



Intertextualidade revista: cinema, teatro e pintura **1**

Gilberto Alexandre Sobrinho **2**

Resumo: O filme *O Bebê Santo de Mâcon* (The Baby of Mâcon, 1993), dirigido por 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 cinema em nome de seu fazer poético. 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 do cinema.

Palavras-chave: Peter Greenaway - intertextualidade - relações intersemióticas - enunciação

Abstract: *The Baby of Mâcon* (1993), a film by 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 redimensons the material of the cinematographic code in the name of his poetics. To frame the story full of sacred and profane elements, the joining of expressive particular features of the theatre and painting were used through filmic components. The result of this combination is a work that rethinks the possibilities of textual construction in the horizon of the cinema.

Key words: Peter Greenaway - intertextuality - intersemiotic relations - enunciation

1 Introdução

1 Este texto é parte integrante da dissertação de mestrado intitulada *Da semiose ao simulacro: a estruturação do sentido em O Bebê Santo de Mâcon*. (ver bibliografia)

2 Doutor em Multimeios (Instituto de Artes/Unicamp), foi Pesquisador Visitante - Doutorado Sanduíche na Birkbeck College (Universidade de Londres), Mestre em Letras (Ibilce/Unesp). Graduado em Letras (Ibilce/Unesp), realizou a presente pesquisa com auxílio da Capes.

Cunhou-se o termo intertextualidade para designar a presença de outro(s) texto(s) em um 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 *lembrança circular*, pois na poeira incessante de um determinado sistema de significação, assenta 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.

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, e que, por um gesto deliberativo do enunciador em suas escolhas para moldar o discurso, acaba por dar nova dimensão ao texto.

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 (Kristeva, 1974) 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, será mais pertinente evocarmos a relação intersemiótica, como manifestação da intertextualidade a que me proporei 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 catalisar 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 (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, publicações versando sobre o *making of* do filme, cartazes e outdoors, fotografias sobre cenas do filme.

Da imensa gama de textos que o filme subsume, optei por trilhar um caminho teórico capaz de diagnosticar o que considero ser uma das questões mais relevantes sobre o filme *O Bebe Santo de Mâcon* (The Baby of Mâcon, 1993), dirigido por Peter Greenaway: trata-se da verificação de como sistemas semióticos incorporam-se em tal texto. Meu olhar recai sobre a incorporação dos códigos da pintura e do teatro para a composição do espaço textual. Por se tratar de manifestação intersemiótica, julguei 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 sua estrutura, não sendo úteis para a verificação do sentido concreto.

Segundo Greenaway (1993), duas imagens foram fundamentais para o nascimento do filme: a de uma criança coberta por uma mucosa de sangue e outra que exibia 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 nascimento e morte do pequeno salvador, como um conjunto de representações icônicas que levam como

tema a natividade, a busca por uma visualidade que recuperou o espírito barroco do século XVII, na Europa Central, época marcada pelas turbulências advindas da contra-reforma, e a recriação de Mâcon, cidade que passou por momentos de crise, 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 pós-modernidade; além do mais, ao valer-se dos procedimentos ilustrativos ou semióticos de determinados sistemas de significação, o filme consolida o traço fundante do cinema: a bricolagem.

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 *O Bebe Santo de Mâcon* instigantes relações de ordem espaço-temporais. Nesse processo de devoração, tem-se 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).

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 movimento contínuo de espaço-tempo; no palco, a ação desenvolve-se no tempo com a agilização corporal do ator no espaço do palco e com relativas restrições à mobilidade do cenário; na tela de um quadro figurativo, 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 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 ou não ter efeito de "real". No primeiro caso, exige-se leis de coesão e coerência capazes de promoverem a verossimilhança, permitindo sua decodificação. No outro pólo, a transparência cede para a mobilização de arranjos

que visam tornar opaco e descontínuo tais ajustes. 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, o conceito de encenação facilita meu 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 um 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.

A encenação 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-sequência 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 (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 artificios 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 mostraçãõ para seguir a narração, nessa parte irão se inscrever todos os componentes topográficos para o desenvolvimento da narração, como Greenaway preza pela criação 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 à análise da organização de uma cena específica do filme.

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 personagens envolvidos no acontecimento narrativo. 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 os momentos no olhar enunciativo a organização em estágios que oferecem pistas para um jogo que tende à catarse. Se à catarse, conforme ensinamento dos gregos, costuma-se seguir o alívio ou a purgação, vemos o restabelecimento do horror, pois Mâcon regressa ao estado de desordem inicial.

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-sequência, 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) a 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 à 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 seqüência canônica da narrativa, estabelecida pelo *Groupe d'Entrevernes* (1979:63): 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.

A decupagem detalhada é um dos elementos singulares nessa seqüência. São surpreendentes as dimensões significativas que se agregam aos componentes reunidos em um 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 à 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 vista a habilidade no manejo dos constituintes fílmicos, mas o estábulo surge como marca maior da busca pela autoconsciência do relato. 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 a 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 transpor 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 o de conjunto. Ao eleger escalas que destacam os personagens, o enunciador promove interiorização diegética para perfeito realce do clima tenso próprio à seqüência. Digo, 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.

3 Cinema e teatro: englobante e englobado

Incorporando mobilidade às imagens apresentadas e a conseqüente possibilidade de fugir ao unidirecionamento do ponto de vista teatral, o cinema não se divorciou completamente dos recursos dramáticos do teatro, permanecendo na

enunciação de qualquer filme o propósito de enunciar todo um universo expressivo centrado num olhar do enunciador que seduz a platéia mediante a arquitetura de seus constituintes cênicos.

No que concerne à 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 (Kowzan, 1978: 93-123) formula o seguinte quadro para explicitar essa relação:

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

Como se pode verificar, o plano da expressão teatral é regido pelo 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 (Helbo, 1997:32-33), contrapõe os enquadramentos 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 procuro 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 um traço essencial do código teatral: o fato de a representação se dar em limites, e, no teatro convencional de 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.

Isolei a seqüência decupada por se tratar 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 filmico, 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, "ficção" e "construção da ficção" mesclam-se nos percursos do filme.

Foi a partir dessa característica que o filme enalteceu a noção de meta-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.

Cumprir 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 ruma à 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.

4 Diálogo entre cinema e pintura

Conforme aponte, 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 proscênio. 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 à 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:

(...) esse <instante pregnante> postulado por Lessing não existe, não existe na realidade. Um acontecimento real existe no tempo, sem que seja possível dizer, salvo conjunção raríssima e puramente accidental, de tal ou qual de seus <momentos>. A *fortiori* deve-se conceituar um instante - aquilo que representa e que significa melhor que os demais. Significativo é o conjunto dos momentos. Ou, então, tal como Gombrich, se a intenção for refinar a análise: há, em cada instante do acontecimento, elementos significativos em tal ou qual parte do espaço onde se tem lugar este acontecimento, mas as diferentes partes não são simultaneamente afetadas, nem são significativas ao mesmo tempo.

Ao ser representada 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.

O espaço do campo nutre-se da maleabilidade conferida por apropriações diversas no que concerne ao tratamento da plasticidade, conforme apontei no texto *Espaço e sentido em O Bebê Santo de Mâcon* (ver bibliografia). 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, seguido de lexicalização como forma de identificação dessas unidades ao incorporarem formas reconhecidas no mundo real. Não se pode negar a adjetivação ao se notar 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 (Aumont, 1993: 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 me fixarei na possibilidade, através de seu manejo, de construção de um espaço habitável com aparências de real, traço levado às últimas conseqüências no chamado *trompe l'oeil*.

Cinema e pintura distanciam-se, a priori, pelo fato de o primeiro construir um universo da representação indicial, mediatizado pela câmera, em que o registro fotoquímico dos objetos e o movimento, tanto o interno do campo quanto o oferecido pela montagem, possam 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 o pincel, a paleta e a tela os materiais necessários para efetivar essa construção.

Vistos como sistemas que se situam na história das artes visuais, as duas linguagens 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-se nos dois sistemas já mencionados, têm-se como principais elementos conjuntivos (Piqueras & Ortiz, 1995: p.22-41: 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.

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. O estábulo 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 que emanavam a luz; no filme, os castiçais sugerem o mesmo procedimento e marcam temporalidade na cena.

Na seqüência do filme ocorre fenômeno semelhante, mas, como o próprio meio toma como ingrediente de sentido o conflito campo/fora-de-campo, assentado 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 frustrate.

Pintura e teatro enformam a cena globalmente, fazem com que a vista do observador percorra o espaço, rastreando sua composição. No teatro tradicional, 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 sinédóquicas que dilaceram os objetos; nesses cortes, distribuem-se parcelas de olhares, múltiplos pontos-de-vista sobre o que é relatado.

É assim que a seqüência se mostra. São retalhos dos corpos, dos objetos e do cenário nutridos com falas, músicas e ruídos que dinamizam ação-tempo-espaço 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 um 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 se manifesta para santificar o gesto do pequeno salvador. Assim, o universo signficante 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 espreitam, admirados, o horror: quem lhes informou? a escuta? o roteiro? Artifícios sobre artifícios, encenações que permeiam teatro-pintura-cinema, mescla que potencializa linguagens, reinventa, diz...

Enfim, aponte a junção de elementos da pintura, do cinema e do teatro no filme com a finalidade de recobrir e amalgamar o Programa Narrativo englobante "representar", 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 fílmica. Do quadro estático físgou-se, dentre outros, a maleabilidade na composição cênica, do teatro, a ilusão distribuída possibilitada pelo contingente expressivo.

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*, tem-se 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 físgam, 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 italiano 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.

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 filmica, 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 podem 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 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 (1997) sobre o dialogismo e as vozes que invariavelmente se enfeixam na construção dos textos, mesmo naqueles aparentemente nascidos sob o signo da originalidade.

Ainda sobre as molduras que cercam os espaços representados, é válido referir ao elemento divisor nessa última etapa, destacando o cerco maior realizado e visto, por nós, espectadores, 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 à arquitetura, sabendo-se ser esse sistema o 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 a 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 num 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 soterrada pela miséria em que o profeta Jeremias alçava a palavra de Deus 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 pelos 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 se distancia dos apelos naturalistas. Forja-se o anti-natural em espaços enclausurados e, nisso, talvez contenha certa vingança ao acaso que pudesse, a qualquer momento, interferir nas filmagens.

Os ambientes fechados permitem a singularização dos objetos flagrados pela câmera 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 tênues fios da representação, além de servir ao propósito de um tipo específico de cinema que recusa a clausura do gênero.

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 filmicos 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 promover extração do estético por via de mediações com outros sistemas, realizadas no plano da expressão.

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 é 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 perde 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.

6 Considerações finais

Ao contar uma história num meio como o cinema, o enunciador expõe o feitiço que garante a esse meio 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 uma história num tempo remoto, elege a composição das cenas como fator decisivo, abandona qualquer laço que possa vincular o filme com algo do "real", põe o filme na transversalidade, ao deslocar o 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*. Procurei, na análise do filme em questão, centrar-me não apenas nas conjunções próprias às relações intersemióticas, mas identificar como elementos próprios à construção fílmica conviveram com essa elaboração ao nível da enunciação.

Dos constituintes fílmicos arregimentados no enunciado, destaquei o trabalho realizado, na tessitura espaço-temporal, pelo trabalho de câmara e conseqüente montagem, que, sendo, na maior parte das seqüências, fixas ou em deslocamentos por *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, mantiveram-se as unidades de tempo, espaço e ação e a montagem alternada, elaborada por planos de dimensões variáveis; obstruiu-se 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; foram trazidos 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.

A mescla de temas, aliada à 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.

7

Referências Bibliográficas

AUMONT, J. (1993). *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, J. (1997). *El ojo interminable*. Barcelona/Buenos Aires/Cidade do México: Paidós.

BAKHTIN, M. (1997). *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª edição.

BALOGH, A.M. (1996). *Adaptação: conjunções - disjunções - transmutações (do literário ao fílmico e ao televisual)*. São Paulo: Annablume, 1996.

BARROS, D.L.P. (1988). *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual.

BARTHES, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70.

BARTHES, R. (1996). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.

BETTETINI, G. (1986). *La conversación audiovisual*. Madri: Cátedra.

CARLSON, M. (1997). *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp.

- COURTÉS, J., GREIMAS, A.J. (1989) *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- GAUDREAU, A., JOST, F. (1995) *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsests*. Paris: Seuil.
- GREENAWAY, P. (1994). *The Baby of Mâcon*. Paris: Disvoir.
- GROUPE D'ENTREVERNES (1979) *Analyse semiotique des texts*. Lyon: Presses Universitaria de Lyon.
- HELBO, A. (1997). *L'adaptacion. Du tréatre au cinema*. Paris: Armand Colin.
- KOWSAN, T. Signos do teatro - Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. et. al. (1978). São Paulo: Perspectiva.
- KRISTEVA, J. Problèmes de la structuration du text. In: FOUCAULT, M. (1968). *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil.
- McLUHAN, M. (1995) *Os meios de comunicação com extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.
- ORTIZ, A., PIQUERAS, M.J. (1995) *La pintura en el cine*. Barcenola: Paidós.
- POETIQUE. (1976). *Revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris: n.27.
- SOBRINHO, G.A. (1999). *Da semiose ao simulacro: a estruturação do sentido em O Bebê Santo de Mâcon*. São José do Rio Preto. 182p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho".
- SOBRINHO, G. A. (2000) *Espaço e sentido em O Bebê Santo de Mâcon*. Cadernos da Pós-Graduação/IA/UNICAMP. Campinas: ano 4, v.4, n.1, pp. 175-180.
- TALENS, J. et. al. (1988). *Elementos para uma semiótica del texto artístico*. Madri: Cátedra, 1988.
- VANOYE, F., GLIOT-LÉTÉ (1995). *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus.
- XAVIER, I. (1984). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.