala escura, o tamanho da tela e a projeção audiovisual tendem a anular o mundo externo, para a introjeção no enunciado por parte do espectador, ocasionando uma forma completamente envolvente de percepção do texto. Além disso, todas as vozes responsáveis pelo desfile das imagens e sons, como diretor, câmera, produtor, etc. são anuladas em nome da onipresença do espetáculo. Vale lembrar que o comando desse processo está nas mãos de um enunciador cujos laços com a cultura não são nada tênues. Sabe-se que o cinema é produto da época da reprodutibilidade técnica e compõe ao lado de outros meios o complexo da indústria cultural, responsável, dentre outras coisas, pela disseminação da informação em larga escala e pela diversão das massas através do comércio do entretenimento.

Assim, o cinema dirigido para o grande público, com a finalidade principal de promover a diversão, procura dissolver, durante a sua elaboração, traços recorrentes da arte de vanguarda como transgressão, estranhamento e auto-crítica e privilegia as fórmulas aceitas e homologadas pelo senso comum. Por outro lado, cabe ao chamado "cinema autoral" ou "independente" a ruptura com os ditames da indústria, causando verdadeiro desmande, ao tomar o meio como possibilidade de construção estética, mesmo que o alcance público possa

⁵ Ao trazer para o discurso a relação entre sujeito enunciador e enunciatário que funciona como uma espécie de projeção do destinatário da mensagem, o texto reserva certos locais destinados a fabricar o entrecruzamento dessas duas instâncias.



contrariar os preceitos que regem a elaboração de um filme, pois, como se sabe, o investimento da indústria cinematográfica é altíssimo.

Tanto no filme construído para entreter as massas, no filme com preocupações estéticas ou até mesmo na conjunção das duas possibilidades, em que o poético se manifesta pelas sutilezas da linguagem, o enunciador se apropria do enunciado fílmico e dissemina suas marcas obedecendo aos critérios de produção, projetando-se para um receptor virtual.

Para mostrarmos como se manifesta o enunciador no cinema, valemo-nos da formulação de Gaudreault & Jost (1995) que reconhece na relação entre narrador e personagens espaço para a articulação do duplo relato: nas vozes e imagens das personagens vivifica-se a cada instante a voz dissimulada, mas onipresente, da narração. São pelo menos duas as possibilidades de entrelaçamento entre narrador e personagens no interior dos filmes:

- 1) *ascendente*: partindo do que está mais à vista do espectador, verifica-se como a presença de um grande imaginador pode ser responsável pela enunciação fílmica ou pela organização dos diferentes relatos presentes na interiorização discursiva;
- 2) *descendente*: ignora-se a impressão do espectador e verifica-se o funcionamento da narração por si.

3.2.1 Os rastros da enunciação ou um olhar ascendente sobre o relato

Tomando por objeto o sistema verbal, Kerbrat-Orecchioni (1986, p.30-31) distingue duas acepções para a enunciação e sua conseqüente abordagem. No sentido amplo, o termo abriga as relações entre o enunciado e os diferentes elementos que constituem o quadro enunciativo: os protagonistas do discurso e



a situação de comunicação em si; no sentido estrito, remete especificamente para as marcas ou rastros do locutor no enunciado que produz. A enunciação designa o que, originariamente, Emile Benveniste denominou como “a subjetividade da linguagem”, para se referir ao ato individual de apropriação do código. No relato, os acontecimentos são narrados em história; esta por sua vez só se concretiza mediante arranjos discursivos agenciados pela enunciação. A enunciação responde, como foi dito, pela passagem da narrativa para o discurso, construído por um sujeito que deposita sua marcas no enunciado sob a forma de dêiticos, isto é, elementos indicativos da posição do locutor e seus sentimentos em relação ao objeto referido.

Partindo dos fenômenos subjetivos da linguagem, a Lingüística passou a verificar as relações entre os enunciados e sua instância produtiva, a sua enunciação e Gérard Genette, seguindo esse percurso, empreendeu a verificação da instância produtora do discurso narrativo, a narração.

Dentre os estudiosos da linguagem, chamam a atenção certas considerações de François Jost, que procurou levantar rastros enunciativos em filmes, sendo constatadas seis marcas mais aparentes: uso do primeiro plano; deslocamento do ponto de vista para abaixo do nível dos olhos; imagens que parecem afetadas por certa deformação, se comparadas com o que se concebe como visão normal; sombra do personagem; materialização na imagem de um dispositivo fotográfico como um visor e o estremecimento, o movimento entrecortado ou mecânico que sugere um aparato que filma. Reflexões sobre esta tipologia levam-nos a entender que os seis lugares de incidência da ação enunciativa podem ser explicitados.

Pelo *uso do primeiro plano* o enunciador destaca determinado elemento do espaço filmado em relação ao acontecimento narrado; mesmo havendo outras fontes visuais, a câmera promove esquecimento e abandono, em nome



do destaque do objeto. Neste caso, o primeiro plano adquire significado não só pelo que mostra, mas pelo que omite nas suas eleições preferenciais.

O *deslocamento do ponto de vista para abaixo ou acima do nível dos olhos* implica uma visão subjetivada que rompe com o ponto de vista canônico e toma como referência algum personagem para prevalecer o seu olhar. Os casos mais evidentes deste tipo de postura são a câmera baixa ou em *plongée* (de baixo para cima) representando inferioridade e a câmera alta ou em *contre-plongée* (de cima para baixo) demonstrando superioridade. Pode ser que a câmera não tome partido de personagem algum e ateste sua autonomia em relação aos acontecimentos observando-os a partir de qualquer ângulo.

A terceira possibilidade dá-se por *imagens que parecem afetadas por certa deformação, se comparadas com o que se concebe como visão normal*; trata-se de uma interferência do enunciador no dispositivo visual, promovendo um olhar subjetivado que pode ser manifesto, principalmente, na cor das imagens, na alteração do ritmo, no encadeamento. A forma mais comum de observar a deformação é delegar o olhar a um personagem que está morrendo ou bêbado ou drogado ou ainda nas produções em que a artificialidade das imagens não cede espaço à ilusão de realidade do cinema, como é o caso de filmes em preto em branco, em tempo de cinema colorido.

À *sombra do personagem* é associado o sentido de adiar ou ocultar a identidade do personagem, atestando-se contudo sua presença, pois a sombra representa a contiguidade física de alguém. Esse recurso é estratégia típica do expressionismo alemão, dos filmes de suspense ou terror e policiais.

Através da *materialização na imagem de um dispositivo fotográfico como o visor* o enunciador transporta o ofício da câmera de enquadrar e revelar os acontecimentos para outras instâncias, podendo ser uma fechadura, uma janela, binóculos, enfim elementos que emolduram a narrativa.



O *estremecimento, o movimento entrecortado ou mecânico que sugere um aparato que filma* consiste na utilização da câmera subjetiva utilizada, sobretudo, nos "cinema novos" dos anos sessenta. A câmera subjetiva pode comprovar a existência de um sujeito empírico que capta as imagens de acordo com suas necessidades ou serve para delegar o olhar sobre a situação para um dado personagem. Em ambos os casos, o espectador confunde seu olhar com o da câmera.

Complementarmente poder-se-ia acrescentar as *distorções na banda sonora* como marcas da enunciação. A incorporação de uma música em determinada cena, os ruídos dos acontecimentos nos espaços *in* e *off* e a fala dos personagens estão sob tutela do enunciador e, assim como pode se atestar na parte da imagem, há também a manipulação dos componentes sonoros para indiciar sua presença. A música pode ter função decorativa ou acoplar-se a determinado aspecto da narrativa: os filmes de suspense podem optar pelo silêncio ou pela incorporação de uma música nos momentos de tensão; nesses filmes com frequência usam-se notas suaves e destacadas para ambientar o aparecimento do sobrenatural; o ruído pode causar interferência na fala dos personagens, fazendo com que o espectador não ouça os diálogos; o ponto de vista de um personagem surdo é apresentado pela ausência de som, e assim por diante.

Ao listar sete marcas da enunciação, estamos apenas apontando lugares já reafirmados pelo uso, pois, na verdade, em cada filme essas pegadas tendem a se multiplicarem, principalmente se o filme trazer a etiqueta autoral em que o trabalho de elaboração audiovisual é mais intenso.

Diferentemente do que se constata na mensagem verbal, em que os dêiticos tomam os enunciados e constróem um observador-locutor na língua, impondo um discurso orientado, no cinema somente se observa "um uso



enunciativo dos signos e não, verdadeiramente, mensagens enunciativas em si"(Gaudreault & Jost, 1995, p.52).

Assim, a percepção da enunciação no cinema varia de acordo com o contexto audiovisual em que se insere e segundo a sensibilidade do espectador. Dentro dessa perspectiva, o cinema clássico americano, em geral, elimina as marcas enunciativas para que se tenha a impressão de os acontecimentos narrarem-se por si. Por outro lado, há a enunciação cinematográfica explícita quando o cinema desvincula-se da transparência, rompe com a preponderância do efeito ficção e reafirma a presença da linguagem cinematográfica. Essa postura nasce dos seis itens apontados acima, da observação da luz (enxerga-se até quando é noite), da maquiagem, da montagem. Porém, como procedimentos enunciativos são ordinariamente muito equilibrados, sua percepção por parte do observador variará de acordo com seu domínio da linguagem cinematográfica, idade ou período histórico em que se situa. Isso se comprova quando se observa o cinema nos seus primeiros anos, quando ainda funcionava como *music hall*, o olhar para a câmara por parte dos atores, traço bastante comum para a época; com a diegetização do cinema e a criação de um mundo autônomo, essa postura foi abolida surgindo a montagem alternada, que era vista com assombro em seus primórdios, mas logo incorporou-se facilmente à linguagem, após essas conquistas e o surgimento de certas posturas ditas modernas em relação ao cinema, o olhar dirigido para a câmara passou a configurar consciência do meio em virtude dos jogos mirabolantes em torno do olhar-câmera. Esses exemplos mostram como a enunciação no cinema não obedece a critérios rígidos. O que mais acertadamente se pode afirmar é que as marcas da enunciação acentuaram-se no chamado cinema moderno (Godard, Fellini, Visconti, Glauber, Greenaway etc.), haja vista a postura auto-reflexiva em obras que privilegiam o modo pelo qual se pode articular determinada história, ao passo que o cinema clássico americano



(Ford, Kazan, Spielberg etc) tende a dar maior ênfase na sucessão de acontecimentos vividos pelos personagens. Postura similar acompanha a produção de filmes documentários que destacam o objeto da mensagem⁶.

3.2.2 Olhar descendente: os narradores no cinema

O comando da narrativa pode ser outorgado, pela enunciação, a um narrador declarado. Neste caso, um determinado ator é encarregado de contar os fatos (no cinema policial *noir*, por exemplo, ele é usualmente atualizado na figura do detetive), seguindo ou justapondo-se ao seu relato verbal imagens e sons. Trata-se de um *narrador explícito*, que pela fala transmite parcialmente seu conhecimento sobre os acontecimentos. Neste caso, o hibridismo do discurso cinematográfico tende a demonstrar certas divergências entre o que presenciou o narrador e o que o espectador vê: seu relato pode divergir daquilo que a instância espectral realmente observa.

Na verdade, o *narrador explícito* é mais uma das artimanhas da enunciação que atesta a polifonia discursiva no cinema, pois o conjunto de todos os acontecimentos estão na mira de uma instância enunciativa que é autônoma, multifacetada e escamoteada pelo código e funciona como um narrador implícito comandando todo o processo por via do verbal, do visual e do sonoro.

⁶ Referimo-nos aos documentários tradicionais que se preocupam mais em informar sobre o assunto; sabe-se que ao lado dessa postura, existem filmes que almejam documentar determinados fatos realçando a forma e distanciando-se da "verdade" pela extrema objetividade.



3.3 Polifonia discursiva

A organização discursiva do cinema permite a impressão de transparência na narração dos acontecimentos, chegando, inclusive, aparentar um naturalismo que outras artes não alcançaram. Isso se deve, sobretudo, à manipulação eficiente das cinco matérias da expressão de que, salvo raríssima exceção, os realizadores se valem para contar histórias⁷: imagens, ruídos, palavras, texto escrito e música. A combinação dessas instâncias possibilita a simultaneidade de tempo, espaço e ação, traço levado à exaustão por Peter Greenaway em *A última tempestade* (1992) e em *O livro de cabeça* (1997).

Assim, é possível a articulação de várias vozes para o funcionamento do relato, o que ocasiona uma pluralidade de narradores, cujos papéis transitam de *contar* a *mostrar* os acontecimentos. Todos os possíveis narradores que possam se manifestar por aquelas instâncias expressivas serão *narradores delegados*, atividade tida como *subnarração*, pois prevalece a voz do enunciador que Jost & Gaudreault (1995) chamam de meganarrador ou grande imaginador.

Em relatos escritos, a narração segue rumos distintos do discurso audiovisual. Isso pode ser evidenciado, conforme exemplificam os teóricos, pela delegação de vozes como acontece em *As mil e uma noites*, quando a voz de Xerazade desaparece ao narrar os fatos que compõem a obra e sobressaem-se os acontecimentos. Neste caso, o apagamento do *narrador explícito* e a erupção do *narrador implícito* dá-se pela impossibilidade das duas vozes atuarem concomitantemente, já que ambas se utilizam da mesma matéria expressiva, tornando inviável a simultaneidade.

Situação semelhante ocorre em *Cidadão Kane* (1940). No momento em que Leland relata a convivência entre Kane e sua primeira esposa, as imagens e

⁷ Referimo-nos ao cinema desenvolvido após a incorporação do som e que alcança maior naturalidade representativa com a veiculação da cor.



os sons substituem a voz deste subnarrador, passando a constar apenas a situação referida, caracterizada por elementos ausentes do relato verbal de Leland.

Portanto, o enunciador cinematográfico torna possível tanto a co-presença de narrador implícito e narrador explícito, quanto privilegia ou destaca o pronunciamento de um ou de outro:

La multiplicidad de las materias expresivas provoca – o permite – una variedad de "situaciones narrativas" que, por lo demás, no tienen parangón en la literatura escrita. Por lo tanto (...) el relato cinematográfico también es particularmente proclive a amontoar una gran variedad de discursos, una gran variedad de planos de la enunciación y, finalmente, una gran variedad de puntos de vista, que pueden, eventualmente, entrelazar-se. La polifonia del cine, su espesor significativo, hace que, al contrario de la situación que prevalece en el caso del más común de los relatos escritos, el hecho de que la voz del segundo narrador *recubra* la del narrador fundamental, el meganarrador, está lejos de ser la regla. (Gaudreault & Jost, 1995, p.62)

A polifonia no cinema ecoa pelas várias possibilidades de arranjo dos constituintes do plano de expressão conforme demonstrou-se, mas vale destacar sua extensão ser viabilizada por processos intertextuais. Assim, por exemplo, determinados aspectos do código pictórico podem ser recuperados para a configuração discursiva ou mesmo pode-se optar pelo transporte de quadros famosos para a banda significante. Deste modo, o relato passa pelo recorte discursivo de linguagens que operam distintamente para veicular o sentido. Tratando-se de uma voz construída pela fusão de códigos, pode ser, além da pintura, a arquitetura, a fotografia, a televisão, a literatura, enfim qualquer meio de representação que encontre possibilidade de encontro com o cinema.



3.3.1 Modelo esquemático para o processo discursivo do cinema.

Um filme se constrói pelo trabalho de uma equipe, o que ocasiona a existência de vários sujeitos empíricos como o roteirista, o diretor de arte, o diretor de fotografia, o cenógrafo, o diretor, enfim inúmeras pessoas às quais são delegados papéis definidos e imprescindíveis para a existência do filme. São eles os responsáveis diretos pela elaboração da fase pré-fílmica que consiste no trabalho de *construção da cena* a partir dos vários ingredientes contabilizados para o espetáculo cinematográfico.

Por questão metodológica não evocaremos o trabalho isolado de cada sujeito produtor empírico e tomaremos apenas o resultado de seu labor. À equipe é delegada a tarefa de construção de um espaço imaginário de representação composto pelo cenário, vestuário, maquiagem, iluminação, elenco. Esses elementos são conjugados ao enquadramento e compõem o que se convencionou chamar de *mostração*, sintetizada na articulação primária entre fotograma e fotograma, que constitui a base para o desenvolvimento do procedimento cinematográfico composto por um contínuo de quadros sucessivos, originando os planos. Essa tarefa seria comandada por um enunciador-mostrador, agenciador, no momento da rodagem, dos planos ou micro-relatos.

A segunda etapa, geradora do discurso cinematográfico, visa *colocar em série*, os elementos expostos anteriormente com a finalidade de formar uma cadeia temporal. Esse trabalho consiste em encadear os fotogramas durante a montagem, sugerindo a ilusão de movimento contínuo através dos planos. Com isso a *mostração* cede espaço para a *narração*, caracterizada, principalmente, pela sugestão do curso temporal da história que se conta. O gerenciamento dessa fase é concentrado nas mãos de um enunciador-narrador que, após



análise dos planos, maneja esses micro-relatos e organiza o conteúdo (id.,ibid, p.63-64).

Finalmente conclui-se o processo durante a projeção do filme em que se estabelece a troca comunicativa ou conversação nos termos de Bettetini (1985) entre enunciador e enunciatário viabilizada por um observador. Trata-se de um sujeito semiótico responsável pela organização de dados fundamentais do discurso, a saber: as categorias de tempo, de espaço e de ação e a focalização (Zunzunegui, 1995, p.82-83).

(...) el sujeto enunciator, entendido como el aparato simbólico que es el principio ordenador de todos los procesos semióticos de un texto y que regula también las modalidades de aproximación al texto por parte del espectador: un aparato ausente, productor y producto del texto, que deja huellas de su paso ordenador sobre sus materiales significantes.(...) Si el enunciator produce en el texto una imagen simbólica del receptor, el simulacro que se define comúnmente como enunciatario, las crisis del sujeto originario, provocada por el <nuevo> consumo, se revierte también en el sujeto-interlocutor y en la proyectualidad comunicativa que inspira su constitución. (Bettetini, 1986, p.13-15)

Explicam-se as múltiplas possibilidades discursivas no cinema por se tratar de um meio híbrido evidenciado no momento da produção e que acaba influenciando a configuração discursiva. Vale dizer, que toda essa pluralidade se viabiliza graças ao olhar atento e direcionador de uma voz superior entendida como meganarrador ou enunciador. O esquema de Gaudreault (1988, p.116) sofreu algumas alterações com vistas a elucidar melhor o processo fílmico que acabamos de demonstrar.



E N U N C I A D O R	Mostrador fílmico: Rodagem ↓	Articulação de fotograma em fotograma Unipontualidade	E N U N C I A T Á R I O
	Enunciador-narrador: Montagem ↓	Articulação de plano por plano Pluripontualidade	
	Observador: Projeção	Articulação em seqüências narrativas Discurso cinematográfico	

Julgamos válida a apresentação sintética do processo discursivo no cinema pela complexidade existente na elaboração de um filme e principalmente pela mutação que sofre o enunciador, como mostra o esquema.

A passagem dos sujeitos *mostrador fílmico* e *enunciador narrador* exigiria acompanhamento da filmagem, da montagem, enfim do trabalho dos vários sujeitos empíricos para se chegar no filme pronto, de modo que foge à nossa competência explorá-la.

3.4 Enunciação enunciada ou o percurso de um olhar movente

O Bebê Santo de Mâcon enquadra-se na categoria de cinema de arte, por fugir dos esquemas narrativo e discursivo de filmes que se entregam ao propósito lúdico do entretenimento orientado pelo desejo de enriquecimento da indústria cinematográfica. A obra toma o meio no seu sentido estrito para, a partir dele, explorar a sua potencialidade estética, seja na construção do enunciado fílmico, seja no projeto mais ambicioso de deitar seu olhar sobre o fazer artístico do cinema e sinalizar-lhe algumas possibilidades inaugurais.

Formatado para exibir a encenação de uma peça de teatro, o filme dilui em pequenas doses esse aparente trajeto e coloca em relevo as nuances de outro percurso: a construção de um filme que se processa por camadas ou molduras como se verá adiante. Trilha-se um caminho labiríntico em que o código cinematográfico firma sua autonomia graças ao olhar inteligente do enunciador que descortina gradativamente os véus que encobrem a ficção.

Como introdução ao roteiro do filme, Greenaway (1993, p.5-10) elabora espécie de guia para maior contextualização do filme. O cineasta chama de mentira aquilo que concebemos como "véus" e enumera seis mentiras que se entrecruzam e constroem a trama de *O Bebê Santo de Mâcon*, são elas: 1) deslocamento espaço-temporal da descrição da cidade de Mâcon, a situação apresentada abalou a cidade dois séculos antes de 1659 e ela não se localiza no nordeste da Itália e sim na região da Borgonha francesa; 2) "realidade" e representação da realidade se fundem ao longo do filme como atestam as seguintes cenas: o boneco de um recém nascido é logo trocado por um bebê de carne e osso, a morte do filho do bispo e da vaca em uma mesma sequência sugerem intromissão da "realidade" na peça encenada, como se os fatos realmente fossem verdadeiros para o propósito do filme, segue a isso o fato de a jovem irmã do bebê ser cruelmente violentada até morrer e a mutilação do



corpo da criança no final do filme ; 3) Príncipe Cosimo Medici é personagem que teve existência real, tendo vivido exatamente no momento em que se passa o filme, ele cumpre função de elo entre as partes anteriores ao participar da ação; 4) a platéia de 300 pessoas é formada por aristocratas, nobres, membros da igreja, médios e pequenos comerciantes da ascendente burguesia, crentes e ateus e por pessoas que procuram o divertimento gratuito e despretensioso; 5) a quinta mentira resulta na interação gradativa que o "público" realiza junto a peça, provocando maior nebulosidade entre realidade e ficção; 6) por último, Greenaway revela através do aplauso que, obviamente, tudo o que a câmera captou era ficção e o plano da "realidade" pertence ao espectador do filme.

Podemos tomar o que foi dito e esquematizar, onde:

OBSM-P = *O Bebê Santo de Mâcon* - peça de teatro

OBSM-F = *O Bebê Santo de Mâcon* - filme projetado

Espectador de cinema	Público do teatro	Cosimo	OBSM-P	OBSM-F
----------------------	-------------------	--------	--------	--------

Cosimo situa-se no centro por ser a figura que liga o filme a um determinado momento histórico, é um nobre e tem posição privilegiada na peça que desenrola, além de transitar pelos véus que encobre o filme todo, sua condição juntamente com o público do teatro e de OBSM-P (reunião de todos elementos da encenação) é de *englobado*, ao contrário do espectador de cinema e do OBSM-F, que circunscreve OBSM-P e o próprio aparato cinematográfico e situam-se como *englobante*.

Já apontamos o caráter poético inerente ao filme, traço que vincula o discurso à denominada enunciação subjetivada que, por meio da *debreagem enunciativa* situa o enunciador textual num *eu-aqui-agora*, contrastando com o *ele-lá-então*, própria de discursos com finalidade de distanciar o sujeito do fato relatado.



Os lugares da enunciação configuram um espaço de segurança para a análise empenhada em desvendar traços do perfil enunciativo, passível de ser construído a partir da coleta e organização de algumas marcas deixadas pelo enunciador no enunciado. Assim, as marcas delineadas páginas atrás serão evocadas com o intuito de revelarmos o perfil do enunciador e os efeitos de sentido resultante de sua atuação.

Nos três atos que seccionam OBSM-P para pontuar espaços e tempos que se desdobram para as transformações da história contada, o sujeito enunciador realiza interessante incursão e faz com que as camadas se contagiem, cabendo ao enunciatário desvelar a urdidura de uma representação no formato de uma "boneca russa" em o que o texto e a rede de outros textos escondidos são passo a passo dados a conhecer. O primeiro ato procura enunciar-se sob a aparente divisão entre o público do teatro (espaço da platéia) e OBSM-P (espaço do prosccênio), mas ao captar as imagens num dinâmico movimento campo e contra-campo e utilizar desde o *plano geral* até o *close-up*, o enunciador desfaz aquilo que estava na aparência para mostrar que tudo é um filme e, além disso, já atesta a presença interna do enunciador em relação ao enunciado.

Como dissemos, a debreagem enunciativa instaura um *eu-aqui-agora* e no cinema a tomada da cena realizada mediante tamanhos variados de planos, o movimento da câmera deslocando-se horizontalmente, verticalmente e/ou no interior do enunciado e a disposição das figuras podem determinar se o enunciador está próximo ou distante do enunciado.

Sendo um filme que versa sobre uma peça encenada, poderíamos prever um discurso que se projeta para um enunciatário entendido como "público de teatro" que se fundiria ao espectador de cinema, mediante jogo de identificação entre este último e a encenação fílmica, o que resultaria a localização discursiva entre enunciador e enunciatário fora do enunciado, dado que logo nos escapa, pois a frontalidade com que se capta o público de Mâcon, a



encenação teatral, os passeios da câmera no interior do cenário, as tomadas que sugerem profundidade de campo do fundo do palco até a platéia e vice-versa, além dos tamanhos dos planos – como já foi dito – reforçam a idéia de intromissão do enunciador no enunciado.

Ao infiltrar-se, o enunciador projeta o texto nos moldes da enunciação subjetiva e confere ao texto o que Casetti denomina como *objetividade irreal* mostrando a autonomia do enunciador em relação ao enunciado com vistas a persuadir um enunciatário virtual.

Nos dois atos seguintes, as fronteiras demarcadas desaparecem e o público do teatro integra-se à saga de coroação, doação, sacralização, exploração, morte e mutilação da criança. Paralela a esse percurso, está a voz enunciativa que, pouco a pouco, nas entrelinhas dos fatos, dissemina seu julgamento, antecipando a ruína sobre Mãcon novamente. Veremos adiante que nos momentos quase ritualísticos, em que o centro é o Bebê, há sempre um percurso descendente. Ao tratamento dispensado à imagem soma-se o constituinte sonoro, manifesto sobretudo no ruído e na fala, como lugar para a voz profética do enunciador.

A posição que o enunciador ocupa na história de *O Bebê Santo de Mãcon* realça o traço metadiscursivo, já apontado anteriormente, mas mesmo se manifestando num texto narrativo, sobejamente marcado pela artificialidade com que o fatos se desenvolvem, as ações podem ser semantizadas mediante lexicalização, revelando outros temas, analisados a partir dos percursos figurativos, que compõem o sentido da obra. Assim temos:



Percurso Temático	Percurso figurativo
1. <i>Miséria</i>	"personagem da Fome"; "caracterização da mãe do Bebê"; "descrença"; "venda da urina do pai"; "doação das contas da pobreza"; "seqüência da benção";
2. <i>Cobiça</i>	"Irmã retém a posse do Bebê"; "humilhação da Irmã ao alabardeiro"; "tomada do chiqueiro, da colméia, da vaca, das jovens por parte da Irmã"; "prisão dos pais da jovem";
3. <i>Inocência</i>	"beleza da criança"; "virgindade da Irmã"; "entrega da Irmã para o filho do Bispo";
4. <i>Descrença</i>	"ironia do público durante as contrações", "gestos e palavras das parteiras durante o nascimento"; "dúvida do Bispo e seu filho sobre o suposto salvador"; "verificação da virgindade da Irmã"; "sedução ao filho do Bispo na presença do Bebê";
5. <i>Desespero</i>	"mulher que deseja desesperadamente tocar o Bebê para poder gerar um filho"; "multidão que louva o nascimento do Bebê"; "morte da vaca pela Irmã"; "reação da Irmã durante o estupro"; "mutilação do corpo do Bebê";
6. <i>Santificação/glorificação</i>	"seqüência em que o Bebê é coberto com a moldura da humildade, com o manto da castidade, com o manto da prudência, com o manto da piedade, com as contas da pobreza"; "seqüência em que o Bebê abençoa um homem e seu chiqueiro, a colméia de outro, uma vaca branca de um senhor, uma mulher doente"; "o Bebê se coroa na manjedoura e ordena que a vaca mate o filho



7. *Virtude*

do Bispo";
"a ama-de-leite"; "negação do Bebê em abençoar a retirada das filhas de um pai, Seguida de uma chuva"; "diálogo controverso entre a Irmã e o Bebê - enquanto ela vislumbra prosperidade, pois está tomada pela cobiça, ele antevê a ruína sobre Mâcon"; "protesto da ama-de-leite pelo aprisionamento do pais do Bebê e pela Irmã ter-se proclamado sua mãe"; "ama-de-leite acolhe o Bebê após sua morte, segurando-se em posição de *Pietá*";

8. *Poder eclesiástico*

"desconfiança em torno da louvação que se faz com o surgimento do Bebê"; "descrença na possibilidade da Irmã ter tido parto virginal"; "posse do Bebê após morte do filho do Bispo"; "seqüência da venda dos fluidos do Bebê - saliva, urina, respiração, lágrimas e sangue"; "condenação à Irmã pela morte do Bebê"; "seqüência em que os soldados se despem, são abençoados e estupram a Irmã"; "degolação do pai e da mãe do Bebê";

9. *Regozijo/festa/entretenimento*

"comportamento da platéia no início do primeiro ato e algazarra que se faz durante as contrações"; "celebração do povo de Mâcon após o nascimento do Bebê"; "descontração da platéia nos intervalos dos atos"; "banquete do povo de Mâcon em comemoração ao retorno da prosperidade na vida da comunidade"; "ansiedade por papel na peça por membro da corte de Cosimo"; "aplausos

	que enceram tanto a peça encenada, quanto o filme"
--	--

Apresentados os principais percursos figurativos com os respectivos temas vinculados, tem-se delineado em *O Bebê Santo de Mâcon* o percurso da "salvação", ensinamento mostrado pela bíblia de uma sociedade carente que é premiada pela vinda de um salvador. Esse salvador recebe a tarefa de suprimir todas as carências da sociedade e passa a ser explorado por ela. Em termos narrativos ele é um Sujeito Operador, manipulado pelo Destinador (DOR) Sociedade para colocar o sujeito de estado (Sociedade) em conjunção com o Objeto valor (Ov) bem estar ou prosperidade. No final, o fazer desse Sujeito Operador é sancionado negativamente pelo Destinatário (Sociedade) e é condenado a morrer. Essa narrativa básica recupera outra, sobejamente conhecida por meio dos textos bíblicos. Trata-se de um processo intertextual transmutado, de caráter hipertextual, em que o texto de origem seria o hipotexto bíblico e o texto de chegada seria o hipertexto de Greenaway. Essa narrativa é concretizada no nível discursivo por procedimentos figurativos de tempo, espaço e ação. Recuperamos os percursos figurativos que recobrem as principais ações do texto, tendo em vista os programas e anti-programas narrativos. Cabe à enunciação, através das artimanhas do enunciador, pulverizar o texto com suas pegadas, realizando o devido transporte da narrativa para o discurso, habitando os lugares da enunciação, entendidos como as ações do percurso figurativo captadas com recursos próprios ao cinema, e definindo, pelo macro-contexto da obra, o perfil do enunciador.

Reúnem-se na amplitude de um palco, concebido nos moldes da metade do século XVII, vários percursos com intenção de melhoria. Nos vários projetos que desfilam aos nossos olhos, ficam evidentes, conforme verificou-se no elenco de temas, as paixões impregnadas em discursos, ao redor do material



humano. O fato de a narrativa ocorrer em 1659 pressupõe contágio de conteúdos ideológicos da época, com o intuito de forjar uma linha isotópica responsável, acima de tudo, pela coerência textual. Sendo assim, as contradições trazidas para a história da civilização ocidental pelo embate Reforma vs. Contra-reforma pulverizam a obra com alto teor de tensão, próprio ao período citado.

A solução encontrada em OBSM não deixa de evocar o universo de origem da estética barroca. Segundo Bazin (1993, p.24), possivelmente a ópera tenha sido uma das expressões mais bem desenvolvidas durante o período barroco. Nela se agregavam elementos das artes plásticas, da música, do drama e da arquitetura, sendo, potencialmente, o meio capaz de oferecer com maior precisão toda a atmosfera de poder e ilusão, tão caras aos artistas daquela época. Greenaway soube equacionar esse dado desenvolvendo uma peça em que, em certos momentos, o tom operístico invade a encenação para falsear com maior ênfase o espetáculo. No que tange ao desenvolvimento das ações, sabemos que o enunciador organiza em seqüências momentos que oscilam entre a prosperidade tão esperada por Mâcon e a incerteza sobre essa conquista; nessa última o clima de ópera expõe a fragilidade da junção realizada e, em pequenas nuances, o enunciador acaba por disseminar seu juízo de valor.

Na seqüência em que o Bebê é ornado com vestes e objetos valorosos, como a moldura da humanidade, e outros de valor nenhum, como o colar das contas da pobreza, três vozes comandam o ritual cujos contornos assemelham-se à prática da missa. A primeira voz introduz o cerimonial com um texto, retomando-o durante a apresentação dos bens que cobrirão o corpo do pequeno; as palavras evocam um tempo de tranqüilidade: *Imagine a time when walking on the earth was a pleasure. Remind yourself of the ecstasy of living.*



Remember the grass being long and the orchard trees heavy. Remember when sleep with your partner was contentment.

A segunda voz é responsável pela apresentação dos objetos, cuja caracterização é feita pela primeira voz e o valor de cada um é dado por um diácono. Esse trecho do filme, já matizado com toques de ópera nas duas primeiras vozes dá início a outros rituais que seguirão e parece conter o propósito de extenuar o aspecto espetaculoso com que rituais eclesiásticos são conduzidos, o que resulta para o enunciado fílmico uma redundância de elementos com o intuito de mostrar as várias formas com que uma sociedade representa seus valores, ou seja, o próprio cinema, o teatro, a ópera, a missa; além disso, seguindo a linha isotópica da configuração discursiva apontada, contrapõe-se o valor material, como parte do processo de santificação exposto no plano visual, ao sentimento espiritual, no plano verbal – este último caracterizado como um alerta conforme ilustra o trecho acima.

Efetuada a saga da vestimenta, segue-se o ritual do pedido de benção por algumas pessoas de Mâcon, em troca da doação de ofertas. A presença de um coro, o Bebê e sua Irmã prostrados num altar, a fala dublada e musicalizada do Bebê e o jogo de luminosidade verificados nessa seqüência indicam a permanência do referencial anterior, a missa e a ópera. Fica explicitada a manipulação da santidade pela voz imposta e pelos gestos guiados por sua tutora, ao mesmo tempo em que o enunciado agrega o componente sonoro (trovões e ausência da benção) e o visual (o Bebê não abençoa, raios e chuva tomam conta do campo) para lançar juízo crítico sobre as ações realizadas, sendo que nesse momento o Bebê é encarregado de ir na contramão dos interesses de sua Irmã, recusando-se a abençoar as filhas retiradas de um pai.

Na esteira das contradições que revelam um enunciador com olhos para aspectos dos conflitos do seiscentismo, desenvolve-se um diálogo entre a Irmã e o Bebê logo em seguida à seqüência descrita anteriormente; nele estabelece-



se conflito de duas vozes que projetam olhares distintos sobre o futuro. De um lado está a Irmã visualizando a prosperidade e, do outro, o Bebê pronuncia (na verdade é o *Prompter* quem o faz) frases que caminham na direção contrária, vendo a ruína tomar conta de Macon novamente, além de anteverem o fracasso da Irmã. São sinais de um tempo marcado pela crença no progresso, mas de algum modo a voz da consciência anuncia que a realidade está distante da visão otimista sobre as coisas. Apresentamos, abaixo, o diálogo entre os dois⁸:

Irmã: I can see a vision of a fruitful country where there is blossom and dancing and women sleep at peace with their husbands.

Bebê: I can see a vision of a fruitful country where there is blossom and dancing and women sleep at peace with their husbands.

Irmã: I can see the most daring and eventful future for both of us.

Bebê: I can see the most daring and dangerous future for both of us.

Irmã: I can see the dismay of all our enemies.

Bebê: I can see the delight of all our enemies.

Irmã: I can see fame.

Bebê: I can infamy.

Irmã: I can see gold.

Bebê: I can see death.

Irmã: We will be rich.

Bebê: You will be wretched.

Irmã: Joy will be mine.

Bebê: Misery will be yours.

Irmã: And why not for you?

Bebê: For I will be dead...

Irmã: What do you know? You are only a Child.

⁸ Optamos por reproduzir somente a fala que encerra a sequência por se evidenciar a postura enunciativa de antecipação do final trágico para ambos, Irmã e Bebê, localizada na fala do Bebê. Como parte integrante da

A seqüência do estábulo⁹ apresenta-se como ponto culminante no desenvolvimento do relato. Além de ser o ponto crucial para o percurso de decadência do Anti-Sujeito (Irmã), sintetiza vários instrumentos que se espalham ao longo do filme. Aqui evidencia-se a contaminação dos códigos pictóricos e teatrais, para compor o espaço representado, e as ações podem ser semantizadas sob o crivo dos valores cristãos, já que se condena o sexo, visto como pecado; valoriza-se a santidade, e postula-se a morte como castigo. Torna-se extremamente simbólica a morte do filho do Bispo, já que o jovem era a encarnação dos novos ideais, numa época em que a igreja mantinha firme seus propósitos conservadores e proclamava, após Concílio de Trento, a caça às bruxas.

Merecem destaque ainda as seqüências da venda dos fluidos corporais do Bebê por parte da igreja, deixando claro a comercialização da fé ordinariamente praticada por dita instituição e o estupro à Irmã por parte dos soldados, a mando do Bispo; ambas ressaltam o poder secular da igreja sob o destino dos homens, mesmo numa época em que os dogmas entravam em decadência.

Todas essas informações resultam na transmissão de um *saber* veiculado pelo enunciador. Tratando-se de uma história veiculada pelo cinema, esse *saber*, que é na verdade o ponto de vista, dissemina-se por aquilo que vemos e ouvimos, conforme já apontamos. Tem-se duas searas que se agregam para que o ponto de vista possa ser desvendado. No filme cabe única e exclusivamente ao enunciador informar ao enunciatário tudo o que acontece. Não é delegado a nenhum personagem ou narrador interno o papel de mensageiro dos fatos, o

cena destaca-se, também, a voz suave com que o personagem vai tecendo sua fala e o olhar perturbado da Irmã diante de seu conteúdo.

⁹ Ver no capítulo VI a decupagem da seqüência.



que resulta num tipo de ocularização zero e esta existe, segundo Gaudreault & Jost(1995, p.143-144), "quando nenhuma instância intradieética, nenhum personagem, vê a imagem, quando é um puro *nobody's shot*, como dizem os americanos, falamos de ocularização zero. O plano, então, remete a um grande imaginador, cuja presença pode ser mais ou menos evidenciada." Somam-se várias informações para que o enunciatário disponha numa linha contínua, destacando-se no filme a presença de um grande teatro onde tudo acontece. Desfilam aos olhos o recôndito espaço dos espectadores, os truques de encenação, enfim os inúmeros estágios que conformam a narração fílmica, segundo listamos. Todo esse contingente fígado pelo enunciador passa por tratamento diferenciado conforme se verá a seguir. Resta dizer que a câmera funciona como um olho que vê, em todos os detalhes, o que este ente imaginário quer mostrar.

Ao lado da imagens, o som atua decisivamente na disseminação do ponto de vista sobre o que é narrado. Cunhou-se o termo *auricularização* para designar o processo de transporte desse saber sobre o universo sonoro dos diálogos, dos ruídos e da música. Em OBSM articulam-se conjuntamente a *auricularização interna secundária* – o material ouvido é construído pela montagem e/ou representação visual – e *auricularização zero* – variações do som de acordo com a distância do personagem ou pelo grau de inteligibilidade.

Constatamos na organização sonora do filme a porção teatral/operística que filia o filme a certos matizes da estética barroca e tendem a acrescer o tom artificial que inunda as seqüências. Desse jogo polifônico destacamos: a voz inquietante do personagem Fome que realiza verdadeira escansão em sua fala para informar sobre a ruína de Mâcon; o tom teatral da fala das parteiras beira certo amadorismo das atrizes na encenação do nascimento do Bebê; diminuição dos ruídos e da música durante os festejos pela vinda da criança para que se ouça a fala de conteúdo ambicioso da Irmã – esse recurso é



flagrante em outros instantes para dar destaque aos personagens que ocupam primeiro plano da encenação como na cena do banquete e no começo de cada ato em que a platéia se cala (e trata-se de procedimento clássico do cinema); destacamos como elemento detonador do clima de artificialidade a fala do Bebê que advém do Prompter, esse fato aliado às condições ilógicas de seu crescimento são marcas de ousadia de uma enunciação transgressora; por fim, dentre tantos usos e abusos do olhar enunciativo sobre o som, destacamos os gritos da Irmã durante o ato de violação de seu corpo, num longo plano-sequência pode-se visualizar e ouvir a arquitetura do horror que a cena veicula, ao mesmo tempo em que toda essa configuração alimenta um dos momentos mais belos já construídos pelo cinema no que tange à criação de um instante, os gritos vazam por todos os poros do espaço e o que se vê não é menos desconcertante, pois conjuga-se à escuta de uma morte lenta a benção aos executores, acrobacias de soldados, contagem lúdica de cada voluntário, aparição dos pais do irmão mortos, infâmia declarada da sociedade local, tudo regido por uma câmera que vasculha o espaço passivamente com um coro acompanhando a tragédia rumo ao silêncio da morte.



4. Espaço representado: janela de mundos possíveis

A descoberta de si mesmo torna-se possível pelo conhecimento do espaço que habita o corpo. Na conjunção da percepção visual com a háptica - ligada ao tato e aos movimentos do corpo - opera-se uma química capaz de escravizar a existência humana, fazendo do espaço circundante testemunho do percurso do ser, já que as pegadas costumam-lhe a desaparecer nos espaços de suas frustrações, alegrias, desejos, sonhos, desenganos. Estamos o tempo todo fixando nos arredores do tempo vivido determinadas experiências com o espaço e essas vão desde um olhar, distraído ou *voyeur*, através de uma janela que alcança a dimensão do outro e chega a tanger o sentimento de aconchego na reclusão da casa, conforme apontou Bachelard. Pode mesmo alcançar a esfera do eterno quando o pintor deposita todo seu sentimento em relação a arte e ao mundo no espaço de uma tela. No caso do cinema a projeção de luzes num espaço bidimensional permite a passagem para a fabulação que, pelo alto teor mimético, é entendido como extensão do real.

Sistemas de significação planares como o cinema, a pintura, a fotografia, o vídeo, a televisão, etc. priorizam a representação do espaço e por conseguinte este passa a ser depositário da manifestação do tempo e da ação. Certamente compete a cada meio articular dita imposição, pois as servidões de cada um tendem a regular de maneira distinta a configuração espacial oferecida como passaporte para o encontro com outros segmentos do discurso.

Tratando-se do cinema, podemos estabelecer como dados relevantes da primazia do espaço: as dimensões da tela que projeta um filme, a espacialidade do fotograma (cujo formato padrão utiliza a película de 35 mm de largura e uma relação de 4/3 ou 1,33 entre a largura e a altura do filme), a câmera como instrumento devorador de imagens e, por último, sabemos da impossibilidade de dissociação do tempo e da ação da imagem espacial que os veicula. A todos



estes soma-se ainda o fato de a projeção contínua de fotogramas ensinar no espectador o transporte para um mundo imaginário. Embora o cinema não seja necessariamente fadado à narrativa, parece consensual a idéia de que o procuramos para que nos conte histórias, ficando a critério da própria fabulação produzir a sensação ou a impressão de que o espaço representado é uma espécie de prosseguimento do espaço da representação, quando não o anula por completo.

No código cinematográfico, o visual e o sonoro agregam-se originando um espaço audiovisual e como a comunicação do texto parte primeiramente da ativação da percepção sensorial (no caso visão e audição) tem-se uma linguagem capaz de reter totalmente a atenção do espectador por via das dimensões da tela e do volume do som que tomam conta do espaço do espectador.

Essa retenção é realçada pela ilusão do real nas imagens, que permite a sensação de "estar dentro do filme". Sabe-se que essa idéia perpetua-se nas inúmeras produções que intencionam reproduzir lugares e situações reais principalmente em filmes que seguem a estrutura da denominada decupagem clássica – estética inaugurada por D.W. Griffith e que teve vários desdobramentos, dentre os quais Alfred Hitchcock como um dos seguidores. Contrapõe-se a essa postura o cinema de vanguarda preconizado por Eisentein, tendo como fio condutor estudos sobre a montagem e que também teve seus seguidores tomando outras direções. Vale destacar que neste tipo de cinema o jogo retórico com os componentes espaciais e temporais sobressai ao efeito de realidade (Villain, 1997, p.127-128).

Qualquer que seja o enfoque dado ao fenômeno do real nas imagens do cinema, ele perpetua-se como mito para distintos realizadores, seja para reiterar, distorcer, mutililar, ignorar ou profanar. Nas múltiplas searas percorridas pelo cinema, a representação da realidade funciona como *leitmotiv*



já que cada filme pode ser encarado como construção de uma realidade possível, seja através da reconstituição de fatos vividos, seja pela criação de inusitados universos por meio da ficção.

Como o cinema opera tradicionalmente com ingredientes que sugerem a ilusão da realidade, ancorando-se sobretudo na reconstituição de espaços tidos como prolongamento do fenomenológico (e para isso a profundidade de campo associada ao movimento das imagens foram decisivas para esse processo¹⁰), verifica-se maior aproximação textual entre espectador e filme, ao contrário de outros códigos, que pelas circunstâncias da comunicação entre obra e público, o distanciamento é marca plausível. Talvez seja esse o motivo pelo qual filmes com sobrecarga de retórica e criação deliberada de situações existentes, não para nutrir a fantasia mas para avançar no jogo estético, encontram resistência junto ao aficionados no cinema comercial.

Entretanto, esse aspecto da união entre cinema e realidade deve ser olhado com reservas, pois o alcance de toda a atmosfera passa por mecanismos de decodificação, antes mesmo que o trabalho de câmera se realize. Referimo-nos ao labor dos enunciadores empíricos responsáveis pelo tratamento dado aos componentes da *encenação* fílmica. No processo de *encenação*, apontam-se elementos que se conjugam para formar o espaço imaginário de representação, sendo todos filtrados pelo enquadramento. Pelo enquadramento capta-se determinada cena, sob determinado ângulo e com limites fixados; ele surge como resultado do trabalho de câmera, decisivo para formatação do fotograma constituinte do filme. Este apoia-se no espaço celulóide antes de desempenhar a sucessão de acontecimentos que também prescindem da espacialidade para sua configuração discursiva. A presença do espaço é, portanto, condição *sine qua non* para que possa existir cinema.

¹⁰ Já filmes elaborados com vistas a construir um espaço habitável com inserção de cenários, as regras da perspectiva contribuem para forjar um espaço verossímil.



Constam, segundo Carmona (1991, p.129-135), como elementos do processo de *encenação* o cenário, o vestuário e maquiagem, a iluminação e a distribuição e o movimento dos atores. O cenário pode ser natural ou artificial, funcionando sempre como ambiência daquilo que se conta e, às vezes, assume o papel de ator discursivo como no caso dos documentários. A vestimenta transita entre a neutralidade, o efeito de naturalidade, a estilização; já a maquiagem oscila entre a neutralidade e a inserção de algum efeito. A iluminação carrega os mesmos traços que a vestimenta e a maquiagem, além de funcionar como dispositivo retórico segundo sua qualidade, direção, fonte e cor; sendo, inegavelmente, o componente mais importante da construção da cena (haja vista o cinema ser, em essência, projeção de luz em movimento). Por último, a distribuição e a direção de atores devem resultar numa integração homogênea com os demais componentes da construção da cena, além de serem abordadas pela sua funcionalidade em cada filme concreto. Os atores são regidos por três camadas de funções: a primeira é de *persona* e remete ao efeito de realidade resultante de sua atuação, decorrendo dessa função a existência de personagens planos e complexos, lineares ou contrastados, estáticos ou dinâmicos, etc; a segunda é de *papel* e pontua a hierarquia na história, a relação com outros personagens ou sua forma de intervenção nas ações; na terceira são *actantes*, inscrevem-se em esquemas abstratos tanto em nível narrativo (actante narrativo), como em nível discursivo (ator discursivo) – para a construção da cena toma-se somente a primeira função, as demais tem efeito em análise do contingente narrativo e discursivo.

Organizam-se essas unidades de acordo com a história que se conta para formar o espaço visível da tela de cinema; graças aos recursos tecnológicos também são inseridos na imagem objetos e formas para co-habitarem com os elementos apontados. Olhando cada produção isoladamente percebe-se a gama de possibilidades trabalhadas para nutrir a fantasia e a imaginação humanas



por via de recursos tecnológicos que permitem, dentre outras coisas, o transporte para lugares jamais habitados como a fantástica cidade futurista criada em *Blade Runner, o Caçador de andróides* (1982). De um simples documentário aos filmes de ficção científica, o espectador encontra atores que se mesclam aos demais componentes do espaço representado; todos estão fundidos ao componente fotoquímico e, projetados, nada mais são que luzes capazes de provocar as mais inusitadas sensações. Todos os componentes estruturadores da espacialidade são regidos por uma intencionalidade que supera os ditames narrativos, são elementos de um jogo que prevê a construção de uma "realidade" com leis próprias, cujos laços com a nossa realidade tendem a se esvaír ou se reafirmar :

La imagen cinematográfica así obtenida puede perder su carácter de índice o huella de un mundo existente. Su iconicidad, antes bien, dependerá del buen resultado y acoplamiento de las técnicas escenográficas y fotográficas, pudiendo alcanzar un grado de semejanza con sus modelos referenciales – existentes, que han existido o simplemente inventados – igual a las imágenes obtenidas al fotografiar ámbitos reales. No huelga decir que por muy elevada que sea la iconicidad de un espacio filmado, la impresión de realismo que produzca en el espectador dependerá también de su verosimilitud y del resto del contexto fílmico. (Toran, 1985, p.183)

Em distintas circunstâncias, a representação no cinema será sempre ancorada no elemento espacial, pois se nos defrontamos com um plano geral que nos informa a geografia do lugar filmado, alcançando uma pluralidade de informações, outro plano de conjunto realçando os personagens e a ação e finalmente um *close* que destaca um rosto e delineia o olho, a textura da pele, o formato do nariz, estamos nos comunicando com espaços caracterizados de forma distinta; em suma, tudo o que se vê no filme é espaço. A noção espacial



estará presente mesmo na virtualidade do espaço sugerido ou na situação da tela vazia, configurando a ausência dentro de um plano, recoberto ou não por formas projetadas, de sorte que consideramos retórica, ou quando muito, prudente, a ressalva de Gaudreault & Jost pelo *casi*:

Efectivamente, en un relato fílmico, el espacio está casi constantemente *presente*, está casi constantemente *representado*. Consecuentemente, las informaciones narrativas a las coordenadas espaciales, sea cual fuere el enquadre privilegiado, aparecen por todas partes. (Gaudreault & Jost, 1995, p. 89)

Com o crescimento avassalador da televisão e da indústria videográfica, o cinema modificou profundamente o formato das imagens, já que se faz um filme para ser consumido em canais abertos e pagos, em fitas de vídeo e mais recentemente em DVD. Deste modo, pensa-se no cinema como uma linguagem obrigada a ceder parte de suas conquistas formais para outros meios tanto no nível da produção quanto no consumo, com as conseqüentes perdas inerentes à natureza da linguagem cinematográfica, no seu alcance e seus limites

Vale dizer que ao reunirmos dados necessários para expor a tirania do espaço no cinema, referimo-nos somente ao filme projetado em sala escura, pois discorrer sobre as condições da projeção e do consumo nos meios expostos representaria outro trabalho. Para uma abordagem deste componente tomaremos somente o espaço representado, segmento em que os vários componentes discursivos de espacialização ganham corpo e veiculam o sentido.

Embora estejamos enfocando aspectos manifestos no texto, sob o recorte discursivo, não podemos perder de vista que o plano de manifestação é a única



maneira de acedermos às camadas do conteúdo. O sentido espacial decorre de etapas sucessivas e de natureza distinta que vão dos constituintes do suporte fílmico, passam pela sensibilização do plástico e finalizam com o efeito de sentido de lugar *utópico* sugerido pelo enunciado (Junqueira, 1991). Este percurso prevê a conversão do sujeito empírico observador em sujeito da enunciação relativo ao pólo do enunciatário, dentro de um gradiente de estados cujo ponto exato de conversão não se pode precisar, dado que a transformação está amalgamada à própria evolução do processo de renúncia ao fenomenológico para a adoção do onomasiológico, o mundo da significação. Entretanto, com a finalidade de descrever ainda que grosseiramente, o acesso ao constituinte discursivo da espacialidade, cumpre-nos tangenciar algumas propriedades de cada etapa. Da mesma forma tratar do espaço material ou da produção, observando os meios necessários para a construção e veiculação das imagens, exigiria de nós instrumental de difícil alcance, por isso o descarte imediato desse segmento no trabalho.

Mesmo relegado a plano secundário nestas páginas, é de importância um terceiro pólo compreendido pelo *espaço do espectador*, lugar onde se constrói todo um universo representativo de uma visão de mundo gerada pelo texto. No contato com o texto cinematográfico, o espectador ativa sua percepção diante do contingente de formas visuais do espaço material e do espaço representado, este último observado como extensão do fenomenológico por índices de analogia.



4.1 Da representação ao representado

Para entender o processo representativo no cinema, é de suma importância levar em consideração o dispositivo cinematográfico, pois cabe a ele cercar tanto a produção quanto o consumo do contingente audiovisual.

Denomina-se *dispositivo* o instrumental necessário para a permuta entre espaço espectral e espaço plástico. Na concepção de Aumont (1993), o dispositivo reúne "meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e, eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundi-las" (p.135). Trata-se do mecanismo produtor e regulador do espaço material, determinante para a tessitura da representação e da conseqüente leitura e atualização que se faz de uma obra.

O dispositivo possibilita a construção de um universo imaginário particular a partir do manuseio de seus constituintes, resultando na fixação de propriedades inerentes que acabam cerceando a atividade criadora, como é o caso das poucas variações de representação temporal no cinema que só permitem a narração em três tempos e revelam a inflexibilidade na relação do espectador com o texto, ao impor, de certa forma, um caminho único para a fruição, ou seja, o filme deve ser apreciado no momento de sua projeção, diferentemente do quadro exposto no museu onde o visitante pode ficar o tempo que quiser diante do objeto¹¹.

Mesmo em tempos em que as imagens infográficas tomam de assalto o meio cinematográfico, a produção ainda é realizada, em sua maior parte, por meio de película, promovendo o que se concebe como ilusão de movimento

¹¹ A relação do espectador com o filme mudou com o surgimento do videocassete e do controle remoto, possibilitando paradas e avanços no texto, mas evidentemente os atos de avançar, retroceder ou gerar pausas durante a observação de um filme não fazem parte do "acordo tácito" entre as instâncias produtora e receptora das mensagens em suporte fílmico.



pela projeção sucessiva de películas num feixe de luz até alcançar a tela. Portanto, o dispositivo tende a fornecer as imagens no cinema da seguinte forma: formato retangular, quadros sucessivos com ilusão de movimento, imagens elaboradas de acordo com o tipo de película (Super-8, 16mm, 35mm, etc) ou de fita magnética (Betacam, Super-VHS, VHS, etc), luz sobre tela (no caso das salas de cinema) e pontos de luz ou *pixel* (no caso dos filmes na televisão).

O espaço fílmico¹² é, desta maneira, construído como uma redoma capaz de integrar vários discursos. Os contornos podem ser melhor esclarecidos quando se ancoram na concepção de moldura que envolve o espetáculo. Em seu sentido mais amplo, a moldura é o recurso existente para a separação física entre o universo da imagem e o que a circunda, sendo elemento divisor de águas: de um lado o mundo do observador, do outro o da representação, formatado com o tempo e o espaço intrínsecos ao código (Uspênski, 1979, p.174). Assim, encara-se a moldura como sinal de alerta para a entrada num outro universo regido por leis próprias, sua presença direciona a atenção para o texto enquanto entidade sígnica, pois "para se ver o mundo sob forma de signo é indispensável (embora nem sempre suficiente) antes de mais nada demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação" (Uspênski, 1979, p.177).

Pode-se distinguir moldura-objeto e moldura-limite, a primeira nomeia o emolduramento concreto à imagem e a segunda sugere a interrupção da imagem, instituindo um fora-de-moldura. Ambas funcionam com o intuito de formatar a imagem representada.

O cinema não possui moldura no sentido físico do termo, mas evoca a divisão física entre os dois mundos existentes pelas bordas do quadro, além do



escurecimento da sala de cinema concretizar essa passagem de um pólo a outro, conforme atesta o sentido primário de moldura:

Ante todo, la oscuridad alrededor de la imagen es la que – literalmente – la hace visible: a plena luz, palidece y se borra, se altera más radicalmente todavía que el cuadro bajo una luz cruda. De modo más profundo, es la oscuridad la que materializa la parte de sombra y de misterio de la sesión; es la que hace existir los fantasmas en la pantalla. El aura de la obra fílmica es nocturna: nada hay aquí ya de la salpicadura luminosa del marco dorado. Ni siquiera deja de encontrarse una cierta ambigüedad de la relación entre la imagen y su marco-objeto: también a la oscuridad, a su manera, *circula*. (Aumont, 1997, p.86-87)

Já no filme transposto para o vídeo a moldura pode ser visualizada de duas maneiras, uma pela moldura do aparelho de televisão e outra comporia um esquema do tipo moldura dentro da moldura quando os produtores dispõe uma tarja preta nas bordas inferior e superior da tela.

Ao longo da história do cinema, a moldura tem cumprido, principalmente, função representativa, pois ao fazer parte da imagem ela evoca a velha metáfora de moldura como "janela aberta para o mundo", presente desde os renascentistas, como Leon Battista Alberti. Sendo assim, a função representativa acentua o caráter sógnico do espaço emoldurado.

A primeira instância constituinte do espaço representado é denominada espaço plástico e para abordagem das categorias que o compõem, julgamos pertinente o método proposto pelo Groupe μ (1992) que realiza uma tipologia dos constituintes do signo plástico sob ponto de vista das formas, das cores e das texturas, como também as considerações de Aumont (1993) que concebe como *espaço plástico*, os seguintes itens: superfície, cores, gráficos e matéria.

¹² Expressão cunhada por Toran (1985, p.181) para designar o espaço dramático.



Os autores destacam a co-presença destes constituintes na imagem, considerada potencialmente como tabular e nas imagens temporalizadas, como o cinema, em que esse aspecto se realiza por construção. Assim os três componentes do signo plástico são manifestos em uma rede contínua e relacional no enunciado, sendo que a análise se efetua a partir de oposições como /alto/ vs. /baixo/, /esquerda/ vs. /direita/, /liso/ vs. /enrugado/, /puro/ vs. /composto/ etc., que podem se manifestar em distintos enunciados, o que levam os teóricos a encarar tais relações atualizadas em sintagma, dada sua existência no eixo paradigmático.

Já Thürlemann secciona as categorias do espaço plástico em dois segmentos, o das unidades não constitucionais (UNC) e o das unidades constitucionais (UC).

Nas UNC aparece o componente *topológico* e implica na organização do espaço em dois níveis, um determina as posições das figuras no quadro segundo o contraste /alto/ vs. /baixo/, /direita/ vs. /esquerda/. o outro nível impõe orientações a serem seguidas pelo observador, sendo as mais frequentes de cima para baixo e da esquerda para a direita, e vice-versa.

Já as UC se bifurcam em *constituíntes* e *constituídas*. As constituíntes, como o nome indica, geram a imagem, atribuindo-lhe visualidade através do componente *cromático* que opera em três níveis: os radicais (as cores propriamente ditas), a saturação (tons puros, vivos, cores nítidas, difusas, etc.) e o valor (luminosidade, /claro/ vs. /escuro/); as constituídas delineiam o contingente visual e formando a imagem visível, trata-se do componente *eidético* e rege a composição dos vários elementos de acordo com a posição geométrica.

Embora o termo *espaço plástico* tenha sido cunhado para abranger as artes que passam por processo de flexibilização e interferência direta do artista em atividades como a pintura e a escultura, ele também se aplica às linguagens



mediatizadas pela máquina, na medida em que seus constituintes são aplicados ao espaço planar e bidimensional das mensagens; sendo a tridimensionalidade um efeito da representação, a expressão visual do cinema conjuga a esses termos a mobilidade das imagens.

Mesmo que o movimento sucessivo das imagens e a conseqüente ilusão do movimento transparente possam exercer fascínio a ponto de ser considerados o grande diferenciador do cinema, vale dizer que o espaço permite a inserção de uma quantidade imensa de informações (o plano geral comprova isso) no nível do espaço, ao passo que o tempo possibilita, além do transcurso linear de uma história com começo, meio e fim, apenas os recuos ou *flashbacks* e os avanços ou *flashforwards*, conforme veremos adiante. Além disso, a configuração espacial não se desvincula de nenhum momento do filme e persegue o relato desde a descrição do ambiente em que se desenvolvem os acontecimentos (Plano geral) até informam o estado de espírito ou interiorização do discurso (primeiro plano)

O espaço na imagem tem o potencial de direcionar o olhar virtual do enunciatário através do trabalho de manipulação dos constituintes topográficos realizado pelo observador. Segundo Zunzunegui (1995, p.84-85) o manejo se viabiliza no plano de expressão e encontra no enquadramento a possibilidade de contornar o que se quer mostrar e esconder através da nomeação de três eixos responsáveis pela localização topográfica das figuras da representação em relação a um destinatário-enunciatário. São eles: um eixo *perspectivo* responsável pela inserção da idéia de profundidade em três zonas */aqui, lá, em outra parte/*; um eixo de *superfície ou angulação* que situa o objeto de acordo com o sentido vertical */alto, médio e baixo/* e horizontal */direita ou esquerda/*; e um eixo divisor entre *espaço in* e *espaço off* sendo o primeiro referente às figuras que povoam o campo, originando a idéia de globalidade e o segundo ao



prolongamento da visão ou ao fora de campo. Esse último tópico merece maior destaque.

O cinema permite dupla articulação espacial, sendo o primeiro compreendido no momento da produção e concretizado no campo, alcançando o espaço de filmagem delimitado por um enquadramento; já o segundo tipo de articulação espacial envolve a projeção do significante visual na tela e seu corolário, o espaço do espectador, isto é a sala de cinema. No momento de projeção do filme, ponto de união entre as duas esferas de produção e recepção, temos a idéia de um teletransporte espacial, porque somos facilmente deslocados do espaço típico da sala de cinema para o espaço utópico onde acontece o relato.

Para tratar da representação espacial no cinema a análise deve abarcar o contingente espacial visto pelos olhos, ou seja, o *campo* e o espaço não visualizado ou o *fora de campo*, indiciado pelo primeiro. Os elementos que se distribuem no *campo* pertencem ao universo representado e são recuperados pela diegese, adquirindo significado de acordo com o contexto que os mostra. A conjunção dos dois elementos dinamizam as relações espaço-temporais, pois no campo reside a porção de um todo que pode ser indicializado por uma imagem fragmentada (um braço, uma perna, uma janela) que anuncia uma chegada e substitui o campo presente.

Dada complexidade que envolve o fora de campo são bastante pertinentes a segmentação dessa porção espacial do cinema elaborada por Noel Burch (1992, p.37-38). O autor apresenta seis segmentos: os quatro primeiros segmentos que limitam o espaço visto e o fora de campo são dados pelas quatro bordas da tela; o quinto segmento não diz respeito ao enunciado como os segmentos anteriores; evoca o espaço de atrás das câmeras, alude à enunciação e se trata de um mecanismo capaz de originar o discurso e fazer com que o cinema possa se pronunciar; o sexto elemento é composto pelo que



se esconde atrás do cenário ou de qualquer elemento deste (uma porta, uma pilastra, um muro, etc). Associam-se também ao fora de campo sons, ruídos e palavras que afetam diretamente o transcurso da história e, embora não se filiem diretamente a um espaço concreto, sugerem um *topos* virtual, como é o caso de filmes com narração em *off* em que, mesmo não sendo revelado o espaço de onde fala o narrador, intui-se que esse ser se pronuncia de algum lugar.

As relações descritas até o momento são conduzidas pelo manejo voraz da câmera, máquina capaz de testemunhar o espaço físico da filmagem e logo convertê-lo em fotogramas estáticos que durante a projeção geram fantasmas viventes de um quadro com limites fixados, como já dissemos. O trabalho de câmera é responsável pelo recorte do espaço visível originando o campo e seu correlato, o fora de campo, ambos responsáveis em potencial da continuidade temporal. Dado o trânsito entre mobilidade e imobilidade da câmera, o campo pode ser apreendido, nos moldes da decupagem clássica, por *travellings* (laterais, frontais, superiores ou inferiores) ou panorâmicas que variam em giros sobre o próprio eixo. Cabe, ainda, ao referido instrumento propor dimensões de grandeza no plano, variando, segundo a decupagem clássica, em plano geral, médio, de conjunto, americano, primeiro e primeiríssimo plano ou *close up*, sempre seguindo os desígnios de um propósito enunciativo.

Ao observar o espaço, toma-se o mecanismo técnico gerador das imagens como um olhar regulador e difusor das informações. Trata-se, como define Barthes (1984, p.156-157), da instauração da câmera clara e da câmera obscura. A primeira opera no campo denotativo captando a imagem pela impressão de luz sobre o objeto e a segunda incursiona pela conotação ao instituir a porção criativa e originária das possibilidades de sentido do texto segundo leis da perspectiva, uso de filtros, centramento ou descentramento na imagem captada, etc.



Soma-se a essas características, a impressão do movimento possibilitado pela mobilidade da câmera, fazendo do espaço cinematográfico território a ser vasculhado em amplas dimensões. Como assinala Toran (1985, p.194), o movimento interior no cinema desloca o ponto de vista da pirâmide visual consagrada pela perspectiva e faz com que se descubram novas faces dos objetos representados, enfatizando, assim, o volume dos mesmos; tem-se, desta forma, o aparato cinematográfico como o meio bidimensional mais eficaz para a representação da corporeidade. A conjugação entre *perspectiva artificialis*, mobilidade da câmera e uma série de instrumentos capazes de deformar, ampliar, enfim distorcer os objetos, conferem ao cinema amplitude na fabricação da ilusão, distanciando-o de sua marca sobejamente veiculada como analogia do real:

Hasta el invento de la cámara de cine sólo habían experimentado la pérdida de al estabilidad del mundo físico las gentes trastornadas por algún marco o por exceso de libaciones alcohólicas. (Torán, 1985, p.204)

Enfim, o espaço cinematográfico pode ser concebido pelo convívio de vários segmentos que se apresentam sob o formato retangular imposto pelo enquadramento, dispõe do movimento de câmera e daí nascem infinitas possibilidades de articulação do ponto de vista, obedece a regras de composição do enunciador ao dispor os componentes da construção da cena no campo e é organizado numa linha temporal, conforme o tipo de montagem e os movimentos estabelecidos.



4.2 *O Bebê Santo de Mâcon*: o espaço enclausurado

Num primeiro momento, o filme de Peter Greenaway apresenta-se como um retorno aos primeiros tempos do cinema, quando os realizadores dispunham os componentes da encenação sobre um palco, com cenários pintados ao fundo e através das movimentação dos atores diante da câmera uma história era contada. No entanto, dos primórdios da sétima arte retém-se somente um aspecto, aliás crucial para o filme analisado: a artificialidade com que o enunciado se constrói.

Com as conquistas formais advindas, principalmente, da incorporação da mobilidade da câmera e a subsequente movimentação de objetos, atores, e cenários, o cinema tornou-se meio em que desfilam as mais variadas formas para construir um discurso. Dessa maneira, sob o crivo da mobilidade, a fábrica da magia contava com mais um ingrediente para a realização criadora, sendo um elemento, atrelado diretamente ao espaço, responsável por nossa adesão aos vários universos construídos. Nosso objeto é pautado por esses parâmetros, ou seja, por lado tem-se a arquitetura postíça do espaço de um teatro, por outro, elabora-se uma gama de encadeamentos das seqüências pela montagem interna através do olhar penetrante da câmera e pelo encadeamento dos planos, unindo cenas que podem se dar no mesmo cenário ou em locações distintas. O resultado é a oferta de vários pontos de vista sobre o que se conta, a partir da posição escolhida pelo enunciador sobre o relato.

Gradativamente abre-se o espaço da representação e o enunciatário é convidado a percorrer cenários que se desdobram para o fundo, para os lados e abaixo do palco. Nessa incursão, verifica-se estratégia enunciativa de dar as costas para a continuidade espacial transmitida no cinema, através de índices que situam o espaço onde realmente ocorre a ação. Passa-se tranqüilamente de



um quarto para a rua, de uma igreja para um quarto, sem prévio anúncio, restando ao enunciatório localizar espacialmente as cenas.

Toda a construção da cena é arquitetada com vistas a realçar a atmosfera de encenação; utiliza-se um cenário nitidamente artificial, como já se disse; há toda uma diferenciação do vestuário, de acordo com as posições sociais, ou seja, formam-se painéis de pessoas numa escala gradual que parte do brilho requintado do clero e alcança o marrom opaco daqueles menos favorecidos; há constante iluminação de luz de velas, favorecendo o contraste /claro/ e /escuro/, além de sugerir uma atmosfera pictórica, já que os objetos da encenação parecem brotar do fundo de uma tela.

Composto no formato de uma grande caixa cênica, onde o espectador se situa na quarta parede como atesta o final do filme, estabelece-se com o elemento espacial sutil jogo retórico na medida em que o enunciado é aparentemente construído para fugir da falácia da realidade ordinariamente referida pelo cinema. Dentro deste projeto, a câmera percorre os espaços do teatro, da rua, de uma catedral gótica, do sótão, do banquete, do estábulo, do posto de soldados, conforme o desenrolar da história, sem que haja lógica no transporte de um para outro. Pelo contrário, as passagens ocorrem numa atmosfera forjada e ao reiterarem a recusa pela movimentação espacial, de acordo com as regras de filmes de enredo factual, evocam um aspecto presente em outros filmes do diretor, ou seja, a sobrecarga de informação audiovisual na organização da cena. Isto exige total atenção, já que a narrativa parece ser mero pretexto para ousado trabalho com os recursos do cinema e para a sedimentação do idioleto, o código do autor.

A opção pela realização deste tipo de cinema requer que voltemos os olhos para a dimensão espacial responsável pela estruturação do campo cinematográfico, isto é, o espaço plástico da imagem, que deve ser observado como primeira instância que invade a representação, pois é a parte mais



tangível da imagem. Seguindo critérios do Grupo μ , que observa o plástico a partir de uma rede contínua (já que não são como os signos discretos) estabelecendo a textura, a forma e as cores como componentes formantes da imagem.

Sendo o cinema a projeção de luzes sobre a tela, pareceria absurdo pensarmos em verificar texturas que se agregassem às formas representadas. Mas o próprio dispositivo se encarrega de oferecer mecanismos para a obtenção de imagens cujos efeitos de sentido transitam do /liso/ para o /rugoso/ graças a recursos de ordem tecnológica. No filme, observa-se pouco trabalho em realçar as texturas das imagens e talvez a condição de uma peça encenada seja o motivo de tal abandono, já que se transfere para os atores o papel de desenvolver as ações e esses, mesmo sendo imagens em forma de luz projetada, têm todos os contornos bem delineados; a única modificação que sofrem é resultado da mutilação de seus corpos pelos tamanhos de plano.

O filme sugere formas que se desprendem de uma tela. Tal sentido nasceria da postura assumida diante da encenação, principalmente do caráter artificial do cenários onde ela se desenvolve. Assim, a caixa cênica não possibilita jogos com a profundidade de campo e as formas das imagens não transitam muito, como comumente se faz, entre o /nítido/ e o /difuso/; a perspectiva, neste caso, se encarrega de destacar o objeto a ser visto, colocando os demais em ordem secundária, estabelecendo a relação /centro/ vs. /periférico/ que é decorrência do jogo campo/fora-de-campo, fórmula encontrada para elevar o que deve ser destacado. *Travellings* que oscilam entre a /lateralidade/ e a /frontalidade/ varrem o cenário e pontuam as passagens num ritmo lento e informam que o eixo da /horizontalidade/ é proeminente.

A narrativa de *O Bebê Santo de Mâcon* é calcada na religiosidade. A partir do texto bíblico, a iconografia religiosa associou ao eixo da verticalidade lugares para a disposição de sentidos e valores na representação, destinando a



superatividade para a localização dos sentidos recobertos pelo plano divino e a inferatividade para instalar o inferno e a degradação. No plano médio algumas vezes aparece o purgatório e outras as ações humanas, a vida terrena. As três posições aparecem no espaço planar da tela como resultado dos artifícios do enunciador para povoar o discurso de sentidos que ferem o convencional em nome do desvio. Deste modo, habita a dimensão superativa da verticalidade a personagem da Fome e com ela incluem-se predicções como pobreza, miséria, abandono e atesta-se pontuada incredulidade no plano divino. No plano médio da verticalidade, compreendido como palco do teatro, acontece a maioria das ações. Nele as figuras são revestidas de valores inerentes ao humano, ao carnal, daí o surgimento de sentidos como */melhorial*, */cobiçal*, */desejol*, */descrençal*, etc; disso decorre a série de conflitos desdobrados conforme verificamos no desenrolar dos Programas Narrativos. Abaixo do palco, compondo a dimensão inferativa da verticalidade, situam-se o leito, onde se mantêm enclausurados a Mãe e o Pai do Bebê, e o estábulo. Nessa dimensão verifica-se uma postura enunciativa que tende a subjugar o poder familiar e a sacralidade do Bebê, ao cercar a Mãe de maus tratos e incumbir ao suposto salvador a manifestação de seu poder num ato de crueldade.

A disposição topológica dos elementos está em consonância com um projeto que visaria, em nível macro-estrutural, destituir as imagens do apego à reprodução do fenomenológico, dotando-as da mais deliberada artificialidade. Para o alcance desse *fazer* o trabalho com o cromático é fundamental, sendo criada toda uma variação a partir das cores quentes com maior destaque para o amarelo (pela iluminação provir de velas) e o vermelho. Já em nível micro-estrutural, a significação das figuras é dada pelos lugares que abrigam os personagens destacados, conforme o tipo de ação que desenvolvem. A conclusão a que se chega é que assim como se desmascara a representação contínua por meio da desobediência do continuísmo espacial, também se



profana valores outorgados pela tradição cristã realçados pela iconografia religiosa.

Na filmografia de Peter Greenaway a função representativa do emolduramento persegue suas várias realizações, notamo-lo no curta *Janelas* (1975), pela lente fotográfica dos irmãos gêmeos em *Zoo - Um Z e Dois Zeros* (1985), pelas sobreposições de imagens em *A Última Tempestade* (1991) para citar alguns exemplos em que esse recurso é explorado. Em *O Bebê Santo de Mâcon*, a moldura é elemento divisor do espaço: surge no prólogo (o balanço onde está a figura da fome); o palco é a moldura mais explícita no conjunto espacial do filme, pois delimita representação teatral e platéia; uma série de portas e portões abrem-se e se fecham tornando passo a passo a representação cada vez mais labiríntica; alguns personagens aparecem sempre emoldurados com contornos bastante sugestivos como é o caso do *Promter* retido numa espécie de oratório em que só se vê seu rosto; o Bebê é visto três vezes no centro de um altar no formato de um tríptico: na primeira vez sua Irmã tem sua tutela e angaria bens para sua fortuna; na segunda está sob o poder da igreja e seus fluidos são vendidos e na terceira está morto no colo de sua ama-de-leite). A Mãe do Bebê encontra-se numa cama no início do filme, é aprisionada duplamente após o parto, pois além de passar os dias no porão (também uma espécie de moldura interna) é confinada juntamente com seu marido num misto de cama e cela. Ao final do filme Mãe e Pai, mortos, novamente estão emoldurados nas laterais do tríptico habitado por seu filho. O espaço dos bastidores também é emoldurado, funcionando como espécie de divisor entre o espaço da representação e o espaço fora da representação.

Pelo propósito de compor um filme em que a representação dentro da representação seja um elemento constante ao ponto de fundir as instâncias compreendidas como "realidade da encenação" e "realidade de Mâcon", a cortina surge como a moldura interna que retém valores supremos ao



relacionar-se com o programa narrativo englobante, ou seja, representar (PN= representar) a própria representação. Ela abre os três atos da peça encenada, permite a passagem para espaços não convencionais da ação representada e seu fechamento possibilita a visualização do espaço dos bastidores. Na cena em que a jovem é violentada com o máximo de crueldade a mando do Bispo, esse elemento ganha grande expressividade ao cobrir o ato e deixar as sombras delinearem a agressão cometida. Constatase, assim, o uso da moldura ao longo do filme como um mecanismo retórico capaz de promover uma interiorização diegética sem limites. Ao reenquadrar personagens e situações, o enunciador reorganiza o espaço e enclausura a ação, formando um mosaico em que cada objeto emoldurado condensa um sentido particularizante; desta forma, constrói-se um limite físico para segmentar e hierarquizar ações que ocorrem paralelas a outras.

Além dos limites físicos apresentados e tidos como molduras internas da representação, constam no filme moldura limites que compõem o esquema "representação dentro da representação", gerando imagens especulares que trazem o sentido de perspectiva em abismo. Compõem esse grande espaço emoldurado o espaço do espectador, emoldurado pela realidade, o espaço da platéia do teatro, os assentos destinados a Cosimo e sua corte, o espaço da peça encenada, o espaço dos atores que vivem a história. Com isso, o filme organiza-se pelo excesso de mentiras que se aglomeram em nome da ficção; ao se construir como uma história que se encaixa facilmente em outra história, o filme transita pelo universo da polissemia, sendo as considerações levantadas até aqui apenas um possível caminho na tentativa de descortinar o trajeto do enunciador que optou deliberadamente por arquitetar no espaço as possíveis nuances de seu fazer. Resta-nos, ainda, verificar como outras formas de representação se incubem de dar maior verossilhança ao percurso trilhado.



5. As faces do tempo: duração e representação

Diante de um filme o espectador é conduzido a decifrar informações diluídas em corpos mutilados, em objetos desterritorializados de seu cotidiano, em palavras que habitam a tela como imagens-signo. Em cada obra, segue-se um fluxo de unidades significantes de referencialidades diversas, atendendo ou não aos ditames narrativos. De qualquer modo, os vários componentes habitam páginas moventes que se descortinam frente ao olhar num fluxo temporal contínuo.

Diante do curso de informações com duratividade estabelecida, torna-se um desafio tratar da questão temporal, pois mesmo mostrando-se tangível no que diz respeito à decupagem¹³ fílmica, momento de determinação do plano, todos os ingredientes necessários para compor um filme estão inscritos numa rede temporal graças ao movimento das imagens, compondo uma rede contínua, que parte da sucessão dos quadros e invade a mobilidade dentro do quadro, o que pode tornar nossa descrição deficiente, já que os contornos e a própria dinâmica temporal são intangíveis por si só ao comporem um mosaico cujas peças estão sujeitas a alçarem vôo ou manterem-se intactas, caminharem numa velocidade estonteante ou rumarem lentamente, enfim ao tempo está incumbida, em sentido amplo, a difícil tarefa de organizar o tecido das imagens e dos sons e isso pode escapar aos artifícios da metalinguagem que tenta colocá-lo num esquema linear de articulação.

A manifestação da temporalidade pode ser observada como um dos elementos diferenciadores do cinema e do vídeo¹⁴ em relação a outros sistemas

¹³ Entendemos o termo conforme estabelece Burch (1992, p.24): "Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de *pedaços de tempo* e de *pedaços de espaço*. A decupagem é então a resultante, a convergência de um corte no espaço (ou melhor, de uma sequência de cortes), executado no momento da filmagem, e de uma decupagem no tempo, entrevista em parte na filmagem, mas arrematada apenas na montagem.



de significação, pois desde a locomotiva que avançava no campo de *L'arrivé d'un train en gare de la Ciotat*, dos Irmãos Lumière (1895), a representação visual passou a servir-se da reprodução mecânica do movimento, ocasionando profunda modificação do olhar humano e a partir daí nossa visão condicionou-se, de ampla maneira, à magia do cinema: arte que se ancora, portanto, em articulações temporais com vistas a inseri-lo na representação. Sendo mais justo referirmo-nos a "espaço-tempo", dada a indivisibilidade de sua manifestação, justificamos a separação pela necessidade de compormos um painel teórico dos segmentos isoladamente.

A possibilidade de o cinema experimentar várias nuances no tocante à duração dos corpos no espaço de uma dada representação é regulada pelo dispositivo, instrumental técnico que permite a fabricação da imagem e a apresentação a seu receptor virtual, o espectador. Ao produzir e expor imagens em sua duração, o dispositivo cinematográfico funda a temporalidade em sua própria natureza, conservando-a como uma imposição para a fruição. Mesmo que o espectador, sujeito que vive no tempo, acione seus mecanismos eletivos ao percorrer uma imagem, prestando mais atenção em determinados pontos e abandonando outros, o percurso não escapa a uma duração pré-estabelecida (Aumont, 1993, p.160-163).

Pensando o filme como a projeção do tempo, como um meio que contém esse elemento em sua gênese, Deleuze (1985), em sua "filosofia" do cinema, realiza exaustivo trabalho de análise dos constituintes do cinema. Retemos em seu primeiro estudo as considerações sobre o plano e a montagem.

Em geral, o plano tem uma face voltada para o conjunto, do qual traduz as modificações entre as partes, e uma outra voltada para o todo, do qual exprime

¹⁴ Os dois sistemas são tomados apenas por incluírem a temporalidade em seu dispositivo, temos consciência das peculiaridades de cada um, sendo o movimento das imagens cinematográficas nascido durante a projeção contínua dos fotogramas e o do vídeo por linhas de varredura em suporte magnético.



a mudança ou, pelo menos, uma mudança. Disto decorre a situação do plano, que pode ser definido abstratamente como intermediário entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo. Ora voltado para o pólo do enquadramento, ora para o pólo da montagem. O plano é o movimento considerado em seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração. (Deleuze, 1985, p.32)

Sob esse prisma, o plano é a concretização da imagem-movimento, reúne em si as qualidades necessárias que fazem do cinema veículo capaz de conter o tempo, seccionando-o em blocos e organizando-os na montagem. Cumpre papel decisivo para a confirmação desse dado uma consciência-câmera que pode tanto rastrear o espaço representado, quanto manter-se imóvel frente aos movimentos de um personagem. A duração no cinema é, portanto, um componente anterior a qualquer representação, ela é a própria gênese de uma linguagem.

A montagem é recurso decisivo na constituição do enunciado fílmico, é elemento crucial no corte da cadeia paradigmática para a formação dos sintagmas expostos à fruição. Cabe ao procedimento de montagem a tarefa de imprimir ordem, duração e ritmo ao movimento das imagens, sugerindo efeito de sentido de /deslocamento/, /transformação/ e /ruptura/ – noções estreitamente vinculadas à categoria temporal, pela simples razão de exprimirem mudança de estado:

El *montaje*, en sentido amplio, puede ser considerado como la operación destinada a organizar el conjunto de los planos que forman un film en función de un orden prefijado. Se trata, por tanto, de un *principio organizativo* que rige la estructuración interna de los elementos fílmicos visuales y/o sonoros. (...) la noción de *montaje* hace referencia a los films multicelulares en los que la cámara, liberada del plano fijo y del punto de vista único, observa las cosas



alternativamente de cerca o de lejos, sigue a un personaje en sus desplazamientos a través de un decorado y alterna episodios que se desarrollan en lugares diversos. (Carmona, 1991, p.109-110)

O conceito de montagem além de nos ajudar em uma sistematização deste elemento na imagem em movimento, proporciona-nos a chave para o entendimento da construção do enunciado cinematográfico. Isso se dá basicamente pela globalização de três unidades responsáveis pela formação do todo fílmico: 1) a seleção, no material bruto, do contingente útil (planos rodados de acordo com critérios pré-estabelecidos pelo roteiro); 2) o agrupamento destes planos dentro de determinada ordem (trata-se do "copião", jargão empregado pelo profissionais; 3) estabelecimento do comprimento exato de cada plano e dos *raccords* entre os mesmos. Além do trabalho realizado com a banda da imagem, realiza-se também a montagem da banda sonora, podendo ser durante ou depois do processo descrito (Aumont, 1995, p.54).

Vista sob esse prisma, tem-se uma concepção restrita da montagem, pois é olhada desde a perspectiva empírica dos montadores que atuam encadeando os planos à trilha sonora. Salienta-se ser essas considerações não menos úteis, pois, a partir delas, Aumont avança no tratamento ao tema, sugerindo uma definição ampliada da montagem:

A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração (1995, p.62).

A partir dessa definição, Aumont descreve a atuação da montagem dos filmes, distinguindo, na junção de dois planos, três funções principais: 1)



funções sintáticas: mantém as relações formais com os elementos que reúne, estabelecendo regras de continuidade dadas pelo *raccord*; essas relações podem gerar: a) efeitos de ligação ou de disjunção; b) efeitos de alternância ou de linearidade; 2) *funções semânticas*: a) produção do sentido denotado, atuando na organização dos elementos que compõem a ação, numa relação de causalidade e/ou temporalidade; b) produção de sentidos conotados, neste caso contrapondo dois elementos distintos expressa-se efeitos variados ou metafóricos; 3) *funções rítmicas*: a) ritmos temporais, trabalhando a duração das formas visuais e na trilha sonora, b) ritmos plásticos, determinando a organização plástica da imagem (1995, p.67-69).

O entrechoque de imagens, podendo gerar efeitos diversos, foi alvo de frutíferas produções teóricas, já que se supunha ser a montagem o principal instrumento para a criação no cinema. /Continuidade/ e /ruptura/ são termos apropriados para o empreendimento de dois segmentos que pulverizaram ideologicamente a seara cinematográfica dos anos 20, impondo modos distintos de fazer cinema, que se prolongaram até a contemporaneidade. De lá para cá, vários "cinemas" deixaram sua marca na história, mas duas estéticas surgidas nos primórdios do cinema e teorizadas principalmente da década de sessenta ainda exercem forte influência.

De um lado está D.W. Griffith e todo o desenvolvimento de estratégias narrativas e discursivas cujos resultados culminaram no que se concebe como realismo cinematográfico assentado na continuidade. Nele impera a função narrativa da montagem em seus desdobramentos (montagem alternada, montagem paralela e montagem convergente¹⁵) tendo como fio condutor a

¹⁵ Zunzunegui (1992: 162-4) distingue os tipos de montagem da seguinte maneira: "El *cross-cutting* o *montaje alternado* concede abiertamente a la cámara una función narrativa y su virtud fundamental es *hacer olvidar que la simultaneidad se presenta sucesivamente*. (...) Una variante del montaje alternado es el denominado *montaje paralelo* en el que las acciones que se muestran alternativamente no son simultáneas en el tiempo de la historia (...) Deleuze (1983), refiriendo-se al montaje alternado practicado por Griffith en no pocos de sus films, ha subrayado el hecho notorio de que en éstos los grupos de imágenes procedentes de partes diversas se iban sucediendo a un ritmo exactamente calculado. Además, este montaje movilizaba los *diferentes tamaños*



representação realista do mundo. Na esteira do cinema formatado por tal realizador, André Bazin elabora toda uma formulação teórica em defesa da estética da transparência, anulando completamente a montagem enquanto procedimento discursivo, para destinar-lhe o papel básico de propiciar melhor encadeamento à narrativa. Nesta postura, a ação ou o acontecimento são colocados em primeiro lugar e conseqüentemente a montagem deve estar a serviço da verossimilhança em representar o real ou determinado evento análogo ao real, preservando-se a ambigüidade básica do mundo (ação e reação) e a capacidade de análise do fenômeno pelo espectador. Funda-se uma estética que se esteira na transparência, pois o cinema deve se preocupar, sobretudo, em mostrar os estados e transformações e não se deixar ver como um objeto que se constrói na sua enunciação. Cumpre papel decisivo o uso do *raccord* entre os planos:

Concretamente, essa "impressão de continuidade e de homogeneidade" é obtida por um trabalho formal, que caracteriza o período da história do cinema que muitas vezes chamamos de "cinema clássico" – e cuja figura mais representativa é a noção de *raccord*, cuja existência concreta decorre da experiência de décadas dos montadores do "cinema clássico", seria definido como qualquer mudança de plano apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de plano em que há esforço de preservar de ambos os lados da colagem, elementos de *continuidade*. (Aumont, 1995, p.77)

Como opção à montagem clássica, Bazin vê na utilização do plano-sequência com profundidade de campo uma união capaz de oferecer realismo narrativo associado à percepção realista, pois o evento mostrado

de los planos, miniaturizando la escena a través del funcionamiento metonímico de los planos de detalle. Por último, se ponía un énfasis especial en la separación física de grupos en conflicto que convergían *hacia un único lugar en un único tiempo*. Para este tipo de montaje alternado, mediante el que unas partes del film



em sua real dimensão possibilita ao espectador participar do sentido do filme; se a montagem pode apagar ou diluir a ambigüidade, aqui tem-se o filme como prolongamento do fenomenológico.

De outro lado está o sistema cunhado pelo teórico e cineasta S.M. Eisenstein, que, contrariamente ao que estabelece o teórico anterior, subjuga o cinema realista e encara o filme como discurso articulado. Tomando como modelo o haikai japonês para desenvolvimento de um sistema em que o choque entre duas imagens faz surgir um novo conceito, Eisenstein lança mão do conceito de plano como unidade de montagem e elege o conceito de *fragmento*, sendo este compreendido como unidade de discurso, formado por um ou mais planos. Assim, o fragmento se insere num sistema de relações com os demais fragmentos de que é formado a cadeia sintagmática; pode ser decomposto em unidades que compõem a representação fílmica, ou seja, elementos pertencentes ao plástico e que abrangem tanto a imagem quanto o som e, finalmente, ele é visto como resultado de uma construção no quadro e não mantém laços firmes com o real como no sistema anterior, embora contenha toda uma ideologia propagandista da revolução socialista:

(...) o fechamento do quadro focaliza a atenção sobre o sentido que nele está isolado; esse próprio sentido, construído analiticamente levando-se em conta características materiais da imagem, combina-se, articula-se, de maneira explícita e tendenciosamente *unívoca* (...) (Aumont, 1995, p.83)

Influenciado pela filosofia marxista, o sistema inclui a noção de conflito; clara amostragem na crença de que o produto de uma construção discursiva, mesmo regido por normas internas, é sempre guiado por uma dialética. Ao conceber o processo de construção fílmica como algo que nasce do

reaccionan sobre otras hasta llegar a fundirse dando lugar a una síntesis final, suele reservarse ele nombre de



entrechoque de fragmentos construídos isoladamente, mas que mantém fortes relações com os outros que formam o sistema, a montagem será vista como fundamental na orquestração dos possíveis significados originários dos encadeamentos realizados. Resta ainda dizer que se na banda visual o cineasta depositava enorme preocupação em compor um universo regido por leis próprias organizados pela montagem, na banda sonora também observa-se certo trabalho em compor um sistema autônomo, postura que se distancia da escola realista que via o som como prolongamento da imagem.

Outros teóricos também discorreram sobre a montagem cinematográfica, mas cabe aos dois acima o papel de defensores de duas posturas que prevaleceram durante algum tempo entre os realizadores. O abandono à montagem foi sobretudo levado adiante por realizadores do período clássico hollywoodiano e que encontra dissidente até hoje, já o fascínio na montagem foi vivida por determinadas vanguardas, sobretudo européias, e a partir do descobrimento de estudos não só de Eisenstein, mas de outros cineastas e teóricos russos desenvolveu-se vários "cinema novos". No entanto, a segmentação perde um pouco a validade ao tomarmos como parâmetro os trabalhos de Alfred Hitchcock e Orson Welles que promovem junção do que foi dito e tem-se aí uma nova concepção de montagem.

Dentre as funções desempenhadas pela montagem, na construção do sentido, referimo-nos ao estabelecimento de junções ou disjunções no encadeamento dos planos, como também a procedimentos de articulação no campo e aí o jogo com a perspectiva e alusão à profundidade de campo também oferecem outros sentidos. Deste modo a montagem confere à câmera ubiqüidade espaço-temporal, disseminando vários pontos de vista sobre o que se vê. Mas reunidos os eventos por qualquer que seja o tipo de montagem, as



condições de projeção do filme determinam que as ações sejam vistas em seu curso e seu desenvolvimento sugere sempre um tempo presente.

Tem-se, assim, composto um esquema temporal duplo, já que os eventos narrados constituem um passado concluído no momento da filmagem, mas a recepção atualiza os acontecimentos num presente contínuo, pois tudo é mostrado precisamente em sua duração.

Tomando termos emprestados da lingüística¹⁶, Gaudreault & Jost (1995, p.110-111) referem-se a esse fenômeno como um processo, sendo "o desenvolvimento de uma ação no tempo", já que a imagem fílmica atualiza o que mostra; tal característica vincula as ações ao modo indicativo. Ademais, a ação no verbal não é vista somente sob a ótica de seu desenvolvimento no tempo, inclui também a noção de aspecto em que se analisa a duração de um processo, atestando ou não sua conclusão. Uma vez que o cinema mostra o curso das ações, seu aspecto, segundo os teóricos, é durativo e corresponde, analogamente ao verbal, ao pretérito imperfeito.

Tratando-se do cinema narrativo, três elementos entrecruzam-se na articulação temporal, o relato, a história e o modo de narrar. O relato atrela-se diretamente ao discurso e diz respeito à forma da expressão, à organização dos elementos significantes ao longo do texto. Trata-se, como já dissemos, do enunciado atualizado pelo filme e compõem essa cadeia significativa a imagem, o som musical, o som fonético das falas, o ruído, o traçado gráfico das menções escritas (Metz, 1980, p.15); a história ou diegese pode ser definida como o significado ou o conteúdo da narrativa, neste nível são concatenados conjuntos de unidades relacionadas ao imaginário e seguem a ordem dos acontecimentos em direção a uma solução final. Aumont (1995, p.114) sugere um "fraseado" à propósito da história, já que os fatos se organizam em blocos,

¹⁶ Ainda que o cinema apresente natureza diversa da linguagem verbal e já conte com instrumental teórico específico para sua abordagem, alguns teóricos como Gaudreault & Jost (1995) e Aumont (1995) evocam similitudes, a despeito de serem unânimes no reconhecimento da diversidade entre as linguagens.



segundo a coerência interna dos acontecimentos; o autor avança ao descrever a diegese como instância última da história, neste sentido, existe o primeiro passo na construção da ficção, ou seja, a história é entendida como simulacro do mundo real e, ao se firmar enquanto universo ficcional único, faz surgir a diegese. Essas duas instâncias estão sob tutela do enunciador, sujeito capaz de organizá-las seguindo as variações do tempo da história e do tempo do relato segundo a ordem, a duração e a frequência dos eventos.

A *ordem* imposta pela montagem faz compreender diferenças entre o desenvolvimento temporal nos âmbitos distintos do discurso e da história. A história opera com o tempo imaginário, o que acarreta a pluridimensionalidade desta unidade em alguns filmes. Na realidade, a existência do tempo na história segue o fluxo dos acontecimentos nas mais variadas condições e aí situamos o complexo universo das personagens e suas linhas de intriga, as determinações espaciais que são essenciais e as referências contextuais.

Já a dinâmica do discurso envolve as circunstâncias lineares impostas pelo tempo real. Neste plano, os acontecimentos são organizados respeitando a duratividade do *antes*, do *durante* e do *depois*. Num esquema geral, a história dilui-se na seqüencialidade do discurso, conforme a organização dos eventos narrados.

Quando nos referimos aos procedimentos de ordem na narrativa, estamos enfocando diferenças relativas ao desenvolvimento do tempo da história e do tempo do relato. A operação de tempo nestas duas unidades pode ser de acordo entre os dois tempos, como é o caso de *O Bebê Santo de Mâcon*, ou assume ruptura na linearidade cronológica dos acontecimentos.

Denominamos, assim, anacronia um tipo de recurso no modo de narrar que quebra com esquemas regulares das seqüências temporais. Constatam-se dois procedimentos que atuam na composição do discurso para que a dimensão temporal neste nível seja distinta do que ocorre na história. O *flashback* é uma



tentativa de preencher determinados vazios na história narrada e consiste num retorno executado no discurso para se mencionar algum acontecimento anterior à diegese (*Cidadão Kane*, 1941, é o exemplo clássico) . Já o *flashforward* se pauta na antecipação de algumas cenas a serem narradas e funciona como semeador de índices espalhados no discurso; sendo mais raro que o efeito anterior geralmente é atribuído a um enunciador visionário, podendo ser um personagem como acontece em *O Iluminado* (1980).

Diferentemente do romance em que cada leitor constrói o seu tempo de leitura, o tempo de projeção de um filme no cinema é pré-determinado, assim o tempo dos espectadores em "ler" os sons e as imagens é o mesmo para todos. Cabe, desta forma, considerar *duração* comparando-se apenas o tempo de transcurso da história e o tempo que o relato leva em narrá-los. Distinguem-se quatro maneiras para caracterizar essa relação: 1) no *sumário* o tempo do relato é menor que o tempo da história; 2) na *pausa* o tempo do relato se estende e o tempo da história é anulado; 3) na *cena* há coincidência entre os dois tempos; 4) na *elipse* o relato apaga determinados momentos da história, esse lapso pode ser enclausurado em limites temporais ou pode se dar num tempo ilimitado.

A *freqüência* está relacionada ao número de vezes que o relato mostra determinado acontecimento e quantas vezes ele aparece na diegese. Gaudreault & Jost (1995, p.131) classificam a freqüência no cinema da seguinte maneira: 1) relato singulativo - um relato para uma história, n relatos para n histórias - trata-se do caso mais comum em que uma história é contada em seqüência de planos que não se repetem; 2) relato repetitivo - n relatos para uma história - algumas cenas são repetidas interrompendo o curso normal dos acontecimentos, destacam-se duas posturas neste tipo de repetição podendo ser a elucidação sobre algum fato ou variações sobre o ponto de vista como é o caso de *Rashomon* (1956) e *Os ladrões* (1997); 3) relato iterativo - um relato para n histórias - no verbal, esse recurso aparece em enunciados como "todas



as tardes ele ia à praia" e no cinema ele se viabiliza, sobretudo, pela montagem e por *raccords*, exemplo disso pode ser atestado no início de *Meu tio* (1958), em que a repetição de seqüências de filas de carros e de pessoas veiculam a idéia de massificação da vida urbana. Mas de modo geral a freqüência no cinema pode ser manifesta de várias maneiras devido a pluralidade no plano expressivo.

5.1 Nós do tempo: temporalidade espectral e fílmica

Encarar um objeto artístico pressupõe recusa à ordem natural das coisas do mundo para, com olhos livres, pousar sobre o campo encoberto da criação e em seguida percorrer, sem mapa seguro, os meandros de sua geografia, compondo, se chegar ao final, um percurso marcado pela revelação de uma verdade.

Uma vez realizado o princípio da descoberta, o que se mostrava nebuloso torna-se claro, mas vale dizer que se trata de uma luminosidade desconcertante, pois o tesouro encontrado não permite retorno nem parada e traz, sim, a imposição de um caminhar para algum lugar não sei onde, repleto de aprendizado que se nega constantemente, pois o ir é mais forte e o espírito já está entregue ao jogo da arte; nele não há regras, somente uma não-pista, incontestável: a estranheza de sua construção.

Quando assistimos uma peça de teatro, um espetáculo de dança ou um concerto musical sentimos gradualmente nosso próprio tempo entregar-se ao objeto da contemplação. Vestimo-nos bem, dirigimo-nos até o teatro, compramos o ingresso, sentamos na poltrona, esperamos. Cumpre-se um ritual pagão de entrega do próprio cotidiano a um altar em que o inesperado chega a modificar o brilho dos olhos, na expectativa de preenchimento de um vazio.



Aos poucos, o sacrifício de doação do tempo precioso é recompensado por uma magia diluída em doses homeopáticas que avança pelos poros do nosso corpo até formar um organismo vivo resultado da fusão de nossa percepção e de um sopro in(or)gânico expelido pelo espetáculo artístico. Uma vez atadas as correntes desse pacto cumpre-se sob todos os riscos um objetivo, este muito bem enunciado por A.Tarkovsky, que a alude à função da arte de "preparar uma pessoa para a morte, arando e cultivando sua alma, tornando-a capaz de voltar-se para o bem".

881/00
No cinema, a fruição passa por processo semelhante: cumpre-se um pacto com um universo representado; o realismo gerado por imagens que almejam reproduzir o movimento da vida acabam por promover o espetáculo da própria vida e a indústria detona um número avassalador de produções que cativam o público pela oferta de produtos que são consumidos desenfreadamente, dados os mecanismos de identificação pulverizados nos mais diversos gêneros, com prevalecimento de esquemas maniqueístas e finais felizes nos temas tratados. Certamente não nos referimos a essas produções quando tentamos descrever um estado gerado pelo artístico, mas vale dizer que mesmo o cinema, ao inserir-se na gama de objetos mediatizados pela máquina, não perde algo imanente, uma força vital, o sopro in(or)gânico dito há pouco e que não pertence somente a um realizador, mostra-se como uma força intempestiva e incorpora-se a determinada substância que acasala e une traços que irão compor um todo.

Há no trabalho artístico necessidade de um encontro que condensa a força de um pensamento, de uma idéia, em uma substância adequada para sua aterrissagem; nesse deslocamento está presente a vitalidade inerente ao humano que, ao se fixar em formas e estruturas, desmaterializa-se e torna-se inumana. Está dito: humano e inumano são os ingredientes da obra finalizada, o sopro in(or)gânica responsável pela revelação de uma verdade.



Se a leitura de uma obra exige a renúncia do tempo empírico do espectador, e sendo o cinema tratado nessas páginas tipicamente narrativo, analisar os matizes da temporalidade narrativa e seu jogo na enunciação fílmica é lançar-se na apreensão de um tempo maior que faz com que a obra resista a revisitação; é tanger o que por sua própria natureza é intangível, ou seja, descortinar suas estruturas intermediárias para chegar à definição de ritmo, conceito abstrato que se revela pelo próprio texto, responsável pelo entrelaçamento da narrativa, do discurso, dos jogos de oposição temáticas e da manifestação dos componentes que revestem o enunciado.

Atentando para as articulações temporais no filme de Peter Greenaway, não se verifica de antemão a utilização dos recursos discursivos convencionais de temporalização desenvolvidos pelo cinema para se contar uma história. Aliás, o manuseio dos componentes narrativo-discursivos nos longa-metragens do cineasta fogem de esquemas triturados pelo cinema convencional que busca nesses meios artifícios necessários para que a história possa ser contada. Referimo-nos ao jogo estabelecido pelos recuos, avanços, pausas, elipses, etc., que conferem ao tempo motricidade nas ações dos personagens. Deleuze (1990) aponta a crise desse esquema que denomina imagem-ação, quando os elos tornam-se frágeis permitindo a passagem para a imagem-tempo: chegada da modernidade no cinema:

Da crise da imagem-ação à pura imagem ótico-sonora há, portanto, uma passagem necessária. Ora é uma evolução que permite passar de um aspecto a outro: começamos por filmes de balada/perambulação com ligações sensório-motoras debilitadas, e depois chegamos às situações puramente óticas e sonoras. Ora é dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao outro. (1990, p.12)



Constatamos a temporalidade nos filmes de Greenaway como uma libertação alcançada por outros cineastas e que se incorpora perfeitamente ao seu universo. Assim, a câmera é capaz de iludir o espectador desavisado quando apresenta o que supostamente seria um sumário como nas seqüências de decomposição em *Zoo, Um Z e dois Zeros* (1985) ou a constituição da cena nas primeiras imagens de *O sonho do arquiteto* (1987), sendo estabelecidas, na verdade, situações óticas e sonoras puras, em que a descrição do tempo enquadra-se, aparentemente, em modelos cunhados pela narratologia para esquematizá-lo, mas é preciso soltar-se das amarras pois o que está em jogo nesses casos, como em situações construídas por Alan Resnais, Ingmar Bergman, é a habilidade em fazer o espectador perceber o tempo em sua modulação.

(...) a *modulação* (...) é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação. Se ela remete a um ou vários códigos, é por enxertos, enxertos de código que multiplicam sua potência (como na imagem eletrônica). Por si mesmas, as semelhanças e as codificações são meio pobres; não se pode fazer grande coisa com códigos, mesmo multiplicando-os, como se esforça a semiologia. É a modulação que nutre os dois moldes, que faz deles meios subordinados, com a possibilidade de tirar deles uma nova potência. Pois a modulação é a operação do Real, enquanto constitui e não pára de reconstituir a identidade da imagem e do objeto. (Deleuze, 1990, p.40)

Ao situarmos a obra de Peter Greenaway nesse percurso que inclui a modulação das partes, constituindo uma espiral que liga o movimento dos objetos isolados ao movimento do todo do filme, ligamos o processo de



construção do filme à gênese do cinema; assim o tempo em *O Bebê Santo de Mâcon* atua para promover um estado de contemplação das seqüências.

Mas contemplar plano a plano do filme não é simplesmente entregar-se ao deleite frente a cenas rigorosamente organizadas, é dar-se ao desafio de descortinar um fazer regido, antes de tudo, pela consciência da forma, deixando-se guiar por um enunciador transmutado numa consciência-câmera que expõe aos nossos olhos os degraus de um percurso no tempo.

Apresentamos nas primeiras páginas o enlace no plano narrativo que o filme veicula; entrecruzam-se no espaço da tela a peça encenada, a platéia, os atores diante de seus papéis, Cosimo e sua corte. Toda essa troupe transmuta-se num duplo orgânico: estão no entremeio de uma (meta)representação e são fios de um novelo que se desenrola plano a plano na busca da apreensão do tempo em seu estado bruto. Se nos capítulos anteriores nos debruçamos sobre a busca dos efeitos de sentido dos componentes narrativo-discursivos, levaremos adiante tal postura somente para não deixar lacunas na verificação do jogo estabelecido pelo enunciador entre os blocos de tempo (planos) e o todo (montagem), com vistas a cadenciar um ritmo:

De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida. (Tarkovski, 1998, p. 139)

Tomamos, assim, os componentes da saga greenawayana como integrantes de um sistema circulatório em que a força vital está além do tempo do acontecimento representado, ela se apropria de um meio que existe no



tempo e pelo tempo e faz evocar uma duração anterior ao próprio relato, sendo este o ato da criação, momento em que a obra nos faz perpetuar num silêncio completo e transitório, em estágio contínuo de modulação.

O percurso temporal tem início com a apresentação de corpos mutilados num espaço vazio com um fundo negro. Avançando lentamente a geografia de um personagem que habita um balanço e discorre sobre a miséria vivenciada na comunidade de Mâcon, a câmera oscila entre este plano que persegue lentamente até chegar a seu rosto e outros que mostram figuras dispostas na margem do campo. Duas posturas imperam no prólogo: uma semantizada pela preocupação em decifrar um ser decadente que verbaliza horrores sobre uma coletividade, outra pela indiferença ao registrar com câmera fixa pessoas que pouco parecem se importar com o orador.

Dizer que prevalecem essas posturas ao longo do filme seria correr o risco da simplificação vazia, mas nada impede que possamos enquadrar a organização dos planos num esquema geral que ora tende para a captação de momentos que simplesmente informam o transcurso da história, ora volta-se para a extração da duração do acontecimento, retirando daí o substrato para o alcance da modulação temporal. Desvinculamo-nos, assim, da semantização apresentada e encaramos um jogo entre imagens que simulam uma situação sensório-motora para alçarem uma situação óptica e sonora pura.

As articulações que se evidenciam ao longo do Segundo Ato atendem a um princípio organizativo que procura secionar os componentes da encenação daqueles que a acompanham, o público de Mâcon, e daqueles que interferem em seu andamento, Cosimo e sua corte. Mas se o filme encontra no teatro um meio de lançar-se na contramão de um realismo que impera no cinema, o que se observa realmente é uma teatralização de cada plano, como se pairasse um saber sobre o ficcional, restando à repartição exposta certo afrouxamento, pois ao mostrar um rosto ou um objeto isoladamente, o plano traz a própria duração



desse momento, então o que temos são instantâneos de corpos e objetos de um sistema circulatório que ainda não repousou sobre determinado estágio da história narrada, esperando o momento para uma revelação. Essa situação começa a delinear-se no final do ato, através da posse da criança efetivada pela Irmã e da possibilidade do pequeno restabelecer os laços entre a Igreja e seus fiéis. São duas posturas rivais, mas de idênticos propósitos. A da Irmã é flagrada por um gesto que nasce contido e logo se expande, movimento que antecipa, de certo modo, a amplitude de sua ruína; a da igreja permanece na sutileza do gesto e da fala.

Os planos anunciam mudanças que estão por vir, são unidades agenciadas durante a montagem com firme propósito de disseminarem a duração em blocos, tornando o tempo matéria esculpida pelo enunciador. Nesse intento, ganha expressividade a montagem realizada no interior do plano, em que o espaço filtrado pela câmera é deslizado numa rede temporal contínua por um olhar intruso capaz de tornar corpos mutilados por sua passagem, num fluxo em que passado, presente e futuro são formatados a cada instante.

Greenaway apropria-se desse matiz para descortinar o rico espaço da representação, somando a essa postura a disseminação de durações expressivas manifestas no campo através de luzes que desvendam objetos ou mudam suas nuances, vozes que se intercalam para reafirmarem a simultaneidade própria a ação cinematográfica ou vozes-canto que se revezam para emoldurar a ação e distribuírem juízos de valor, além da própria movimentação dos atores, que parecem obedecer a rigorosas marcações. Em todos os momentos está o tempo impondo um limite preciso, catalizando fragmentos, juntando as partes, cercando o contingente audiovisual com ritmo preciso.

Dos instantes em que se observa o labor tenaz em trabalhar a duração, chamam-nos a atenção três momentos por serem cruciais à história narrada e à forma como foram construídos; finalizaremos nossas impressões sobre o



tempo com breve comentário sobre eles, outras questões relativas à temporalidade serão enfocadas no capítulo seguinte, já que nesse tópico inclui-se o relevante diálogo da pintura e do teatro com o filme.

Na seqüência da morte do filho do Bispo planos fechados fragmentam rostos de animais e de um castiçal, elementos que habitam o estábulo onde as cenas irão acontecer. Abre-se o plano nos corpos da Irmã e do filho do Bispo e lentamente a câmera aproxima-se dos dois para mostrar a sedução que acontece. Subitamente, surge de uma porta lateral o Bebê, o plano fecha-se sobre sua face, está envolto de uma luminosidade áurea e sua chegada desconcerta, por um momento, os amantes. Dispostos no centro do espaço, o casal continua cedendo aos apelos da carne, ao redor distribuem-se os animais e à direita está o Bebê, sentando numa manjedoura, visto com uma luz que parece emanar de seus poros. Cria-se um clima tenso, lapidado pela duração de cada plano que capta olhares inquietos dos animais e gestos pontuais e significativos do Bebê para a condução dos rumos dos acontecimentos. Trata-se de ações simultâneas flagradas com pouca duratividade em cada plano, seguindo um fluxo que estaciona num gesto imóvel e tempestuoso: a mão do Bebê que lança o castigo sobre os dois, culminando na morte do jovem. À cadência temporal distribuída pelos choques dos planos com cenas de violência explícita, agrega-se a música, os gritos de horror, a fala do Bebê, a ira da Irmã; compõe-se um todo orgânico recheado de efeitos de sentido cruciais para os novos rumos da narrativa e fundamental para fazer valer o sentido do tempo na construção de um filme: sua força manifesta-se na diluição dos componentes atendendo ao propósito de esculpi-lo incessantemente.

A morte do Bebê causada por sua Irmã é último estágio de um processo desencadeado no início do Terceiro Ato com a venda dos fluídos da criança. A ação se desenrola no interior da catedral de Mâcon, o espaço da representação é desvendado por um longo plano-sequência que acompanha os passos da



decrepitude do pequeno salvador; correlato aos lances de compra de seus fluídos está a voz do Bebê que se lança como um frágil sopro vital diante da morte pré-anunciada pela comercialização de seu corpo. Nessa seqüência, realiza-se montagem interna, ocorrendo deslizamento do olhar-câmera sobre os sujeito e objetos, aqui os segmentos repartidos outrora pelo corte (platéia e encenação) habitam o mesmo plano, são seres integrantes de uma espiral movente que embalsama o tempo¹⁷, capta a mescla entre as instâncias em sua duração, converte-os em fios que tecem uma morte lenta. Realizando certo recuo diante da mescla referida, o plano-seqüência cede ao corte para flagrar o momento em que a Irmã sufoca o Bebê diante do olhar passivo de Cosimo. A morte da pequena criatura distancia-se do ritmo acelerado descrito nas cenas anteriores, destaca-se o trabalho de esvaziamento de todos os componentes espaciais. Nesse sentido, acompanha ao desagregamento das unidades que parecem dissolverem-se no tempo a rarefação do canto do Bebê e a vacuidade de sujeitos-personagens no espaço; após sua morte, resta ao olhar a aparição de um altar que lança-nos em um pequena duração a força de um pensamento que aqui paira sobre a morte, fazendo evocar os sentidos de seu silêncio.

A correnteza do tempo nas passagens escolhidas é tida como estágios de modulação do componente, um tempo que se manifesta em ações e reações próprias ao texto narrativo, mas que contém em si o germe de um movimento que liga as imagens apresentadas a um movimento maior, a um tempo que transpõe os limites da linguagem para dialogar com certo fluxo que interliga o texto ao espectador e este ao giro do universo. Entendemos essa situação deleuziana como a aterrissagem de uma força rítmica que encadeia suas partes e impõe os dois pólos do jogo – filme e espectador – contata com um tempo primitivo. Extraímos um trecho de Paz (1970) sobre o ritmo na literatura,

¹⁷ A idéia do plano-seqüência enquanto componente que embalsama o tempo foi primordialmente desenvolvida por André Bazin.



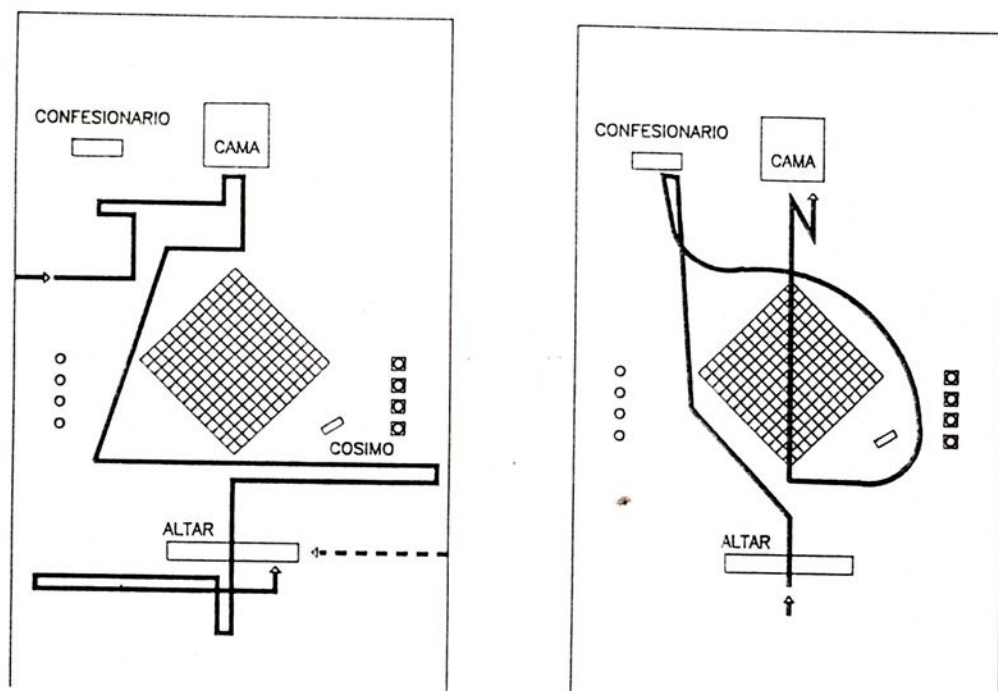
entendendo que as considerações são válidas para o texto fílmico quando esse movimento evoca um sentido de plenitude:

A corrente parece não ter fim: uma frase nos leva a outra. Arrastados pelo rio de imagens, roçamos as margens do puro existir e adivinhamos um estado de unidade, de união final com nosso ser e com o ser do mundo. Incapaz de opor diques à maré, a consciência vacila. E de repente tudo desemboca numa imagem final. Um muro nos barra o passo - voltamos ao silêncio (p.62)

Rumemos ao último estágio dentre os sortilégios encontrados em *O Bebê Santo de Mâcon* que realiza modulação da morte ao nível narrativo como busca da modulação do tempo, no nível da linguagem. Novamente, opera-se um plano-seqüência captando os seguintes estágios: partida do Bispo da catedral até a casa dos guardas - resistência da Irmã ao castigo - imposição do castigo - perdão aos homens que irão executar a pena - primeiras cenas da violência - contagem dos estupros - aparição dos pais mortos num altar - volta ao confessionário - contagem - grande tabuleiro com peças no chão indicando o final da vingança à jovem - constatação da morte. A opção pelo plano-seqüência faz com que os fragmentos de espaço descortinados em planos abertos, médios ou fechados mobilizem vários pontos de vista num tempo contínuo. Destaca-se neste encadeamento um duplo fazer no que diz respeito ao agenciamento do ponto de vista, pois se a ocularização desvenda um olhar que recorta e revela passo a passo os elementos do campo, a auricularização ou os pontos de vista da escuta povoam uniformemente toda a passagem. Deste modo, é a duração do som, destacando-se os gritos da jovem e o coro ao fundo que conferem à seqüência um horror de dimensões horripilantes. Os esquemas que seguem (Gorostiza, 1995, pp. 204-205) informam o passeio da câmera do



plano-seqüência descrito, provando o rigor da construção espaço-temporal em um dos momentos mais tensivos da obra.



Seguido da mutilação do corpo do Bebê, ocorre retorno da personagem Fome, retomando a fala inicial sobre a situação nefasta reinstalada em Mâcon. Se no começo do filme a câmera aproximava-se de sua face, aqui ela realiza movimento inverso e pouco a pouco a vemos distanciar-se; segue outro plano centrado no Prompter que fecha um livro como se ele contivesse a história apresentada. Gesto simbólico condensando um propósito enunciativo permeado ao longo do filme que busca contar uma história mediante seu fazer. Após encerrar os livro, todos os personagens executam reverências que alcançam o espectador, sujeito empírico do outro lado da tela, o que nos leva a concluir a realização de uma narrativa cujo discurso é tangenciado por uma

circularidade espiralada em tempo de duratividade interminável, pois se nos é negada a abertura de suas páginas é porque o nosso próprio tempo, nossa vida e nossos rituais incluem-se nessa saga.



6. A (meta)representação e os fios do tempo: o (inter)texto

Desde o princípio da caminhada, nossos passos rumam em desobstruir os véus que encobrem o sentido de *O Bebê Santo de Mâcon*. Realizamos segmentações com o intuito de descortinar desde as estruturas mais aparentes, passando pelos componentes intermediários, até chegar ao fulcro ordenador da obra: um amálgama de signos dissonantes regidos pela astúcia do sujeito da enunciação. Desse fazer laborioso, produz-se um texto fílmico urdido por teia de citações heterogêneas, sendo um processo de catalização de sistemas de significação, dentre os quais o teatro, a pintura, a ópera, a arquitetura, todos, devorados pela imagem sonora do cinema.

Mas conjugar num só texto sistemas de significação alheios ao cinema não é algo que possa ser considerado como sinônimo de inovação, pois trata-se de uma linguagem que mantém em sua imanência laços com sistemas autônomos, como é o caso da música que convive com o cinema desde suas origens. O cinema é um meio cuja multiplicidade no plano de expressão permite o contato permanente com outros meios, sejam visuais ou sonoros; resta-nos equacionar como a convivência entre sistemas distintos pode conferir originalidade à obra, para isso, valemo-nos dos conceitos de poeticidade e intertextualidade como veios na tentativa de responder à problemática suscitada pelo filme.

Formulada inicialmente por Karl Bühler (1933) e consagrada por Roman Jakobson (1995), a função poética centra-se na mensagem e projeta o eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático; decorre dessa relação a ênfase na desautomatização do sintagma, seguida da valorização do significante, o que faz com que a mensagem seja ambígua, volte-se para si mesma, sendo, em essência, a revisitação ao próprio ato da criação.



Eco (1993), valendo-se também dos apontamentos de Jakobson, enfatiza esse caráter ambíguo do poético; tal assunção se realiza pela transgressão do sintagma, seguido da eliminação da redundância como forma de lançar várias possibilidades de leitura e pela impossibilidade de decodificação homogênea. A ambigüidade inerente ao texto poético lança ao destinatário a difícil tarefa de desbravar a teia de significantes encravados num tecido que oblitera regras pré-existent e rearranja-os apontando novas possibilidades combinatórias.

De fato, a particularidade da mensagem poética - que a torna diferente da mensagem comum - é a de *ser estruturada como uma mensagem, mas constituir, na realidade, uma fonte de mensagens*. Situação paradoxal, certamente, mas esse é o próprio paradoxo da arte, que há séculos incita o homem a tentar definir-lhe a natureza, irredutível aos parâmetros da comunicação comum. (Eco, 1993, p.97).

Ao erigir um novo código quando é detectável a perda das regras fixas de cada linguagem, a mensagem artística, na sua relação com o destinatário, cria espécie de *tensão interpretativa*, pois este tentando desvendar o universo arquitetado vale-se das estruturas primárias consuetas a cada código como mecanismo capaz de aferir o(s) significado (s): eis a *tensão* calcada, sobretudo, no prazer da descoberta do jogo de superação de fórmulas preestabelecidas.

Ao longo deste século, somaram-se termos na tentativa de elucidar o poético ou o estético; são semantizações assentadas num saber voltado, principalmente, para a arte verbal e que procuram extrair a peculiaridade dos textos artísticos. Nessa correnteza que inclui os autores acima citados, destacamos os trabalhos dos formalistas russos, teóricos de influência marcante sobre a crítica estruturalista e seus desdobramentos na semiótica; dos vários textos que compõem seu legado, extraem-se as noções, ainda atuais, de



estranhamento e de *singularização* do objeto artístico. Nessas nomeações verifica-se a relação imprecisa, dissonante e perturbadora entre Destinador e Destinatário da mensagem e o valor único do texto artístico por sua estrutura fundir plano da expressão e plano do conteúdo de modo que os dois pólos tornem-se indissociáveis.

Num ensaio dedicado ao entrelaçamento entre a instância (des)ordenadora do pensamento e as vicissitudes que conformam a poesia, Valéry (1991) alude, dentre outros tópicos não menos relevantes, ao caráter singular próprio da literatura, sendo a possibilidade de concatenação de elementos tão díspares com a vistas a formação de uma unidade irrevogável. Nesse caldeirão fervilhante denominado poema, estabelece-se ligações entre distintos ingredientes para a formação de um todo, cuja essência reside, em último grau, na indissolubilidade entre as partes que o tece. Assim conclui o crítico-poeta:

Considerem também que, entre todas as artes, a nossa é talvez a que coordena o máximo de partes ou de fatores independentes: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do conteúdo e da forma...e tudo isso por intermédio desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, profanado, desempenhando todos os ofícios, a *linguagem comum*, da qual devemos tirar uma Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético, uma idéia de algum *eu* maravilhosamente superior a Mim. (Valéry, 1991, p.218)

Apropriando-nos das considerações do teórico para o cinema, cientes de que o período de sua escrita desconhecia os avanços nessa linguagem, estenderíamos sua constatação sobre o fato de o poema ser, dentre as demais artes o que mais condensa *fatores independentes*, pois, como já dissemos, o



cinema permite entrecruzamento de linguagens pela pluralidade de seu plano expressivo, assim sendo pode-se verificar num filme os constituintes citados por Valéry acrescidos da imagem aliada ao som que possibilita, inclusive, a inserção de um poema em sua banda significante, seja pela locução sonora, seja através da aparição de caracteres na imagem.

Mas a enorme capacidade de habitar na tela elementos os mais díspares possíveis não garante estatuto poético ao filme. Se os autores citados até o momento nutrem a idéia básica da associação entre o significante e o significado como dado relevante para a obra nutrir-se de ambigüidades e de superação de regras utilitárias, como isso se dá no cinema é questão que parece não ser totalmente liquidada até o momento (não seria uma pretensão liquidá-la?). Aqueles autores, ao se referirem sobre a literatura ou a outras linguagens não mediatizadas pela máquina examinam um estado emanado de uma obra que nasce em total individualizante atividade criadora, traço que não condiz com a realidade do cinema. Deleuze (1985) aponta um dos motivos que, de certa forma, cerceiam a atividade criadora no cinema.

O próprio cinema como arte vive numa relação direta com um complô permanente, uma conspiração internacional que o condiciona de dentro, como o mais íntimo inimigo, o mais indispensável. Essa conspiração é a do dinheiro; o que define a arte industrial não é a reprodução mecânica, mas a relação, que se interiorizou com o dinheiro. Para a dura lei do cinema, um minuto de imagem que custa um dia de trabalho coletivo, a única resposta, ou contestação, é a de Fellini: "quando não houver mais dinheiro, o filme estará terminado". (p.97)

Foge ao nosso propósito discorrer sobre as condições de produção de um filme; tomamos o trecho apenas como indicante dos seguintes fatos generalizados: condicionamento da produção do enunciado fílmico,



enclausurado no formato padrão de mais ou menos duas horas; a opção pelas escolhas dos vários ingredientes presentes na tela é determinada por recursos da produção; o gasto excessivo na elaboração de um filme transforma-o num produto caro e o retorno dos investimentos na bilheteria canaliza produções para filmes que possam atrair grande número de espectadores, sendo quase impossível a veiculação ou a produção de ousadas experimentais nesse território. Diante do cerco imposto pelo dinheiro que atua pressionando internamente quadro a quadro, entendemos a postura de Fellini não como aquela que obstrui a artisticidade do filme, mas como ato heróico diante do vil metal, cujo jogo mirabolante frente às forças do mal, acabam por restituir na magia da tela grande toda a carga retórica inerente aos retoques com a linguagem aliada ao efeito esfinge de suas articulações. Nos termos de Valery (1991:p.213) "O princípio essencial da mecânica poética (...) é, a meu ver, essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão." ; quanto ao filme inacabado diríamos que toda obra, independente da linguagem, pertence a um processo contínuo que pulsa com maior força em cada produção. Assim como o filme nunca se finaliza, o poema ou quadro também não se encerram em si mesmo, estão entregues aos dilemas do sistema artístico que os engendrou, mas isso já outra questão...

Diríamos, então, que a constituição de um filme como objeto artístico, por parte de alguns cineastas geniais apontados pela história dessa arte, extrapola as muralhas da indústria e atende ao chamado de uma idéia que nasce voltada para essa linguagem, incorporando-se em seu significante. Dessa maneira, realiza-se, no filme, o encontro de um conteúdo filiado a uma expressão de modo que ambas as partes estejam plenamente ajustadas e que a primeira possa servir de guia para a instauração do universo polissêmico.

Mas não julgamos o processo terminado nos termos acima; o filme, assim como o poema ou o quadro, trabalhado nessas acepções enquadra-se no



conceito de Barthes (1977) sobre o texto não como produto acabado, mas como tecido que evoca "*a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo*" (p.83). Essa dinâmica do texto que permite desentrelaçamento contínuo da teia constituída pelo significante por parte do Destinatário, num ato erótico de fruição culmina no que Kristeva denominou como *significância*, sendo o sentido percorrido pelos véus do significante.

Referindo-se ao texto literário, Barthes denomina *escritura* como o texto que se constrói pelos labirintos de sua voz, podendo, inclusive, dar-se ao nível das articulações sonoras do corpo e disso resulta a *escritura em voz alta* que difere de declamações ou dramatizações dos sintagmas, é antes de tudo "*um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais*", fadada ao desaparecimento pela morte da melodia, a *escritura em voz alta*, segundo o teórico, não ocupa mais o território da literatura, podendo ser encontrada na seara do cinema e, assim, o autor lança-nos uma pista sobre o alcance da *significância* promovida pelo significante fílmico:

Basta com efeito que o cinema tome *de muito perto* o som da fala (é em suma a definição generalizada do grão da *escritura*) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz , que a *escritura* sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finalmente granulosas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui. (Barthes, 1996, p.86)



Fazer com que haja toda a mobilização dos constituintes imagéticos e sonoros em nome do pronunciamento de uma escritura cravada nas intermitências é tarefa que poucos cineastas souberam realizar. Não nos toca listar nomes de artistas cujo fazer culminou no desafio proposto por Roland Barthes, mas se tais considerações fizeram-se pertinentes ao trabalho que desenvolvemos é porque o filme de Peter Greenaway parece conter elementos capazes de fazer evocar uma voz que nasce do trabalho com elementos distintos ou dissonantes, mas acabam por emanar um Som puro, único, irrepetível. Referimo-nos ao sopro (in)orgânico lançado pela tessitura da banda significante que consegue armar uma rede de sentidos e aí enquadra-se o encadeamento entre temas e figuras, esse percurso é em seguida recusado, repudiado, obliterado para que sobressaia não um filme que nos é contado, mas a essência dessa cadeia que se realiza pelo significante é a retirada do fílmico do filme, aquilo que o funda enquanto linguagem, sua imanência, sua intermitência, nossa fruição.

Nossa grande inquietação é construir um percurso via metalinguagem capaz de dizer o inaudito, soma-se a essa angústia a problemática da citação do filme que parece ter encontrado no fotograma um paliativo até que se construa uma crítica audiovisual. O fotograma constitui a retirada do som e do movimento da imagem, a ausência desse componente no corpo da crítica reduz seu caráter probatório, o que nos força a tatear um objeto ausente; dobra-se a dificuldade quando a questão é dar indícios de poeticidade, o que para o analistas da literatura já é uma questão árdua, mesmo sendo de mesma natureza o significante da obra e da análise.

Tomemos três imagens que contém elementos¹⁸ capazes de nos aproximar do tecido greenawayano.

¹⁸ Essa conduta é pautada pelo veio proposto por Roland Barthes, no artigo intitulado *O terceiro sentido*, em *O óbvio e o obtuso*.





Figura 1

A imagem apresentada contém um personagem que abre e fecha a história narrada. Trata-se da Fome; seu nome já encerra um estado de vazio, de avidez, de carência. Situada sobre um balanço diante de um fundo negro, esse sujeito não nos impressiona pelo estado abatido de seu corpo, mas olhando-o realizamos um percurso que traduz um jogo expresso primeiramente pela circularidade de seu chapéu, avança até a redondez de seus olhos e repete-se o mesmo formato em sua boca; seguidamente observa-se a retangularidade perpendicular de seu corpo, terminando nos dois triângulos junto a seus joelhos que formam espécie de semi-sustentáculo, já que não atingem a base do quadro. Aliada a essa estranha geometria está a luminosidade que se espalha descontinuamente por todo seu corpo. Poderíamos dizer que há (e realmente há) uma moldura formada pelo balanço reenquadrando-o, mas seu chapéu e suas mãos parecem romper com esse cerco, ao mesmo tempo que se agarram a isso. Formata-se uma situação enganosa, pois se à primeira vista poderia-se pensar que essa figura apenas representa uma expressão (um ser magro, nu) vinculada a um conteúdo (miséria, carência) teríamos apenas uma situação simbólica, um sentido óbvio; mas olhando todo o campo notamos que o significante é o fundo negro, toda a geometria de seu corpo e dos objetos, toda uma assimetria reiterada pela luz não menos desconcertante; enfim, apodera-se da imagem um terceiro sentido, ou mais exatamente o sentido obtuso, nos termos de Barthes (1984).

Tema sem variações nem desenvolvimento (o sentido óbvio, esse, é temático: há um tema em Exéquias), o sentido obtuso não pode movimentar-se senão aparecendo e desaparecendo; este jogo de presença/ausência mina o personagem tornando-o um simples lugar de facetas (...) (p.55)



Se o fotograma é capaz de nos provocar, de nos pungir, a seqüência que o engloba não é menos perturbadora. Ao olhar a imagem imóvel, somos inegavelmente lançados para sua configuração movente e a seqüência não destoa da significância apontada. Conforme já descrevemos, trata-se de um momento em que a câmera realiza incursão por meio de travelling frontal, com cortes que permitem a visualização de alguns personagens que observam passivamente a Fome. Em relação aos observadores, chama-nos atenção sua disposição no quadro, pois ocupam as bordas laterais, deixando em alguns planos o centro vazio, já o personagem central passa a ser paulatinamente tragado pela câmera num movimento de aproximação que vai desde a captação da textura de seu rosto, alcançando a sua voz que chega a raspar nossos ouvidos. É possível, após reunião desses dados captarmos a existência de algo fascinante que só o cinema é capaz de traduzir, ou seja, o agenciamento de um dizer manifesto pelo encadeamento espaço-temporal num bloco de movimento.

Vejamos outro exemplo:





Figura 2

Essa imagem retém o personagem Cosimo num gesto de súplica rodeado por suas acompanhantes. O sentido óbvio reside no personagem de mãos postas em oração, são seus olhos lacrimejantes e levemente inclinados para baixo que nos permitem dizer "ele está rezando e está triste (ou arrependido?)", fato que parece confirmar-se pela personagem a sua esquerda que parece querer consolá-lo. Mas é possível extrairmos algo a mais da imagem, basta passearmos pela cadeia significante que a constitui para que tanto a personagem da direita quanto a outra da esquerda revelem-nos pelos traços de seus rostos sentimentos contrários. A da direita parece conter um riso provocador e isso é sugerido pelos seus olhos semi-cerrados e por sua bochecha levemente inclinada, nosso olhar encontra esses traços por guiarem-se pelo objeto disposto na sua testa que aponta esses detalhes. A da esquerda também carrega certo ar de provocação, principalmente por lançar um olhar extremamente fixo, talvez um ódio ou uma grande dúvida e em seguida somos guiados pela luz que banha parcialmente seu rosto alcançando os cachos de seu cabelo.

Esses exemplos isolados, tomados de forma fragmentada por mais que escapem do rigor analítico sobre o tecido fílmico conseguem indicar o resultado obtido pelo manejo dos constituintes fílmicos. Diferentemente do filme que segue as normas ditadas por determinado gênero, como o *western*, em que se realiza a absorção dos constituintes espaciais para servir aos ditames da narrativa, opera-se desvio das formas, havendo labor exaustivo dos componentes da banda significante não atendendo somente aos requisitos da história; é antes de tudo uma enunciação instigante que faz com que percorramos todos os cantos do filme, pois as partes parecem (des)ajustadas caoticamente, como se elas estivessem clamando para serem observadas em todos os seus movimentos e nisso o fotograma é rico, ele é a parada da imagem, mas o filme está passando...





Figura 3

Centrada na própria mensagem, a função poética é capaz de mobilizar seus componentes estruturadores a fim de homologar o fazer auto-centrado do Destinador-enunciador que chama atenção do Destinatário-enunciatário, num ato de castração e de recusa à ordem normal das coisas, para que este invada o território construído, perscrutando as trilhas insólitas deixadas por suas pegadas que compõem espécie de vazios ou silêncios a serem preenchidos pelo ato de leitura. A dinâmica espaço-temporal do cinema faz com que o espectador, em seu primeiro contato com o filme, deixe de ater-se a determinadas escolhas no campo e só a revisitação à obra, com paragens e retornos, permite a entrada e apreciação dessa mão que esculpe cada centímetro do quadro num jogo retórico que atinge a imagem e o som. É o caso dessa imagem que congela a barreira formada pelos guardas que tentam conter a população indignada diante do assassinato do Bebê. Há ação, mas o componente provocativo não é a fúria intempestiva dos personagens, é o fato do guarda localizado à esquerda abandonar momentaneamente seu posto e olhar para a câmera. O porquê desse olhar instiga e perturba; queremos saber, mas ao mesmo tempo arrebatamos um pavor dilacerante, como se o ódio expresso na sequência não fosse nada perto do nosso comportamento *vouyer* diante do horror. Passa-nos também uma idéia sobre a possibilidade de ser apenas um gesto narcísico do ator anônimo que quer se mostrar. Não é isso! Esse *punctum* é a própria enunciação cinematográfica cravada na metáfora do olhar: nós olhamos o filme e ele nos olha.



6.1. *O Bebê Santo de Mâcon*: amálgama de signos

Os sistemas semióticos carregam uma potência intrínseca, um mecanismo interno salvaguardado por seus constituintes expressivos capaz de fundar e revigorar o estatuto estético através de associações matizadas pelos signos fundantes, ao mesmo tempo que redimensiona esse caráter associativo quando recusa clichês, desobedece a sintaxe preestabelecida, lança novo olhar sobre o mundo. Sob o ponto de vista da produção e da recepção dois sujeitos debruçam-se em conflito constante na lide imposta pela linguagem de tais sistemas; de um lado o sujeito-criador e sua labuta com o reino dos signos na construção textual; do outro, o sujeito-receptor põe-se ao desafio de perscrutar o texto e apreender o sentido. Plasmados no texto, essas entidades assumem o que Eco (1994) distingue por *autor-modelo* e *leitor modelo*, o que nos ajuda a compreender, parcialmente, a relação mesmo fantasmática entre os dois pólos:

(...) o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (p.21)

Exemplificando essa díade, teríamos um astuto escritor de romances policiais que coloca na virtualidade do romance mortes, perseguições e investigações, enfim um conjunto de situações próprias ao gênero que seriam atualizadas pelo leitor sagaz em entrar no jogo, pois conhece suas regras enquanto fã incondicional. Mas, e quanto ao signo estético, que nasce da



ruptura de sua construção e do estranhamento do receptor, como é possível delinear teoricamente essa passagem de um pólo ao outro?¹⁹

O próprio ato da desobediência extrema pode converter-se em marca autoral capaz de cativar leitores que estejam aptos a seguir as rupturas. Neste caso, temos um processo enunciativo em que as marcas da enunciação são deixadas como assinatura de determinado artista transgressor. Não há como fugir de certas condutas imanentes à criação; em cada criador está flagrado uma espécie de idioleto recorrente que persegue os vários estágios de sua obra. Mesmo que isso não se manifeste deliberadamente, existe uma pulsão no signo que confessa a assinatura.

Junqueira (1991) desvela certos procedimentos cravados na trama do espaço textual, evocando particularidades das partes que o compõem. Assim, se o texto é lugar utópico onde se assenta determinadas combinatórias sígnicas para os dizeres, esse signo carrega certas informações previamente estabelecidas pelo uso. Trata-se de não olvidarmos que existe, tanto no nível da produção, quanto no nível da recepção, a interferência do contexto que os subsume; pois nenhum texto é engendrado sem que determinadas marcas da cultura que o envolve estejam presentes, e não há como o receptor, em seu processo de decodificação, isentar-se do meio em que vive e das interferências que isso provoca.

Mesmo o código fundado por um autor, o *idioleto*, pode chegar ao domínio coletivo sem oferecer, a partir de dado momento, grandes dificuldades para sua decifração e para seu conseqüente uso pelo grupo, passando, então, à condição de *socioleto*. Sob tais circunstâncias entende-se porque o caráter de originalidade de um texto e a vanguarda, de um modo geral, ancoram-se em momentos definíveis historicamente como *demarcadores de mudança*. (p.12)

¹⁹ Certamente essa é a questão que condiciona nosso fazer, como é possível notar em seus disfarces ao longo



Do idioleto ao socioleto diríamos que ocorre a repetição de certas posturas adotadas em textos de um mesmo autor. Seja no âmbito temático ou expressivo, isso equívale a um gesto que interliga uma obra a outra, compondo rede contínua de revisitação. Certamente as duas faces - conteúdo e expressão - não se sustentam isoladamente, há imbricação profunda, já que a expressão atrela-se diretamente a um conteúdo e vice-versa. Como já foi dito, o plano da expressão é porto (*in*)seguro para incursão no labirinto do poético, assim sendo é através da arquitetura de seus constituintes que poderão dizer-nos se houve passagem ou interferência de textos anteriores ou modos de tecer elaborados anteriormente e reatualizados em outras produções

Portanto, no seio do texto reside vestígios do fazer autoral, marcas que vinculam-no a determinado contexto de produção e, além disso, verifica-se contaminação de textos externos que compõem a correnteza de determinado sistema ou extrapola essa dimensão, podendo ocorrer influência de sistemas de natureza distinta.

Cunhou-se o termo intertextualidade para designar a presença de outro(s) texto(s) em dado texto. De qualquer modo, a intertextualidade culmina num gesto provocador; ela transporta-nos para o passado quando buscamos reminiscências; faz-nos perceber que o texto não é produto isolado; insere-se no que Barthes (1996) denomina *lembança circular*, pois na poeira incessante de um determinado sistema, assentam sobre o texto o pó que o faz emergir em estado de saliência. Essa fina partícula adere-se às estruturas, metamorfoseia-se e torna-se grão circular que nos move para o passado, para o presente, para o futuro.



O termo 'intertextualidade' designa essa transposição de um (ou mais) sistema(s) de signo(s) para outro, mas como este termo foi usualmente empregado na acepção banal de 'crítica' das fontes de um mesmo termo, nós preferimos um outro à *transposição*, que tem a vantagem de especificar que a passagem de um para outro sistema significativo exige nova articulação do tético - da posicionalidade enunciativa e denotativa"(Kristeva: 1974, p.60)

A análise da intertextualidade, vista como fenômeno que nos situa no percurso giratório das produções discursivas, pode dar-nos a chave para a compreensão da lide exposta no início. Certamente não trataremos com afínco dos sujeitos empíricos (autor e receptor), pois ao centrar nosso olhar sobre o texto, cabe-nos delinear o perfil do enunciador (que pode conter traços do sujeito empírico - o autor, mas nada nos garante) e de seu correlato, o enunciatário (neste inscreve-se certo receptor empírico capaz de dialogar com o texto).

A intertextualidade pode se manifestar em qualquer uma das unidades que se aglutinam no plano da expressão cinematográfica ou, mais ricamente, invade todos os territórios por onde possa se assentar para a promoção de uma revisão ou redescoberta de algo já incorporado, mas que por um gesto deliberativo do enunciador em suas escolhas para moldar o discurso, acaba por dar nova dimensão ao texto introduzido em nova dimensão discursiva.

Mas ao ser caracterizado pela pluralidade que habita o plano expressivo, o cinema lança-se como sistema de significação cuja intertextualidade passa a ser seu traço fundante. O "mosaico de citações" definido por Kristeva encontra plenitude em cada enunciado fílmico, basta atentarmos para a inserção de músicas já gravadas e incorporadas posteriormente numa dada narrativa, imagens de quadros que conformam determinados espaços, captação da arquitetura, coreografias que deslizam nos filmes musicais, vestimentas que



denunciam a moda de determinado período, fotografias que tomam conta do plano, páginas de jornais desfilando aos nossos olhos. A lista seria imensa da gama de citações que conformam o plano da expressão.

Em se tratando de citação de outros sistemas de significação no corpo de um texto fílmico, como é o nosso caso, será mais pertinente evocarmos a relação intersemiótica, como manifestação da intertextualidade a que nos proporemos tratar, pois esta parte do princípio de diálogo entre sistemas previamente formulados e que fomentam o sentido a partir de instrumentos expressivos próprios.

A relação intersemiótica, além de catalizar o próprio modo de apresentação de mensagens externas, pode também trazer o mesmo conteúdo expresso, como acontece como a maioria dos filmes adaptados, conforme apontou Balogh (1996: p.43)

O próprio texto fílmico lança-se como objeto de constante metamorfose, mesmo antes de sua finalização, quando especulações da mídia impressa ou televisiva lançam expectativa sobre as filmagens ou mesmo quando os trailers preparam-nos para o filme que irá estrear; somam-se a esses paratextos os roteiros lançados, livros versando sobre o *making of* do filme, cartazes e *outdoors*, fotografias sobre cenas do filme.

Da imensa gama de textos que o filme subsume, optamos por trilhar um caminho ousado, já que relativamente pouco se fez para formar um arcabouço teórico capaz de diagnosticar o que consideramos ser a problemática do filme: trata-se da verificação de como sistemas semióticos incorporam-se no texto greenawayano. Nosso olhar recai sobre a incorporação dos códigos da pintura e do teatro para a composição do espaço textual. Por se tratar de manifestação intersemiótica, julgamos pertinente a observação de estruturas conjuntivas no âmbito dos respectivos significantes, levando-se em conta os dispositivos que os engendram e permitem com que se lancem à recepção. A recusa pelas



disjunções dos referidos sistemas em relação ao cinema, dá-se pela pouca validade que teriam no texto fílmico, já que não conformam a estrutura do filme, não sendo úteis para a verificação do sentido concreto.

Segundo Greenaway (1993), duas imagens foram fundamentais para o nascimento do texto: a de uma criança coberta por uma mucosa de sangue e outra que exibía uma adolescente segurando um bebê, numa clara alusão à virgindade e à santidade, ambas fotografias eram de autoria do polêmico Olivieri Toscani. Desse artifício, recuperou-se algumas referências para contar a saga do pequeno salvador, como um conjunto de representações icônicas que levam como tema a natividade, a metade do século XVII, época marcada pelas turbulências advindas da contra-reforma, e a recriação de Mâcon, cidade que passou por momentos de crise dois séculos após o mencionado, não na Itália, como demonstra o filme, mas na França.

Tem-se uma obra que se ancora no resgate da tradição pictórica de séculos para elaborar seu contingente visual e que se vale do espetáculo teatral como marca mais plausível para a construção de um discurso cuja intencionalidade não escapa ao auto-revisionismo típico da modernidade; além do mais, ao valer-se dos procedimentos ilustrativos ou semióticos de determinados sistemas de significação, o filme consolida o traço fundante da natureza do cinema: a bricolagem.



6.2 Três sistemas em nome de um dizer

Ao serem tragados pela mobilidade da câmera cinematográfica, certos procedimentos próprios ao teatro e à pintura – incorporados ao plano da expressão fílmica – conferem à enunciação de OBSM instigantes relações de ordem espaço-temporais. Nesse trajeto de devoração, temos uma inusitada construção diegética, pois ao se edificar um olhar enunciativo que capta certos matizes dos sistemas citados, instaura-se um modo de ver de múltiplas faces.

Numa primeira aproximação aos três sistemas, pode-se estabelecer como ponto comum, na organização do espaço, o corte retangular que encerra o plano para o cinema, a cena para o teatro, o quadro para a pintura (Barthes, 1984, p.81). Observando essa configuração espacial que assume o estatuto de invólucro de um universo ficcional e passa a ser matéria de passagem entre dois mundos, podemos dizer que a delimitação de um espaço outorgado para a representação lança as bases para o contrato fiduciário entre destinador e destinatário da mensagem, consistindo num *fazer* persuasivo por parte do primeiro e num *crer* verdadeiro por parte do segundo (Gréimas & Courtés, 1989, p.184).

O quadro (...) é um recorte puro, de bordos definidos, irreversível, incorruptível, que rechaça para o nada tudo o que o rodeia, inominado, e promove à essência, à luz, à vista, tudo o que faz entrar no seu campo. Esta discriminação demiúrgica implica um alto pensamento: o quadro é intelectual, ele quer dizer alguma coisa (de moral, de social), mas também diz que sabe como é que é preciso dizê-lo; ele é simultaneamente significativo e propedêutico, impressivo e reflexivo, comovente e consciente das vias da emoção. (Barthes, 1984, p.82)



Na tela de cinema, as ações ocorrem num contínuo espaço-tempo; no palco, a ação desenvolve-se no tempo com a agilização do espaço corporal do ator e com relativas restrições à mobilidade do cenário; na tela de um quadro, tempo e espaço congelam-se na representação de um ou vários momentos da ação. Salvaguardados pelas imposições dos dispositivos e suportes de cada sistema, tempo, espaço e ação unem-se na retidão de uma moldura que encerra a representação e lançam-se, em nome de um dizer, à descoberta, isso se efetiva através do agenciamento de formas ou, mais especificamente, de formantes figurativos com vistas a comporem a encenação.

Os limites impostos pelo corte retangular dirigem a atenção do espectador do cinema, do teatro e da pintura para o que está composto, em primeira instância, espacialmente. A encenação resulta no agenciamento de partes capazes de comunicar uma unidade dramática de duração ou a cena propriamente dita, num espaço construído para que possa ter efeito de "real". Nesse processo, exige-se leis de coesão e coerência capazes de promoverem a verossimilhança, permitindo sua decodificação. Encenação e cena tornam-se elementos que se entrecruzam nos três sistemas como sinalização capaz de tornar os pedaços de tempo e de espaço aptos ao desenvolvimento da ação:

Nas artes figurativas, a cena é, no fundo, a própria figura da representação do espaço, materializando bem, com a instituição do fora-de-campo (dos bastidores para o teatro), o comprometimento entre abertura e fechamento do espaço, que é o de toda a representação ocidental moderna – ao mesmo tempo que significa a não existência de representação do espaço sem representação de uma ação, sem diegese. Sobretudo, no cinema e na pintura como no teatro, a



noção de cena veicula a própria idéia de unidade dramática que está no fundamento dessa representação. (Aumont, 1993, p.228)

Como as articulações temporais estão diretamente atreladas às coordenadas espaciais a retomada do conceito de encenação facilita nosso percurso em busca do sentido do tempo no filme. Sabe-se que o termo nasceu no teatro para designar a montagem de um espetáculo sobre o cenário instalado; aplicado ao cinema, é tido como a descrição dos elementos formais e composicionais que aparecem no enquadramento e na pintura é tida como a possibilidade de flagrar um determinado momento da ação, num espaço habitável pelas leis da perspectiva. Trata-se de mecanismo formal que serve para dinamizar os elementos circunscritos na ação representada e engloba o cenário, vestuário e maquiagem, iluminação, distribuição e direção de atores, tempo e espaço.

Constitui traço decisivo para a realização da cena. Esta é definida como unidade dramática (Aumont, 1993, p.228), caracterizada pela retenção de tempo e espaço necessários para o desenvolvimento da narrativa.

No cinema, a cena ou seqüência (Vanoye, 1992, p.38) é dada pelo conjunto de planos que integram a unidade narrativa, ainda que possa ser representada pelo plano-seqüência em que numa única tomada ocorre tal fenômeno.

No teatro, de acordo com Talens (1988, p.100) a cena resulta do intervalo de tempo em que não se alteram os elementos do cenário, bem como a configuração dos personagens. Já Aumont (1993, p.228) evoca o caráter ambíguo da cena em virtude da possibilidade de se encontrar a porção física de onde emana a ação e, assim, como no cinema, ser a unidade dramática vinculada diretamente com tempo e ação.



Assim, a cena compreende o espaço *in* (espaço da representação); no cinema e na pintura é figurativizado no campo; no teatro, é determinado pela organização do palco. O vazio ou a reserva diegética que qualquer cena provoca concentra-se num espaço *off* (área de repouso, espaço do desejo), determinando a seguinte relação: o fora de campo está para o cinema e para a pintura, assim como os bastidores estão para o teatro.

Sendo o elemento espacial, para o cinema, agenciador de tempo e ação e capaz de promover nos cineastas verdadeiro frenesi pelas múltiplas articulações possíveis de se arrolarem no campo, com a manipulação dos componentes da encenação, ele se torna, no conjunto da obra de Peter Greenaway, ponto de ancoragem para o realizador pulverizar de artifícios o relato apresentado. Para isso, os ensinamentos herdados da pintura e as conseqüentes séries de estudos que o mesmo realiza quadro a quadro tornam-se eficazes para a criação intencional de ambientes artificiosos onde se desenvolvem as cenas, soma-se a isso a recuperação da linguagem do teatro, tida como promotora da ilusão. Além disso, podendo-se divisar o processo fílmico como uma primeira parte que se concebe como mostraçã para seguir a narração, nessa parte irão se inscrever todos os componentes topográficos para o desenvolvimento da narração, como Greenaway presa pela criação ilusória e artificial dos cenários, pela caracterização dos personagens, pela organização teatral e pictórica da luz, o espaço será o elemento capaz de produzir certa perturbação no olhar do espectador.

Como toda produção discursiva é guiada pelos ditames da voz enunciativa, cabe a esse segmento organizar a gama de matizes incorporadas à mobilidade das imagens do cinema e em seguida sugerir os possíveis efeitos de sentido oriundos desse fazer. Sendo assim, /dinamicidade/ vs /estaticidade/ e /esconder/ vs /revelar/ surgem como resultados primeiros do diálogo entre os sistemas de significação, tratando-se de efeito decorrente da manipulação do



espaço e do tempo da imagem o que nos leva a análise da organização de uma cena (conforme definição de Vanoye, op.cit) específica do filme.



Plano	Imagem			Som			
	Câmera			Ação	Fala	Ruído	Música
	Enquadramento	Angulação	Movimento				
1	PP	Frente	Câmera fixa	Burro amarrado mastigando e movimentando-se	Irmã: "Eis o lugar que escolhi para você me tornar uma santa matrona."	Ruído de animais	
2	PP	Frente	Câmera fixa	Ovelha movimentando-se		Ruído de animais	
3	PP	Frente	Câmera fixa	Vaca		Ruído de animais	
4	PP	Frente	Câmera fixa	Coroa à esquerda e castiçal com velas acesas à direita. Vento.	Filho: "Você é louca e blasfema (risos)." Irmã: "E você liga para blasfêmias"	Ruídos de animais	
5	PC	Frente	Câmera fixa	Vista ampla do celeiro. Porcos, patos, vaca, bezerro. Ao centro, estão o Filho e a Irmã. Esta tenta seduzi-lo e aquele a despreza. Mesmo havendo resistência a Irmã continua em seu propósito. O Filho bate em seu rosto. Ela continua, tira a camisa dele, agacha-se para iniciar uma felação. Ele cospe em sua cara e a joga no chão.	Filho: "Já que você é a mãe da criança e não há um pai legítimo, isso torna você prostituta." Irmã: "Você é cego e idiota. E um cientista medíocre." Filho: "Deve ser tratada como prostituta." Irmã: "Muito bem. Trate-me como uma prostituta. Você me verá sangrar e então acreditará. E poderemos nos casar." Filho: (risos) "Nunca me casarei com você. Você é exploradora de criancinhas."	Ruído de animais	
6	PP	Frente	Câmera fixa	Bebê abrindo a porta do celeiro. Uma luz arrebatadora o envolve		Rangido de porta	Violino

Plano	Imagem			Som		
	Câmera		Ação	Fala	Ruído	Música
	Enquadramento	Angulação	Movimento			
7	PC	Trás	Câmera fixa	Irmã à direita. no chão: Bebê. ao centro; Filho, à esquerda.		Violino
8	PC	Frente	Câmera fixa	Irmã se levanta e o filho abotoa as calças.		Violino
9	PM	Frente	Câmera fixa	Bebê abrindo a porta e olhando para os dois.		Violino
10	PC	Trás	Câmera fixa	Irmã aproxima-se do Bebê que ainda está com as mãos nas portas. Burro à direita e Filho à esquerda. Irmã toma Bebê em seus braços.	Irmã: "O que faz aqui?" Bebê: "Vim evitar que faça mal a alguém." Irmã: "Que mal posso fazer?"	Violino
11	PC	Frente (A Irmã está de costas)	Câmera fixa	Irmã coloca o Bebê numa manjedoura. Percorre o campo olhando para o Filho. Porcos e patos passam pelo espaço central.	Irmã: "Não liga para ele."	Violino
12	PM	Frente	Câmera fixa	Bebê movimentase na manjedoura.	Irmã (voz off): "É só uma criança."	Violino
13	PM PC	Frente	Câmera fixa ↓ Deslizamento para baixo ↓ Câmera fixa	A Irmã continua sua sedução, desta vez tirando sua roupa. Os dois se beijam e sentam-se no chão. Castiçal e uma vaca coberta com tecido à direita	Irmã: "Beije-me. Pense no que pode ganhar me beijando. Pegue nos meus seios. Seios que nunca incharam com leite para amamentar um bebê	

Plano	Imagem			Som			
	Câmera			Ação	Fala	Ruído	Música
	Enquadramento	Angulação	Movimento				
14	PP	Frente	Câmera fixa	e à esquerda alguns patos. Os dois se beijando vão lentamente deitando-se, ela está com os seios de fora.	pois ele não saiu do meu ventre e sim do da minha mãe. Vamos, sugue.		
				O Bebê observa os dois, ocupando a esquerda do campo.	Irmã: (off) "Prove do meu leite."	Palha	
15	PC	Frente	Câmera fixa	Irmã e Filho deitados (ele está sobre ela), em Seguida vê-se o castiçal e ao fundo a vaca.	Irmã: "Você não pode. Não tem. O filho não é meu. Sou virgem!"	Palha. Mugido	
				Enquanto a Irmã fala, ele acaricia seus seios, ela está um pouco furiosa e ele a contém.			
16	PP	Frente	Câmera fixa	O Bebê observa os dois		Ruído de galinha e palha	
17	PC	Frente	Câmera fixa	Irmã deitada exibindo suas partes íntimas para o Filho que se inclina sobre ela e a acaricia.	Irmã: "Agora veja o que pode ter, se pedir. Agora penetre-me e seu peru ficará coberto de sangue."	Palha. Ruído de carneiro e galinha	
18	PM	Frente	Câmera fixa	O Bebê observa os dois e põe uma coroa em sua cabeça.		Palha. Risos da Irmã	
				A vaca ergue a cabeça e olha para os dois			
19	PP	Frente	Câmera movimentando-se lentamente de baixo para cima			Palha. Risos da Irmã	

Plano	Imagem			Som			
	Câmera			Ação	Fala	Ruído	Música
	Enquadramento	Angulação	Movimento				
20	PC	Frente	Câmera movimentando-se lentamente, acompanhando o movimento dos atores.	A Irmã está nua e acaba de despir o Filho. Animais percorrem o espaço. Os dois começam a transar.		Palha. Ruído de vaca, carneiro e patos	
21	PM	Frente	Câmera fixa	O Bebê aponta em sinal de ordem para a vaca. Luz e sombra percorrem seu corpo	Bebê: "Em nome de seu rebento não nascido..."	Vento	
22	PP	Frente	Câmera fixa	Vaca com a cabeça inclinada, movendo-se lentamente.	proteja minha inocência	Vento	
23	PM	Frente	Câmera fixa	Ainda em sinal de ordem, luz e sombra no corpo do Bebê.	e a santidade de meu nascimento."	Vento	
24	PM	Frente	Câmera fixa	Com o vento as palhas se espalham pelo ar. O Filho levanta-se, fica sentado, tentando se proteger.		Vento	
25	Close	Frente	Câmera fixa	Dedo indicador do Bebê.		Vento (mais intenso)	
26	PP	Lateral	Câmera fixa	Movimento da cabeça da vaca.		Vento. Ruído de vaca e de galinha.	Coro
27	PM	Frente	Câmera fixa	O vento sopra palhas pelo celeiro, invade a cara do burro		Vento. Ruído de vaca	Coro
28	PC	Frente	Câmera fixa	O vento sopra o fogo das velas do castiçal, as galinhas correm de um lado para outro. Palhas voando, coroa.		Vento. Ruído de galinha e de vaca	Coro
29	PM	Frente	Câmera fixa	Ovelhas assustadas		Vento. Ruído de vaca e de galinhas	Coro

Plano	Imagem			Som			
	Câmera			Ação	Fala	Ruído	Música
	Enquadramento	Angulação	Movimento				
30	PP	Frente	Câmera fixa	Luz banha parte do rosto do Bebê que observa calmamente a a cena.		Vento. Ruído de galinhas e de vaca.	Coro
31	PM	Frente	Câmera fixa	O vento faz oscilar as velas do castiçal. Galinhas percorrendo o espaço. Palhas. Coroa.		Vento. Ruídos de animais. Gritos de dor	Coro
32	PM	Frente	Câmera desliza do Filho até a vaca.	Golpe da vaca atingindo o Filho. Palhas no ar.		Gritos	Coro
33	PP	Frente	Câmera fixa	Luz banha parte do rosto do Bebê que observa a cena.		Vento. Ruídos de animais. Gritos de dor.	Coro
34	PM	Frente	Câmera fixa	Irmã assustada afastando-se. Está sentada no chão.		Gritos. Palha	Coro
35	PM	Frente	Câmera fixa	Golpes da vaca na região do abdômen . O Filho tenta escapar. Está sangrando.		Gritos. Ruído das perfuradas	Coro
36	PP	Frente	Câmera fixa	Luz banha parte do rosto do Bebê que observa a cena.		Gritos. Ruído das perfuradas	Coro
37	PM	Frente	Câmera fixa	Irmã com sangue, ainda no chão. Está assustada e tenta se afastar.		Gritos. Ruído das perfuradas	Coro
38	PM	Frente	Câmera oscilando levemente	Perfuradas no abdômen. seguidas de contorsões de dor pelo Filho		Gritos. Ruído das perfuradas	Coro

Plano	Imagem			Som			
	Câmera			Ação	Fala	Ruído	Música
	Enquadramento	Angulação	Movimento				
47	PP	Frente	Câmera fixa	O Filho, deitado e agitando-se, vomita sangue.		Som do vômito. Gritos.	Coro
48	PM	Frente	Câmera fixa	Desespero da Irmã que está sentada diante do corpo do Filho que sangra muito.	Irmã(gritando): "Criança, o que fez?"	Som do vômito. Gritos	Coro
49	Close	Frente	Câmera fixa	Indicador do Bebê em sinal de ordem.	Bebê: "Você ligou sua virgindade..."	Gemidos de dor	Coro
50	PM	Frente	Câmera fixa	Bebê com braço esticado aponta o indicador em sinal de ordem.	Ao meu nascimento."		
51	PC	Frente	Câmera fixa	Filho se contorcendo no chão. Irmã inclinada sobre ele com as mãos no local do golpe, tentando estancar o sangue.	Irmã(ira): "É assim que usa sua força?"	Palha	Coro
52	PM	Frente	Câmera fixa	Bebê com braço esticado e o indicador em sinal de ordem.	Bebê: "Conserve sua virgindade."		Coro
53	PM	Frente	Câmera fixa	Filho contorcendo-se no chão. Irmã inclinada sobre ele com as mãos no local do golpe, tentando estancar o sangue. Ela olha para o Filho e para o Bebê.			Coro

Plano	Imagem			Som			
	Câmera			Ação	Fala	Ruído	Música
	Enquadramento	Angulação	Movimento				
54	PP	Frente	Câmera fixa	Rosto do Filho coberto de sangue expressando muita dor.	Bebê: "Pode salvá-la de uma morte violenta."	Gemidos de dor	Coro
55	PC	Frente	Câmera fixa	Rosto da Irmã próximo ao abdômen do Filho expressando raiva para o Bebê.	Irmã(ira): "Você não é uma benção..."	Gemidos de dor	Coro
56	PC	Frente	Câmera fixa ↓ Câmera afastando-se, abrindo o campo	Filho no chão, as contorsões diminuem. Irmã agitada com o Bebê, levanta-se sem direção, desaparece na borda esquerda, realiza movimentos circulares. Vaca parada ao fundo.	É uma maldição. E este animal deve morrer!" Bebê: "Irmã, mate esse animal..."		Coro
57	PM	Frente	Câmera fixa	Bebê com braço esticado, apontando o indicador em sinal de ordem.	E eu até que tenho muito a lhe perdoar, não poderia perdoá-la."		Coro
58	PM	Frente	Câmera fixa	Rosto do filho coberto de sangue. Está morrendo.		Gemidos	Coro
59	PM	Frente	Câmera fixa	Mãos pegando uma foice.			Coro
60	PM	Frente	Câmera fixa	Bebê abaixando o braço esticado.			Coro
61	PC	Frente	Câmera fixa	O filho está deitado, seus gestos tornam-se cada vez mais lentos. Projeção da sombra	Bebê: "Esse animal é só o instrumento.."		Coro

Plano	Imagem			Som			
	Câmera			Ação	Fala	Ruído	Música
	Enquadramento	Angulação	Movimento				
				da Irmã com uma foice, à esquerda. Vaca, à direita. A Irmã aproxima-se da vaca.			
62	PM	Frente	Câmera fixa	Bebê tirando a coroa de sua cabeça.	Eu sou a mensagem...		Coro
63	PC	Frente	Câmera fixa	O filho está no chão. A Irmã golpeia a vaca com a foice.	Mate-me."	Grito	Coro
64	PP	Frente	Câmera fixa	O Filho se contorce no chão.		Gritos	Coro
65	PC	Frente	Câmera fixa	Bebê à esquerda.		Gritos	Coro
				Irmã golpeando a vaca e o Filho no chão ao centro.			
66	Close	Frente	Câmera fixa	Bezerros à direita.		Gritos	Coro
67	PC	Frente	Câmera fixa	Vísceras da vaca.		Gritos	Coro
				Bebê à esquerda.			
				Irmã golpeando a vaca e o Filho no chão ao centro.			
68	PP	Frente	Câmera fixa	Bezerros à direita.		Gritos	Coro
				Rosto do Filho no chão coberto de sangue, agitando-se.			
69	PP	Frente	Câmera fixa	Bebê olhando a cena.		Gritos	Coro
70	PC	Frente	Câmera fixa	Bebê à esquerda na manjedoura.		Gritos	Coro
				Filho no chão ao centro.			
				Irmã golpeando a vaca ao centro, na			

Antes de atendermos ao propósito maior pré-anunciado, caberia elucidar o porquê da opção pelo fragmento decupado.

Como toda narrativa, *O Bebê Santo de Mâcon* organiza-se por blocos de sentido, sendo momentos em que o enunciador pontua discursivamente seqüências que oscilam entre relaxamento e tensão dos actantes envolvidos nos Programas Narrativos. Embora, no filme, a ação dramática ocupe plano secundário para que sobreleve a tessitura dos elementos envolvidos nas relações entre sujeitos e objetos, é possível delinear-mos no olhar enunciativo a organização estágios que oferecem pistas para um jogo que tende a catarse. Se à catarse, conforme ensinamento dos gregos, costuma-se seguir o alívio ou a purgação, vemos o reestabelecimento do horror, pois Mâcon regressa ao estado de desordem inicial.

Mesmo sendo uma narrativa que não atenda ao propósitos declarados do recurso da tragédia, é notável o encadeamento rítmico de certas seqüências com fortes tendências a comporem uma explosão dramática e isso é evidenciado pela montagem em que o fluxo temporal tem início suavizado e pouco a pouco rumo a um ritmo frenético desconcertante, como é o caso da seqüência do estábulo. Em outros momentos, como acontece na condenação final da Irmã, cabe ao plano-seqüência, que não deixa de conter montagem interna pelas mutilações seguidas no espaço, estabelecer espécie de dialética discursivo-narrativa, pois o conteúdo é organizado por um movimento suavizado da câmera, promovendo sadismo à revelia, já que faz do enunciatário testemunho passivo do grotesco.

Interessa-nos, particularmente, a seqüência do estábulo por se situar na faixa desses blocos que aceleram a pulsação do filme, reunindo, para isso, os seguintes ingredientes: 1) a ação mostra-se bastante significativa para o contexto do fílmico; 2) decupagem bem trabalhada; 3) a configuração espacial



é instigante por clausurar a ação e abandonar os outros personagens do filme, além de interligar os constituintes do campo com um espaço simbólico, ou seja, a manjedoura e os animais aludem ao nascimento de Cristo; 4) o encadeamento rítmico dado pela montagem desemboca num final que tende a catarse, sendo um dos momentos de maior provocação pela tensão estabelecida; 5) traz indícios marcantes das relações entre cinema, teatro e pintura que dinamizam a forma da organização narrativo-discursiva, bem como a elaboração plástica que afeta as imagens e os sons. Observemos cada item:

Na cena escolhida, há o estabelecimento do Programa Narrativo da Irmã, entendido como *sedução*. Valendo-se da suposta virgindade como arma para a conquista do ilegítimo filho do Bispo, ela cava a própria ruína ao ver seu desejo desfeito pela intervenção do Bebê. A morte do pretendente confere à performance da jovem sanção negativa e para o Bebê sanção positiva já que assegurou seu Anti-PN = proteger sua inocência, mantendo virgem sua mãe impostora. Matando a vaca, a Irmã tenta, desesperadamente, vingar-se, mas o ato confirma o fracasso de seu projeto.

Em linhas gerais, a cena apresentada contém os elementos da sequência canônica da narrativa, estabelecida pelo Groupe d'Entrevignes (1979, p.63): manipulação (Irmã→Filho do Bispo), competência (*poder-querer-saber* do Bebê), performance (cópula do casal, reação do Bebê) e sanção (positiva para o Bebê e negativa para a Irmã). O que comprova a importância do trecho apresentado dentro do contexto do filme que contém, no nível fundamental, a dualidade entre /santidade/ vs /profanidade/, dentre outras que se pode atestar.

Ao apontar como um dos elementos singularizados a decupagem detalhada, poderíamos ser vítima de nossa própria armadilha, pois a história do cinema tem mostrado que decupar implica em atitude própria ao trabalho de execução, algo óbvio a esse sistema. No entanto, surpreende-nos as dimensões



significativas que se agregam aos componentes reunidos em pedaço relativamente curto do filme, atestando a ousadia de um olhar enunciativo cujo esmero, dentre outros, está em alinhar fragmentos tão curtos, mas dotados de sentidos plenos. Assim, a decupagem permite-nos visualizar, mesmo transgredindo a duração das imagens, a convivência de componentes que são orquestrados em composição singular, caracterizados pelo teor anti-naturalista que afeta cada plano por realces de matizes que oscilam entre o vermelho, o laranja e o preto; acresça-se o fato de o plano sonoro ser composto por falas "normais", mas o tom que instaura potência à cena provém, sobretudo, da voz nada natural do Bebê e do coro que se agrega a sua santidade para se sobrepor aos gritos de dor dos jovens. Em última instância, a decupagem faz sentir a presença sensível de uma mão que alinhava retalhos de corpos mutilados e de vozes dissonantes numa ordem singular.

A retenção da ação em quatro paredes mostra-se como conduta que fere ao propósito de encenar uma peça a um público já conhecido. Certamente, em outros momentos pode-se atestar tal transgressão, haja visto a habilidade no manejo dos constituintes fílmicos, mas o estábulo surge como marca maior da busca pela de autofirmação do cinema. Na clausura do espaço é dado a conhecer a ação somente ao espectador de cinema e a porta que se abre ao final, revelando o olhar surpreso do Bispo e dos outros diante da morte é mais uma das artimanhas enunciativas que não poupa em sustentar seus desejos, pois não há informes de que aqueles sujeitos sabiam do que estava acontecendo.

Outro ponto de destaque na constituição espacial é recuperação de figuras sobejamente divulgadas pelo cristianismo, sobretudo pela tradição católica do presépio. Os animais e o Bebê na manjedoura harmonizam-se como entes de uma santidade dilacerante, dispondo-se na cena como um cerco para evitar a realização do ato profano; servem prontamente ao intento de tranpor



um tom profético ao relato, se olharmos a postura do Bebê, podemos interligá-la a uma linha isotópica de recusa às ações de sua Irmã, inspiradas em tirar vantagem própria.

A montagem realizada na seqüência estabelece uma dinâmica ao par espaço-tempo pelo encadeamento de planos com pouca duração e que variam principalmente entre o primeiro, o médio e ao de conjunto. Ao eleger escalas que destacam os personagens, o enunciador promove interiorização diegética para perfeito realce do clima tenso próprio à seqüência. Diríamos, ainda, que nos primeiros planos, observam-se olhares dos animais e do Bebê que interligam-se, compondo uma rede que castra e pune. Tudo regido pela montagem expressiva: herança eisensteiniana que toma os elementos fílmicos como trampolim para elaborações plásticas e estéticas.

A relações entre sistemas serão abordados nos sub-capítulos que seguem.



6.3 Cinema e teatro: englobante e englobado

Desde seu surgimento, o cinema mantém laços profundamente imbricados com o teatro. No início da construção de um universo narrativo e discursivo (conforme capítulo 3.1), o cinema flertava com a estrutura da composição cênica teatral fundada na baliza entre público e espetáculo²⁰. Ao filmarem pequenas histórias com a câmera fixa, os atores permitiam-se olhar para a câmera, movimentavam-se em cenários artificiais e disso decorria um único ponto de vista sobre o que era apresentado. Portanto, havia apenas a mediação da tela entre o representado e o público, prevalecendo a situação utópica de um teatro mediatizado pela projeção.

Incorporando mobilidade às imagens apresentadas e conseqüente possibilidade de fugir ao unidirecionamento do ponto de vista teatral, o cinema não se divorciou daquela estética, permanecendo na enunciação de qualquer filme o propósito de agenciar todo um universo expressivo centrado num olhar do enunciador que seduz a platéia mediante a arquitetura de seus constituintes cênicos. A metáfora do *manteau d'Arlequin* elucida essa relação mágica:

Fenêtre sur cour, le manteau d'Arlequin signale le point de tangence entre deux regards, celui de l'acteur et du spectateur. Il rappelle que le théâtre exerce une double fascination: celle du lieu qui isole, encadre, focalize et qui, à l'instar de l'écran de cinéma, sépare deux univers d'observation; paradoxalement toutefois, le spectacle vivant se réalise aussi dans un mouvement d'invention collective réitéré à chaque représentation; cette dernière se crée dans un geste d'entreinte impliquant le spectateur et dont le profil énonciatif a pour nom "participation".

²⁰ Segundo Helbo (1997, p.9) a divisão entre público e espetáculo tal como conhecemos no ocidente surgiu com o tempo e é própria a tradição judeu-cristã, o que difere de outras práticas teatrais, como certos teatros do oriente, por exemplo.



Par la médiation écranique, par l'effacement de la présence physique du comédien, le film suscite, pour as part, une césure plus franche entre le regardant et le regardé, césure aussitôt transcendée cependant par l'identification du spectateur à la fiction mise en jeu.
(Helbo, 1997, p. 10)

No que concerne a estruturação da representação, cinema e teatro possuem em comum o fato de se situarem nas denominadas semióticas sincréticas. Ambos reúnem no plano da expressão um campo amplo de sistemas de signos para operacionalizar juntamente com o plano do conteúdo. Kowzan (1978, p.93-123) formula o seguinte quadro para explicitar essa relação:

1. Palavra	Texto	Ator	Signos Auditivos	Tempo	Signos Auditivos (Ator)
2. Tom	Pronunciado		Signos visuais	Espaço e Tempo	Signos visuais (ator)
3. Mímica	Expressão			Espaço	
4. Gesto	Corporal				
5. Movimento					
6. Maquiagem	Aparências	Exterior ao ator	Signos auditivos	Espaço	Signos visuais (fora do ator)
7. Penteados	Exteriores			Espaço e tempo	
8. Vestuário	do Ator				
9. Acessório	Aspecto do lugar cênico		Tempo	Signos auditivos (fora do ator)	
10. Cenário					
11. Iluminação					
12. Música	Efeitos sonoros não articulados				
13. Ruído					

Como pode-se verificar, o plano da expressão teatral é regido pela ator, aqui entendido como pessoa física que encarna o personagem. No cinema, é possível o encontro de todas essas unidades, a diferença está na

descentralização do ator, cabendo à organização dos constituintes visuais e sonoros o fato de comporem a expressão. O esquema abaixo, baseado em Helbo (1997, p.32-33), contrapõe engendramento expressivos dos dois sistemas em questão:

	Imagem	Som	Movimento	Espaço/tempo
Teatro	- Dimensão plástica (performance, corpo, matéria de suporte) - Presença	- Importância maior na fala do ator - Outras fontes sonoras têm valor secundário	- Ritmos emocionais ligados à performance	- Continuidade (público - palco)
Cinema	- Dimensão icônica - Não-presença	- Integração de unidades sonoras (fala, ruído e música)	- Construído por mecanismos como montagem, deslocamento da câmera, movimento dos atores	- Descontinuidade (público - tela)

Ao ser oferecida à manipulação do cinema, a linguagem do teatro, em *O Bebê Santo de Mâcon*, possibilita, primeiramente, interpretação superficial, trazendo a marca do *fazer* metatextual ao incluir uma peça dentro de um filme; por outro lado, e é esse efeito de sentido que procuramos desenvolver na cena apresentada, o que mais enriquece no filme, a partir dessa apropriação, é fato do cinema poder expandir os meios discursivos valendo-se de determinadas peculiaridades da estética em questão.

Ao tomar por empréstimo o palco, o enunciador de *O Bebê Santo de Mâcon* traz para o cinema traço essencial do código teatral: o fato de a representação se dar em limites, e no teatro convencionalizado pelo palco italiano isso implica a imposição de um único ponto de vista sobre o que é



representado. Devido às possibilidades de recorte sobre a cena e a inclusão dos elementos sonoros como disseminadores da informação, o cinema permite maior mobilidade em relação àquilo que se mostra. Desta forma, destaca-se ruptura com a unidirecionalidade própria ao sistema englobado, prevalecendo multiplicidade de pontos de vista tanto na imagem, como no som.

Isolamos a seqüência decupada por tratar-se de um dos raros momentos no filme em que a ação desenvolve-se sem que a câmera revele o público de Mâcon. A possibilidade de operar com elementos próprios de outro sistema sem que haja citação direta, havendo, na verdade, intensa permeabilidade de traços fundantes no seio do enunciado fílmico enaltece suas características poéticas. Institui-se, nesse sentido, um olhar enunciativo que percorre transversalmente as camadas de sua própria construção. Vale lembrar que o início do filme não poupa em informar a constituição de uma história que se desenvolve num palco italiano, com o monarca ocupando posição central nesse espaço. Com o desenrolar das seqüências e a visualização de várias aberturas no próprio proscênio, esse dado inicial é obliterado e o palco, além de constituir-se como espaço da história que acompanhamos, passa a ser também metáfora de uma representação labiríntica, pois, conforme salientou-se, "realidade" e ficção mesclam-se nos percursos do filme.

Foi a partir dessa característica que o filme enalteceu a noção de espetáculo tão cara a sua constituição como discurso, pois retendo a narrativa na clausura de um suposto teatro, tudo o que se constrói passa a ser exageradamente artificioso. Sendo a enunciação cinematográfica metadiscursiva, na medida em que sobreleva as escolhas das imagens e dos sons, a artificialidade tende a render-se em nome da verossimilhança no arranjo dos constituintes, restando ao enunciatário a única opção em crer ser verdade aquilo que é tecido no seio do discurso.



Nesse sentido, os atores que atuam na peça filmada cumprem função dupla: obedecem aos esquemas teatrais impostos pela encenação em Mâcon e são os sujeitos que disseminam no filme o contraponto /ficção/vs./não-ficção/, apresentando ao espectador de cinema os bastidores da construção da história, seja pela disputa de papéis, pelo comentário interno ou pela vingança.

Na cena, a morte do filho do Bispo constitui a iconização de uma postura centrada no dizer-ser verossímil, pois somente os recursos advindos de efeitos especiais do cinema podem ofertar uma morte tão violenta e tão real; além disso, sabe-se que ele realmente fenece na história, o que é um dado absurdo para a representação teatral de qualquer época.

Cumprindo interessante papel o uso da câmera como mediadora da relação espectador de teatro e espectador de cinema, já que através de determinado recorte da imagem, temos a observação da cena globalmente, como se ela fosse dirigida a um enunciatário do teatro. Por outro lado, a câmera se transmuta e a imagem passa a ser explicitamente cinematográfica, dado o uso deliberado dos cortes metonímicos típicos da linguagem do cinema. Nesse *fazer* cumprem importantes papéis a montagem e o enquadramento, este com variações plano a plano na escala de seus tamanhos, aquela conduzida num ritmo com vistas a promover um espetáculo que rumo a catarse. Como a montagem eisensteiniana que não poupa em compor milimetricamente os componentes visuais e sonoros na elaboração discursiva, a cena, construída nesses critérios, consegue transpor para o enunciatário o contingente violento que a caracteriza.



6.4 Diálogo entre cinema e pintura

Conforme apontamos, o princípio norteador da encenação vem do teatro: nasce e firma-se com ele o mecanismo de levar à cena um universo múltiplo de elementos expressivos, numa cadência própria a cada encenação, com objetivo de fazer com o que o público creia ser verdadeiro a fabulação no prosscênio. Desse traço peculiar, tanto pintura como cinema souberam explorar as potencialidades de acordo com recursos de seus dispositivos e transpor para o plano bidimensional o que pode ser identificado como história.

A pintura figurativa é podada ao mostrar vários percursos narrativos por não se valer do tempo móvel, do movimento de que se nutrem teatro e cinema na agilização dos estados e transformações. Embora existam representações em que momentos de um percurso narrativo são expostos na tela, a retidão dos gestos dos atores confirma o aspecto eminente: o tempo estático. O que leva a crer a encenação forjada de um ou vários momentos da história. Ao congelar a cena, a pintura tende a tensionar determinados momentos do relato fragmentado, instaurando na representação o que Lessing, no século XVIII, concebeu como *instante pregnante*. Tido como a retidão tensiva do fragmento como forma de flagrar a temporalidade própria ao evento, extraindo sua essência, o instante pregnante coloca-se como interessante jogo retórico, pois se em seu conceito, como assinalava Lessing, estava o firme propósito de plasmar o tempo real do acontecimento, logo se verifica no encadeamento dos elementos visuais como linhas, cores, formas, direções, texturas, escala, dimensões e movimento a existência de sentido(s) plasmados no texto; sendo assim, reside, na obtenção do instante, a presença de um dizer estruturado pelas unidades que se agregam a sua composição, o que foge à simples captura do tempo real. Aumont (1997, p.59) situa com clareza essa fragrância do tempo no espaço pictórico:



(...) ese <instante pregnante> postulado por Lessing no existe, no existe *en lo real*. Un acontecimiento real existe en el tiempo, sin que sea posible decir, salvo conjunción rarísima y puramente accidental, que tal o cual de sus <momentos>. *A fortiori* si debe tratar-se de un *instante* - lo que representa y lo significa mejor que los demás. Lo significativo es el conjunto de los momentos. O si, con Gombrich, se quiere refinar el análisis: hay, en cada instante del acontecimiento, elementos significativos en tal o cual parte del espacio en el que tiene lugar este acontecimiento, pero las diferentes partes no son simultáneamente afectadas ni son significativas al mismo tiempo.

Ao ser representado em um ou vários momentos, a ação, no quadro, assume caráter de suspensão, promessa, retenção; condição imposta por apresentar o tempo negando sua duração, seu movimento.

Já o espaço do campo nutre-se da maleabilidade conferida por apropriações diversas no que concerne ao tratamento da plasticidade, conforme apontamos no capítulo 4 (item 4.1, p.64-65). Partindo de combinações dos componentes eidéticos, topológicos e cromáticos, cria-se a atmosfera desejada para que o olhar do observador possa reconhecer formantes figurativos em suas localizações, seguindo de lexicalização como forma de identificação dessas unidades ao incorporarem formas reconhecidas no mundo real. Não se pode negar a adjetivação ao notarmos marcas sugestivas dadas pelo uso de cores, variações na tonalidade, trabalho com dimensões etc.

Do espaço plástico ao espaço representado, adere-se elemento crucial na busca pelo "efeito real": trata-se da perspectiva, técnica desenvolvida no renascimento com propósito de criar ilusão tridimensional no plano. Aumont (1993, p.213) destaca na perspectiva o papel de reconstituição mental de volumes projetados e sua disposição no espaço e assinala as *perspectivas de*



centro ou *perspectiva artificialis* – retas convergindo para um ponto ou o ponto de fuga – e as *perspectivas de vôo de pássaro* – retas paralelas em projeção –, como principais tipos de usos de tal sistema.

Tomando a perspectiva de centro – sabendo-se que a mesma evocou sem fim de peleias, inclusive no âmbito filosófico, pois traz a questão do poder do centro na imagem – somente nos fixaremos na possibilidade, através de seu manejo, de construção de um espaço habitável com aparências de real, traço levado às últimas conseqüências no chamados *trompe l'oeil*.

Cinema e pintura distanciam-se, *a priori*, pelo fato de o primeiro construir um universo da representação mediatizado pela câmera, em que a incidência da luz sobre os objetos e o movimento tanto o interno do campo quanto o oferecido pela montagem possa aludir a um gritante efeito de realidade assumido como prolongamento do fenomenológico e o segundo forjar o real pelo manejo dos constituintes plásticos em que formas e cores evocam determinadas situações dramáticas em suspensão, sendo pincel, paleta e tela o material necessário para efetivar essa construção.

Vistos como sistemas que se situam na história das artes visuais, as duas linguagem cedem terreno quanto às diferenças e passam a se situar num gradiente evolutivo que inclui a representação pictórica, a fotográfica, a cinematográfica, a videográfica e, mais recentemente, a infográfica e que agenciam formas e cores, de acordo com as potencialidades de seus dispositivos, fomentando uma história da visão.

Fixando-nos nos dois sistemas já mencionados, teríamos como principais elementos conjuntivos (Piqueras & Ortiz, 1995): 1) ambos se nutrem do sistema perceptivo desenvolvido desde o renascimento e a idéia de fabricar um universo tido como janela aberta para o mundo é reforçada no cinema pelo movimento das imagens e na pintura aparece como espaço sugerido pela profusão de linhas e cores; 2) a imagem cinematográfica coloca-se como



desdobramento de duas práticas desenvolvidas pela pintura: o *trompe l'oeil* e a anamorfose; 3) tanto cinema como pintura forjam uma temporalidade: esta simula um ou vários momentos da ação no instante pregnante e aquele desenvolve uma síntese temporal por via do encadeamento de quaisquer momentos sucessivos; 4) encerram a representação numa moldura, a pintura materializa o cerco e o cinema limita a encenação nas bordas do enquadramento.



Como ponto de partida para investidura no diálogo cinema e pintura, tomaremos o quadro *Santo agostinho em seu estúdio* (Figura 4), de Vittore Carpaccio, por conter em sua encenação elementos que remetem à sequência de *O Bebê Santo de Mâcon*, além de evocar a construção do espaço fílmico como um todo.

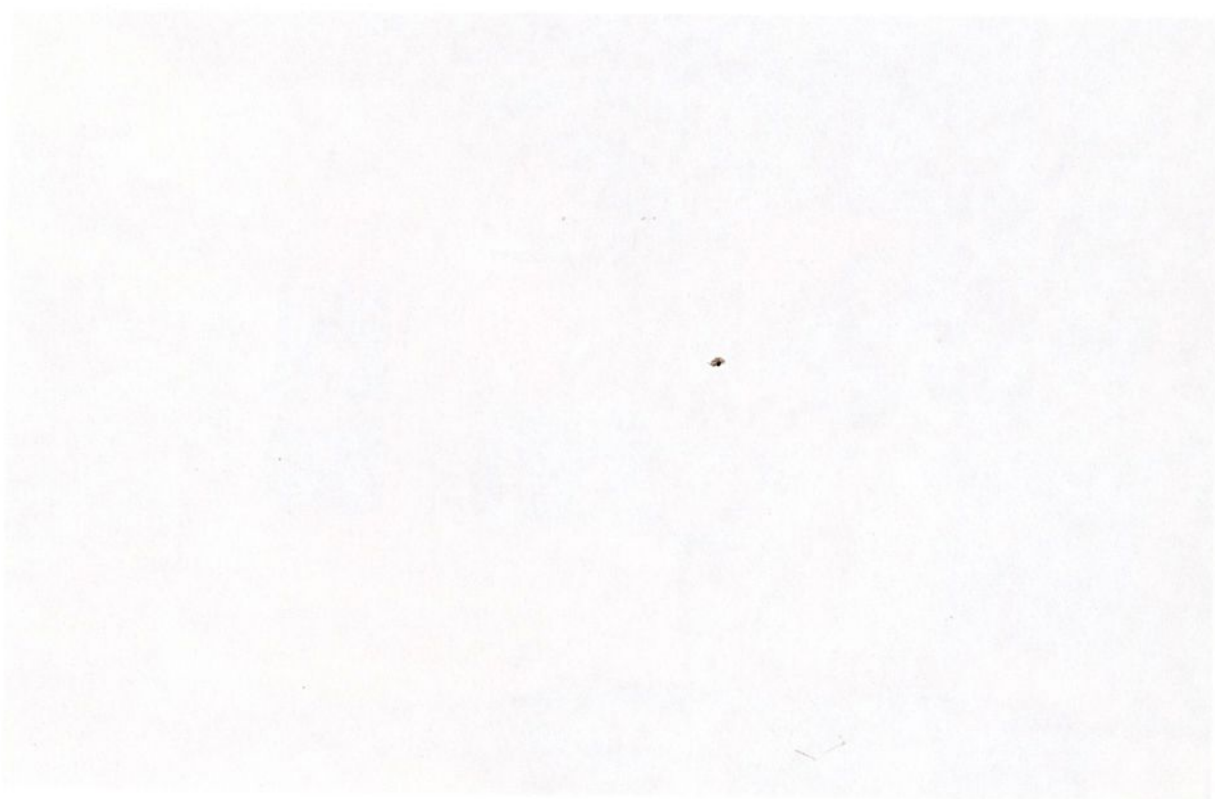




Figura 4

Tem-se um estúdio milimetricamente composto, prevalecendo a perspectiva que, num primeiro momento, arrebatava o olhar do observador para o centro, onde se encontra representado uma imagem santa.

Mas ao percorrer o espaço, chama-nos atenção os percursos dos olhares dos actantes que se situam no espaço representado: em primeira instância o cachorro olha para Santo Agostinho e este, em gesto suspenso, dirige sua vista para a janela. Do canto inferior esquerdo até o canto superior direito, forma-se uma linha diagonal imaginária que tensiona a borda direita do quadro, mais especificamente, o elemento de passagem, o fora-de-campo, já que seu olhar parece atravessar a janela de onde emana a luz da cena. A luminosidade invade o campo, encobre os objetos com luz amarelo-alaranjada, fazendo variar tons, distribui sombras, implicando, também, numa temporalidade que vincula a cena ao dia.

Outro aspecto, valioso para nossas conjecturas, é o fato de a cena construir-se nos limites de um cubo com a quarta parede obstruída ou inexistente. Se o teto, as laterais e o chão parecem prolongar-se em nossa direção (ou emanar do olhar do enunciatário) aferimos tratar-se de construção que projeta para o espaço do destinatário a completude da cena flagrada.

No caso da seqüência do filme, encontram-se reunidos outros elementos que, dispostos de forma não gratuita, remetem a composições pictóricas de caráter religioso: a organização cenográfica recria o estábulo, ambiente da natividade, e o vestuário da Irmã alude às representações da Virgem Maria, vestida de azul, na maioria das vezes (das várias manifestações da Virgem escolhemos *Nossa senhora com o menino e Santos* (Figura 5), de Piero della Francesca)





Figura 5

Se o quadro de Carpaccio é sugestivo por sua organização no tocante à sensação de presença, arrebatada pela luminosidade que preenche os poros de sua construção e alcança a vista fazendo que o enunciatório se inclua para completar o quadro, o estábulo também mostra-se eficaz ao forjar uma caixa cênica em que é delegado somente ao espectador do filme o acompanhamento do que acontece naquelas imediações.

Além dessa conformação, nota-se no tratamento da cor, recuperação de tonalidades próprias à pintura flamenga ou mais especificamente a certos quadros barrocos do século XVII (tempo em que é narrada a história), isso através do jogo claro/escuro difundido pelas nuances do amarelo que alcançam o vermelho. Naquela época, esse contraste teve grande expressividade na obra de La Tour que compunha as cenas valendo-se da presença de velas como pontos em que emanavam a luz; no filme, os castiçais sugerem o mesmo procedimento e marcam temporalidade na cena.

Em *Santo Agostinho em seu estúdio* ocorre a suspensão temporal, seguida de expectativa, de tensão provocada, principalmente pela latência da lateral direita. Na seqüência do filme ocorre fenômeno semelhante, mas como o próprio meio toma como ingrediente de sentido o conflito campo/fora-de-campo assentada numa dinâmica temporal no encadeamento dos planos, isso tende a repercutir em dimensões mais amplas. Dado imediato do afastamento com a pintura, o fora-de-campo no cinema permite-se ser desvendado, abre passagem para que a espera não se frustre.

Pintura e teatro enformam a cena globalmente, fazem com que a vista do observador percorra o espaço, rastreando sua composição. No teatro, o ponto de vista é único, a figura do ator é central; na pintura ele tende à expansão e o surrealismo outorga esse dado. No cinema, o movimento fisga o olhar e o espaço é apresentado por incursões metonímicas e sinedóquicas que dilaceram



os objetos; nesses cortes, distribuem-se parcelas de olhares, múltiplos pontos-de-vista sobre o que é relatado.

É assim que a sequência se mostra. São retalhos dos corpos, dos objetos e do cenário nutridos com falas, músicas e ruídos que dinamizam ação-tempo-espço num ritmo catártico imposto pelo conteúdo englobado.

Encadeado numa montagem alternada, o plano da expressão é construído em ritmo que parte da lentidão ao expor os corpos que se entregam ao prazer e chega a um bombardeio de imagens retalhadas pela condenação de seu ato: expressão de dor, golpes violentos, sangue, vísceras etc. dos dois amantes são acompanhados por gesto lacônico e retido do Bebê na manifestação de seus poderes. Ruídos de animais, gritos de desespero e de dor entram em conflito com um coro que manifesta para santificar o gesto do pequeno salvador. Assim o universo significativo é realçado para promover a punição da Irmã e a morte do filho do Bispo e realçar a santidade colérica do Bebê. Ao final, a grande porta que enclausurava os sujeitos vem a baixo e os personagens do filme e da peça espreitam admirados o horror: quem lhes informou? a escuta? o roteiro? Artifícios sobre artifícios, encenações que permeiam teatro-pintura-cinema, mescla que potencializa linguagens, reiventa, diz...

Enfim observamos a conjunção de elementos da pintura, do cinema e do teatro no filme com finalidade de recobrir e amalgamar o PN englobante "representar", já analisado, e como se trata de texto com marcas que evidenciam o poético, suscitando encaixe perfeito entre expressão e conteúdo, a reunião dos traços apontados tendem a esse fazer enunciativo metadiscursivo cujo veio, conforme se atestou, foi a construção de um universo artificial que questiona e redimensiona o processo de escritura fímica. Do quadro estático físgou-se, dentre outros, a maleabilidade na composição cênica, do teatro, a ilusão distribuída possibilitada pelo contingente expressivo. Disso tudo resulta o filme, o cinema-encenaÇÃO.



6.5 /Cinema/vs./teatro/vs./pintura/vs./cinema/vs...

Foi a partir da invenção da perspectiva que a pintura imprimiu em pinceladas a representação da cena, sendo notável a contribuição do teatro na construção da cena pictórica, já que estabelecia há tempos critérios para a criação da ilusão (atores, vestuário, cenário, etc.). Por se aproximarem na constituição do espaço representado, em que a moldura encerra e fixa a representação, tanto o teatro como a pintura caracterizam-se pela força centrípeta de suas imagens. Já o cinema, pela própria mobilidade (seja na progressão temporal ou na manipulação do espaço) que o caracteriza, tende a ser centrífugo, isto é, evoca o prolongamento do recorte que se vê, para um fora de campo.

Mas no diálogo entre os três sistemas de significação envolvidos em *O Bebê Santo de Mâcon*, temos a apropriação deliberada do modo como o campo é construído nos sistemas envolvidos e esse traço passa a ser decisivo na composição espacial, dando vazão à elaboração de planos que fiquem, em sua maior parte, a ação em sua totalidade, com posição frontal da câmera e a exploração da profundidade de campo, peculiaridades que podem ser atribuídas à tridimensionalidade ilusória da pintura e aos esquemas trabalhados no palco teatral tradicionalmente.

A câmera, esse olhar-máquina que observa e capta as imagens a serem posteriormente oferecidas, transita pelos espaços da encenação em lentidão ímpar, oferece planos decupados em detalhes ou mesmo prostra-se fixa diante do representado. Nessas articulações, esconde-se uma visão que buscou nessas mediações provocar o fetiche, fazer com que o espectador tenha o desejo de parar a imagem e fruir a inteireza das cenas. Traindo o movimento do filme que não cessa, eis alguns desses momentos que somente o fotograma é capaz de oferecer:





Figura 6



Figura 7

Tendo em vista que a seqüência traz elementos de sobrecarga simbólica e manifesta o diálogo entre as linguagens de forma sutil, captando nuances para propor um modo peculiar de composição fílmica, o filme todo não é menos instigante no que diz respeito a tais relações, pois perpassa uma consciência transformadora que modela incessantemente aquilo que representa.

As variações estabelecidas no campo expressivo revelam uma arquitetura extraordinariamente meticulosa e afeiçoam sentidos inesgotáveis ao universo audiovisual. Se à tela de cinema podemos imprimir a idéia de uma janela que permite passagens para mundos possíveis, a atividade de leitura do filme permite-nos contatar com uma realidade forjada que apresenta rituais e expõe motivos da sacralidade, dentro de uma postura reflexiva que não cede aos apelos da moral cristã, expondo os sujeitos aos castigos mais cruéis e mantendo impunes instituições que, aparentemente, salvaguardam-se pelo altruísmo.

As particularidades dos meios utilizados para enformar a saga de Mâcon atrelam-se ao propósito de dinamizar as potencialidades expressivas do cinema e consolidam o questionamento em torno do sagrado e do profano, por trazerem em sua tradição, representações seculares que versaram sobre a temática. Das pinturas que buscavam apenas iconizar os entes sagrados, aos quadros que burlavam o poder eclesiástico para lançar um olhar marginal sobre os temas das religiões cristãs, o sistema pictórico fixou imagens que povoam até hoje o imaginário. Quanto ao teatro, as representações dos autos medievais e as encenações anuais da Paixão de Cristo são sinais de que, mesmo evocando as passagens bíblicas num contexto burlesco ou em rituais místicos, utiliza-se a linguagem típica da ilusão como voz adequada para recuperação de atos de fé. Desta forma, tanto a pintura como o teatro entram na tessitura como linguagens que possam reafirmar as potencialidades sincréticas do cinema e



filiam-se diretamente ao tema por serem artes que deram a conhecer, pelo viés da representação artística, os percursos bíblicos. Nos procedimentos recuperadores das linguagens que se entrecruzam nas imagens projetadas em tela reverberam a um só tempo os ecos da equação teórica de McLuhan (1995), segundo a qual o conteúdo de um meio é inexoravelmente o corpo de outro meio que o precedeu e, do ponto de vista da temática, ecoam as palavras de Mikhail Bakhtin (1981) sobre o dialogismo e as vozes que invariavelmente se enfeixam na construção dos textos, mesmo naqueles aparentemente nascidos sob o signo da originalidade.

Já discorreremos sobre as molduras que cercam os espaços representados, mas tornaremos a nos referir ao elemento divisor nessa última etapa, destacando o cerco maior realizado e visto, por nós, como o constituinte concreto que viabiliza resultados tão precisos na organização expressiva e na construção dos sentidos sugeridos.

Embora mostre uma peça encenada, o filme desenvolve-se no interior de uma igreja, o que o vincula diretamente a arquitetura, sabendo-se ser essa linguagem a que marca limites territoriais precisos, ao isolar um edifício qualquer numa dada geografia. Recorrendo-se a uma igreja, é inevitável a assunção valorativa que a marca como espaço que serve de passagem entre o mundo do pecado e o da redenção. As conotações simbólicas que o filme traz, a partir desses dados, são inevitáveis.

Quanto ao universo da representação e sua relação com o espaço enclausurado da sacralidade são notáveis as aberrações sobrepostas. Ordinariamente, um templo religioso católico reúne fiéis que reafirmam seu amor a Deus e a missa é tida como ritual máximo de um percurso que almeja, em última instância, a preparação para alcance do reino divino, através da redenção dos pecados, tendo o martírio de Cristo como imagem especular do



enviado que doou sua própria vida em nome do bem e da verdade. Para o católico, não se trata da representação de valores cristãos, mas o momento em que o salvador faz-se presente, já que missa escapa ao caráter memorial e procura desenvolver-se anacronicamente para que o eterno sobreponha-se ao terreno.

Afastando-se, desde o início, do aspecto santo vinculado à missa, o enunciador dessacraliza o espaço religioso e passa a explorar as variações em torno do profano, transformando a missa em espetáculo que possa emoldurar para, logo em seguida, descortinar uma série de corrupções humanas. Como dado relevante dessa postura, que recupera para logo em seguida burlar, poderíamos vincular Mâcon à castiga Anatot, aldeia da Judéia descrita no Antigo Testamento, terra em que o profeta Jeremias alçava a palavra de Deus numa terra soterrada pela miséria, por se esquecer de seguir os preceitos do Senhor. Tanto Mâcon como Anatot penam por desviarem dos preceitos divinos, mas se a terra descrita no Antigo Testamento não consegue enxergar o ser enviado e capaz de mudar os rumos, em Mâcon realiza-se total adesão ao Bebê, que é tido, a qualquer custo, como o salvador. No entanto, a fé que depositam no pequeno deságua em sentimento nefasto e os personagens da história fundem-se aos atores que a vivificam para digladiarem-se em nome de interesses pessoais.

São seres corroídos por interesses individuais: a Fome é a transmutação da gula e encarna os sentidos da morte, da necessidade e da carência; a Irmã é a própria encarnação da cobiça; o Bispo é vinculado à luxúria pela incessante volúpia no acúmulo de bens; o Filho do Bispo, apegado aos novos ideais científicos dota-se da vaidade; o Pai do Bebê, charlatão e ocioso reúne para si tanto a luxúria, pelo prazer da carne, como a preguiça, ao permanecer na cama o tempo todo; de ingênuo e inocente, o Bebê passa a castigar colericamente a



Irmã e o Filho do Bispo, sua ira fere a conduta do salvador que busca a regeneração dos pecadores; finalmente, a disputa incessante por papéis realizada pelo seguidores de Cosimo traz a inveja para o prosclênio.; em remissão direta aos Pecados Capitais

Ao transpor esse universo de sentido para um ambiente fechado, buscou-se, de certa forma, consolidar um cinema que distancia-se dos apelos naturalistas. Forja-se o anti-natural em espaços enclausurados e nisso talvez contenha certa vingança ao acaso que possa, a qualquer momento, interferir nas filmagens.

Os ambientes fechados permitem a singularização dos objetos flagrados pela câmara que, não podendo desfigurar os elementos contidos no campo, por um pincel, busca moldar os corpos envolvidos, num jogo de deformação expressiva pelos contrastes de tons num claro/escuro, realçado pelas cores vermelho, amarelo, azul, preto e branco. Essa profusão tonal matizada por cromatismo simbólico filia-se a um barroquismo tensivo, dando a ilusão de elaborações na superfície da tela.

O conjunto de relações que o filme comporta permite a construção de um simulacro textual resultante do exaustivo jogo retórico que não poupa em descortinar os ténues fios da representação, além de servir ao propósito de um tipo específico de cinema que recusa a clausura do gênero, fugindo da massificação imposta pelo mercado.

Se à instituição do cinema é tão cara a condição de promotor de espetáculos, temos em *O Bebê Santo de Mâcon* o agenciamento de formas elaboradas a partir de reordenações ou deformações de constituintes fílmicos e de uma mão que esculpe quadro a quadro as imagens para instaurar um espetáculo que é dado a conhecer em sua construção. Encadeado numa seqüência temporal e aliado ao som que não deixa de aferir sentidos, o



enunciado composto passa a ser a pintura que finalmente alcançou o movimento e o teatro que se eternizou. Os sujeitos e suas perversões são seres de um espetáculo missa-ópera-filme em que os pecados da conduta humana passam pelo juízo valorativo do enunciador por escolhas de referentes oferecidos pela cultura, sobretudo elementos religiosos e históricos, e o resultado é uma reflexão sobre o arsenal que o homem reúne para representar seus valores e promovem extração do estético por via de mediações com outros sistemas, realizadas no plano da expressão.

Enfim, o filme de Peter Greenaway condensa os mais variados motivos, situando-se na galeria de obras de arte que buscam instaurar um processo reflexivo pela subversão da forma. Centrando-se em temas conflitantes acerca do humano, que nos acompanham há séculos, como é o caso do conflito entre lidar com o individualismo e sanar os fantasmas de nossas corrupções por intermédio de valores cristãos, o filme desenvolve um grande ritual disposto em blocos rítmicos pausados e contém sempre uma condenação mostrando a debilidade do humano em seu apego aos valores materiais e efêmeros. Tudo construído mediante um olhar atento às potencialidades oferecidas pelo cinema. Ao elaborar seu espetáculo como um devorador da cultura e de suas mais variadas formas de expressão, o enunciador não pede de vista o caráter totalizador do cinema e forja uma realidade com requintes de ópera para que os sujeitos se dêem a conhecer magistralmente naquilo que o humano possui de mais sórdido.



Considerações finais

Em *O Bebê Santo de Mâcon*, destacamos o fazer auto-centrado próprio das produções poéticas. Fugindo das amarras do gênero, do enredo fático, do processo de identificação entre espectador-filme, enfim, do filme de entretenimento, a obra realça as formas e conjuga esses constituintes num ritmo próprio, o que culmina em postura enunciativa que sobreleva o fazer-ficção ao invés de mostrar simplesmente os percursos de sujeitos no resgate de seus objetos-valor.

Aos nossos olhos, tornou-se desafio obstruir os laços que se constroem no enunciado por meio da atuação do sujeito enunciador que deixa suas pegadas ao longo de seu percurso. Neste eu-aqui-agora de quem fala está flagrada uma voz polifônica, que se ecoa pelas instâncias do plano da expressão, capaz de agrupar, desobedecer, contextualizar, descontextualizar, percorrer todos os meandros que sinalizam a junção de unidades para promover o sentido.

Ao contar uma história num meio como o cinema, o enunciador expõe o feitiço que garante-lhe ser, dentre as artes do espetáculo, aquela que cega e ilumina nossas vistas pela força da luz reveladora que emana da tela. Para isso, fragmenta o continuísmo espaço-temporal, apresenta-nos uma história num tempo remoto, elege a composição da cenas como fator decisivo, abandona qualquer laço que possa vincular o filme com algo o "real", põe o filme na transversalidade ao deslocar nosso olhar para o surgimento do cinema e para o que poderá seguir-se, caso haja reinvenção deste sistema.

Ao construir tudo isso sobre um palco, traz para o seio do discurso matizes dessa estética que percorre há milênios o imaginário humano como sendo a arte típica da ilusão. Além do teatro, surgem traços próprios ao



pictórico que se fazem notar na composição cênica, o que leva a crer a obstinação de um olhar que não poupa em trazer à vista as inúmeras possibilidades de organizar um mundo com certos retoques que garantem a fruição pelo desvendamento de formas articuladas. Conjuga-se teatro e pintura no filme para que a representação aproxime-se do ideal de afastamento brechtiniano. Há, de certa forma, um certo continuísmo simbólico entre o espetáculo fílmico e o espectador na medida que o teatro solicita uma platéia e a pintura um observador atento. Eis a condição que o filme nos impõe: formamos a quarta parede do teatro e arrebatamos o desejo de fisgar atentamente a organização das formas, das cores, das texturas como um visitante de museu, mas o filme passa-se no tempo e tudo nos escapa. Assim, no nosso ato traidor de parar e decupar, tentamos alcançar a atmosfera tão mágica própria ao filme.

O Bebê Santo de Mâcon agrega-se ao conjunto da obra cinematográfica de Peter Greenaway como catalizador dos sistemas do teatro e da pintura para a promoção de um espetáculo que se mostra na sua construção. Em outros filmes o motivo se repete, basta lembrar o jogo alucinante com a literatura e a pintura em *A última tempestade*, os ricos espaços fomentados pela arquitetura e os jogos com o enquadramento em *O sonho de um arquiteto*, a colisão entre vídeo, pintura e literatura em *O livro de cabeceira*. Procuramos, na análise do filme em questão, centrar-nos não nas conjunções próprias às relações intersemióticas, mas procurar identificar como elementos próprios à construção fílmica conviveram com essa elaboração.

Dos constituintes fílmicos arregimentados no enunciado, destacamos o trabalho realizado na tessitura espaço-temporal pelo trabalho de câmera, e conseqüente montagem, que sendo na maior parte das seqüências fixa ou em deslocando-se em *travellings* laterais e frontais destacam a composição da



imagem, sua plasticidade, chegando em última instância à elaboração de quadros moventes. Como resultante do diálogo com o teatro, manteve-se as unidades de tempo, espaço e ação e a montagem alternada elaborada por planos de dimensões variáveis, obstruiu o ponto de vista único próprio ao sistema teatral englobado, fazendo prevalecer vários olhares sobre o contingente visual, além de várias escutas graças ao trabalho no som que buscou a modulação da voz nos personagens, trouxe requintes da ópera para enaltecer o espetáculo, além dos ruídos das mais variadas fontes. Todo esse arsenal fez enaltecer um universo de formas que o cinema consegue transpor pelo cruzamentos de sistemas. Trata-se de um traço desse sistema que quando se mostra no ensejo de vozes as mais variadas possíveis, tende a reafirmar sua natureza pluralista, em última instância, sua essência.

A mescla de temas, aliada a profusão de linguagens assinalam um filme que não foge à idéia do cinema como obra total. No ensejo de reviver esse traço já evocado por teóricos e cineastas, o filme alinha-se na espiral das obras de arte que buscam nas reminiscências o elixir para dizer o passado, remodelando-o na duração de nossa fruição, e abre novos flancos para o futuro da sétima arte.



Créditos do filme

O Bebê Santo de Mâcon (The Baby of Mâcon, 1993). *Direção e roteiro*: Peter Greenaway. *Duração*: 120 minutos. *Diretor de fotografia*: Sacha Vierny, colorido (35mm) *Câmera*: Chris Renson. *Script*: Claudia Muller. *Chefe de eletricidade*: Reiner van Brummelen. *Eletricistas*: Dirk Nijland, Georg Fick, Marku Wiebeke, Frank Marggraf, Katharina Grossman, Meike Boschemeyer, Benito Strangio. *Maquinista de palco*: Nico Komen. *Assistente*: Ole Wessels. *Maquinista de iluminação*: Marty de Boer. *Engenheiro de som*: Garth Marshall. *Som*: Volker Zeigermann. *Assistentes*: Ricarda Hinz, Judith Vvan Merwijk, Horst Schultz. *Cenário*: Bem van Os e Jan Roelfs. *Assistentes*: Ank van Straalen, Myrte Memelink. *Decorador de palco*: Constance de Os. *Adereços*: Bavo Defurne, Bas de Graaf, Henri de Maar, Patricia V. D. Pieterman. *Jóias*: Linda Termars. *Calçados*: Ilona Koudjis. *Cenógrafo*: Todd van Hulzen. *Decoradores*: Edu Calicher, Lilian Wadilie. *Marien van Os*, Joost van Os. *Chefe de construção de cenário*: Wilbert van Dorp. *Construção de cenários*: Lidewij Kapteijn, Maarten Piersma, Rob Duiker, Elmer Jacobs, David Peters, Bertram Strauss, Uli Langenberg, Boris Bartholomaeus, Gregor Hess, Colin Lewis, Dennis Los, Michel Rozestraten, Menno Verduin. *Chefe de pintura*: Bem Zuydwijk. *Pintores*: Claudia Valentijn, John Rawsthorn. *Caligrafia*: Brody Neuenschwander. *Desenho de figurino*: Dien van Straalen. *Costureira* (público): Ellen Lens. *Figurino* (atores): Marie-Thérèse Jacobse. *Figurino* (público): Bernadette Corstens. *Assistentes*: Martina Schall, Johanna Lutz, Andrea Penisch. *Maquiagem*: Sara Meerman. *Assistentes*: Linda Mooney, Marly van der Wardt, Moniek van Nierop, Yvette Mittler, Marianne Semmeler, Catherine Hild. *Maquiagem e efeitos especiais*: Birger Laube. *Montagem*: Chris Wyatt. *Assistentes*: Milfrid Ellis, Tita Schwarze, Loes Gisolf. *Montagem de som*: Nigel Heath. *Assistentes*: Mathew Knights, Julian Slater. *Tecidos*: Brian Saunders. *Assistentes*: Mike Dowson, Edward Colyer. *Pós-sincronização*: Paul Govey. *Conselho musical*: Daniel Reuss. *Música*: Henry Purcell, Matthew Locke, John Blow, Andreas Clamer, Arcangelo Corelli, Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Thomas Tallis. *Músicos*: The Locke Consort, Vrowen Mâcon Koor. *Assistentes de direção*: Eliza Poklewski. *Produção*: Allarts Enterprises, UGC-La Sept, Cine Electra II, Channel Four, Filmstiftung Nordrhein Westfalen, Canal Plus. *Atores*: Julia Ormond (a Irmã), Ralph Fiennes (filho do Bispo), Philip Stone (Bispo), Jonathan Lacey (Cosimo), Don Henderson (confessor), Frank Egerton (Prompter), Tony Vogel (Pai), Diana van Kolck (Mãe), Nils Dorando (Bebê), Dennis Rudge, Hans Boch, Sjoerd Ghijsen, Michiel Riedjik (Fome).



7. BIBLIOGRAFIA

7.1 Sobre Peter Greenaway

ARRIOLA, M. *Peter Greenaway: cinema e pintura, ubiquidades e artifícios*. Catálogo da Retrospectiva Peter Greenaway, Centro Cultural Banco do Brasil/SESC.

GOROSTIZA, J. *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra, 1995.

GREENAWAY, P. *The baby of Mâcon*. Paris: Dis Voir, 1994.

GREENAWAY toma Genebra de assalto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1994. Ilustrada, p.1.

GREENAWAY rejeita interatividade no cinema. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1996. Ilustrada, p.3.

LAWRENCE, A. *The films of Peter Greenaway*. London: Cambridge University Press, 1997.

MORAES, A. Greenaway declara amor à cidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jul. 1993. Caderno 2, p.4.

PETER Greenaway prega a reinvenção do cinema. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 jul. 1996. Caderno 2, p.1.

PETER Greenaway usa pintura barroca para forjar o novo cinema. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 jul. 1996. Caderno 2, p.10.

7.2 Teorias de base

ANDREW, J.D. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993. ✓

- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1994. ✕
- AUMONT, J. *El ojo interminable*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1997.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. ✕
- BALOGH, A.M. *Adaptação: conjunções - disjunções - transmutações* (do literário ao fílmico e ao televisual). São Paulo: Annablume, 1996. ✕
- BALOGH, A.M. Função poética e televisão. *Significação*, nº 8 e 9, p.37-47, 1990.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARROS, D.L.P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988. ✕
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70, 1984.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAZIN, G. *Barroco e rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BELLOUR, R. Le texte introuvable. In: *L'analyse du filme*. Calmann-Lévy, 1995.
- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1976.
- BETTETINI, G. *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1986. ✕
- BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CARLUCCIO, M. *Cinema e racconto: lo spazio e il tempo*. Turim: Loescher, 1988.
- CARMONA, R. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Catedra, 1991. ✕



- COSTA, A. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.
- COURTÉS, J., GREIMAS, A.J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FLOCH, J.M. *Petit mythologies de l'oeil et l'esprit*. Lyon: Pul, 1989.
- FLOCH, J.M. Semiotiques syncrétiques. *Bulletin – Actes Semiotiques*, Paris, VI, 27 sept. 1983.
- GAUDREAULT, A., JOST, F. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GENETTE, G. *Palimpsests*. Paris: Seuil, 1982.
- GREIMAS, A.J. Semiótica figurativa e semiótica plastica. *Significação*, n.4, p. 18-46, jun.1984. Trad. Ignácio Assis da Silva (Texto original publicado em *Actes Sémiotiques, Documents*, VI, 60, 1984.)
- GREIMAS, A.J. *Sobre o sentido. Ensaaios semióticos*. Rio de Janeiro: vozes, 1975.
- GROUPE μ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- GROUPE D'ENTREVERNES. *Analyse semiotique des textes*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1974.
- HELBO, A. *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin, 1997.



HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995. ✕

JOST, F. *L'oeil - caméra*. Lyon: Pul, 1987.

JUNQUEIRA, V.H.G. A intertextualidade em processo. *Revista de Letras*, v.31, p. 11-6, 1991.

JUNQUEIRA, V.H.G. *Paolo Voronese: o simulacro de um ensinamento profano*. São Paulo, 1991. 385p. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

KOWZAN, T. Signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. et.al. (orgs) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KRISTEVA, J. Problèmes de la structuration du text. In: FOUCAULT, M. et alii. *Théorie d'Ensemble*. Paris: Seuil, 1968.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estudo, 1978.

MACIEL, K. A última imagem. In: PARENTE, A. (Org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1995.

MARIN, L. *Topique et figures de l'enonciation*. La part de l'oeil. Bruxelas: 5, 1989.

✕ METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

✕ METZ, C. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MUKAROVSKY, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

NUNES, B. *Tempo na narrativa*. São Paulo, Ática. ✕



- ORTIZ, A., PIQUERAS, M.J. *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós, 1995.
- POETIQUE. *Revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris, n.27, 1976.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- REIS, C., LOPES, A. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SADOUL, G. *Historia de cine mundial*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SCHANAIDEERMAN, B. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TALENS, J. et al. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Catedra, 1988.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TORAN, E. *El espacio en la imagen*. Barcelona: Editorial Mitre, 1985.
- THURLEMANN, F. *Paul klee: analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.
- VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VANOYE, F., GLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1995.
- VILLAIN, D. *El enquadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1997.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1995.



7.3 Outras obras

BEAUD, M. *Arte da tese*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALOMON, D.V. *Como fazer uma monografia*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

8. Filmografia

AFOGANDO em números (filme-vídeo). Direção de Peter Greenaway. São Paulo: Transvídeo, 1987. 118min, color., son., VHS, leg. português.

O BEBÊ Santo de Mâcon (filme-vídeo). Direção de Peter Greenaway. São Paulo: Flashstar Home Vídeo, 1993. 119min, color., son., VHS, leg. português.

BLADE Runner, O caçador de andróides (filme-vídeo). Direção de Ridley Scott. São Paulo: Warner Home vídeo, 1982. 125min, color., son., VHS, leg. português.

CIDADÃO Kane (filme-vídeo). Direção de Orson Welles. São Paulo: Continental Home vídeo, 1941. 119min, p.b., son., VHS, leg. português.

O COZINHEIRO, o ladrão, sua mulher e o amante (filme-vídeo). Direção de Peter Greenaway. São Paulo: Transvídeo, 1989. 120min, color., son., VHS, leg. português.



INTOLERÂNCIA (filme-vídeo). Direção de Peter Greenaway. São Paulo: VTI Home vídeo, 1916. 160min, sépia, son., VHS, trad.escritos.

O ILUMINADO (filme-vídeo). Direção de Stanley Kubrick. São Paulo: Warner Home vídeo, 1980. 142min, color., son., VHS, leg. português.

MEU TIO (filme-vídeo). Direção de Jacques Tati. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1958. 116min, colo., son., VHS, leg. português.

RASHOMON (filme-vídeo). Direção de Akira Kurosawa. São Paulo: Tocantins, 1950. 83min, pb, son., VHS, leg. português.

O SONHO do arquiteto (filme-vídeo). Direção de Peter Greenaway. São Paulo: Look, 1987. 120min, color., son., VHS, leg. português.

ZOO um Z e dois Zeros (filme-vídeo). Direção de Peter Greenaway. São Paulo: Top tape, 1985. 115min, color., son., VHS, leg. português.



