

Poética da incrustação num filme de Godard¹

Eduardo Peñuela Cañizal

Muito se tem escrito sobre as relações do cinema com a pintura. Mas, considerando a riqueza do diálogo entre essas duas artes, opto, nesta ocasião, por adotar a perspectiva que assume Angela Dalle Vacche em seu livro *Cinema and Painting* (1997). A professora da Yale University formula a tese de que, independentemente dos valores estéticos adquiridos enquanto construtos de uma indústria refinada, os filmes são textos que re-escrevem, de maneira muito inovadora, a história da arte. Em termos culturais, nesta espécie de incumbência do cinema se forja uma das suas funções metalingüísticas mais importantes: de um lado, filmes em que a obra pictórica é reproduzida com a máxima fidelidade – caso de *Lautrec* (1998), de Roger Planchon, ou *Caravaggio* (1986), de Derek Jarman; de outro, fitas que, seguindo em parte as trilhas abertas por *Mystère Picasso* (1955), utilizam apuradas técnicas cinematográficas para preservar, mediante outros suportes, matizes da estrutura concreta da obra pictórica propriamente dita.

Creio que o diálogo entre cinema e pintura se regula através da heterogeneidade de códigos que se imbricam tanto nos textos pictóricos quanto nos fílmicos. Desse ponto de vista não resulta estranho admitir que nesse jogo de re-escrituras intervenham, de maneira muito singular, os processos de intertextualidade, pois são eles os que, em última instância, ampliam a extensão das configurações expressivas e a abrangência da significação. Uma das conseqüências deste fenômeno se deixa sentir não só nos modos de ver e conhecer² que o cinema herda da pintura, mas também na dilatação do prazer advindo da escritura, porque esta está ligada, segundo Roland Barthes (2002), às profundidades do corpo e às produções mais sutis e belas da arte. As formas pictóricas marcaram diretrizes na encenação, na direção artística,

na iluminação, no enquadramento, na fotografia e no relato de um filme. Cada um desses componentes pode estabelecer relações com as matrizes pictóricas em que se arraigam e fazer com que o campo da expressão sobredeterminado por uma espécie de dialogismo plural se expanda de maneira imprevisível, arrastando os conteúdos semânticos até os reinos metafóricos mais inesperados.

Sempre me instigaram as várias tentativas feitas por Godard para definir o cinema a partir de determinadas características específicas da pintura. Uma das mais atraentes se manifesta nas experiências expressivas realizadas pelo cineasta em *Passion* (1981), filme sobre o qual aqui exporei algumas das observações de uma tentativa de leitura ancorada na intertextualidade³. Como se sabe – e já existe bibliografia de peso sobre o assunto – muitas dessas experiências são de índole poética, isto é, fruto de rupturas que, na elaboração do texto fílmico, afetam os princípios fundamentais do cinema clássico⁴. A esse respeito, um artigo em que Jacques Fontanille (2002) analisa passagem do filme mencionado é bastante esclarecedor. Para o pesquisador francês, a sequência relativa à discussão das operárias sobre a possível demissão de uma das companheiras apresenta vários desvios expressivos que abalam os paradigmas da mixagem, do relato, o papel do ator e, conseqüentemente, a montagem: domínios da escrita fílmica⁵ propícios ao acolhimento das diversas provocações expressivo-semânticas tramadas pelo cineasta.

Ao concentrar suas observações em certas anomalias da trilha sonora, Fontanille constata que, na seqüência em questão, a relação entre o som e as imagens é extremamente ambígua em razão das manipulações a que são submetidas as combinatórias das vozes e dos ruídos com a representação visual dos rostos e das circunstâncias em que as personagens estão situadas. O espectador fica perdido num labirinto de arranjos insólitos e não sabe como escapar às armadilhas que lhe dificultam a saída. Quando olha, por exemplo, o movimento dos lábios das personagens na sequência, o espectador descobre que, amiúde, esse movimento não coincide com o que corresponderia ao da pronúncia das palavras que por elas são ditas. O aparelho fonador humano tem pontos de articulação de fonemas que nos permitem, em certos casos, prever a forma sonora que neles se configura. Entre esses pontos de articulação e o som feito palavra há correlações inquebrantáveis e quando elas são alteradas surgem os efeitos de uma ruptura que afeta a ordem da mixagem. A palavra cita uma articulação dos órgãos fonadores e, nesse sentido, a fala constitui uma relação intertextual que, além de ampliar o significante linguístico, pode deter o curso do relato. Em *Passion*, isso ocorre quando o espectador se depara, sem explicação evidente, com a boca de uma personagem feminina de onde emana uma voz masculina⁶. Um recurso, dos muitos utilizados por Godard, que relega ao segundo plano o relato, privilegiando, assim, o cinema de poesia. Algo que, segundo Bernardini (1994: 164), confirma o que já tinha sido intuído por Pasolini já faz mais de 20 anos a respeito do cinema de Godard: imagens esparsas

de um relato que não existe mais, de um relato que esconde a falta de sentido do mundo e, enquanto objeto perdido, desencadeia o aparecimento do sentido autêntico e delirante do cinema.



Fig.1. Frames da cena chamada “reunião sindical”.

Em todo caso, gostaria, tendo em vista a conveniência para os interesses apontados, de relevar a passagem do estudo de Fontanille que se reporta à hipótese de que ao conjunto das manipulações atinentes à relação entre a imagem e o som subjaza uma questão digna de ser explorada. Parafraseando os termos do autor, essas manipulações teriam a finalidade de constituir um ator coletivo, um ator para o qual convergiriam todas as vozes individuais, compondo, de maneira mais ou menos harmoniosa, uma orquestração em profundidade e divorciada da linearidade⁷. Em outras palavras, uma orquestração em que as vozes individuais se congregariam de modo global e todas elas se integrariam somente com o conjunto dos corpos individuais, formando, assim, um arranjo semelhante ao de um *tableau vivant*. Embora Fontanille não trate diretamente do dialogismo, o vínculo entre a orquestração das vozes e o *tableau vivant* abre outras possibilidades de leitura, principalmente se considerarmos que os processos de iconicidade⁸ abrigam diversas nuances significativas. Ou seja, no âmbito da dinâmica dialógica, tais processos permitem ao leitor efetuar práticas interpretativas referenciadas, simultaneamente, pelas modalidades da intertextualidade material e estrutural⁹. Vale dizer, por conseguinte, que a decodificação de algumas das provocações feitas pelo cineasta depende, no caso, do entremeio semântico-expressivo instaurado no filme através do procedimento de associar seus fragmentos e dar passo a processos de transposição. Ou dito de outra maneira, na concatenação das sequências, o entremeio se faz perceptível quando o espectador se depara com um tipo de montagem que não é determinado pelas propriedades específicas dos planos, mas pelas características das configurações estruturadas em cada sequência. Assim, se na sequência das operárias se constrói a orquestração mencionada, na sequência seguinte encontramos a configuração de um *tableau*

vivant elaborado a partir da encenação de pinturas de Goya. Ambas as sequências, ao se encadearem, instituem uma continuidade sobredeterminada pelos traços de verossimilhança existentes entre a estrutura da orquestração e a da encenação dos quadros do pintor espanhol. Nesta parte do filme, existe, portanto, a configuração de um intertexto¹⁰, um recurso que favorece a expansão do significante e deixa, no texto fílmico, intensas tonalidades líricas.

Tal recurso é útil não só para analisar as particularidades da escrita fílmica, mas também para identificar aspectos relevantes do diálogo entre cinema e pintura e, sobretudo, para abordar o papel que desempenha a intertextualidade nesse diálogo e no que Dalle Vacche entende por re-escrita da história da arte. Pois, se me apoio no pensamento de Bakhtin, nenhum signo ou entidade sígnica é alheio a outros signos ou entidades sígnicas pertencentes a momentos diferentes do percurso do *homo sapiens* nas complexas trajetórias que se entrecruzam para produzir o que chamamos cultura. Com base nisso, creio que a peripateia pictórica dos gestos paralisados no espaço de um quadro sofre uma radical transformação ao ser alterada pelos simulacros de movimento gerados pela representação cinematográfica, como facilmente se constata quando contemplamos o *tableau vivant* que Godard realiza ao encenar quadros.



Figura 2: Frames dos tableaux vivants

Claro que tal encenação, vista no enunciado fílmico propriamente dito, não só produz alterações da peripateia dos quadros, mas também nos pontos de vista que esses quadros fixaram. Assim, em *Os fuzilamentos do três de maio*, Goya paralisou suas personagens no momento em que alguns dos condenados à morte olham frontalmente os soldados franceses que, para o observador do quadro, seguindo a lógica da perspectiva, aparecem de costas. Em contrapartida, na encenação de Godard, o espectador é colocado em vários pontos de vista: desse simulacro e da ilusão de movimento criada pela passagem dos fotogramas da película, o sujeito receptor se vê na contingência de encarnar vários sujeitos e, ainda, encarar os efeitos da imagem de uma câmera subjetiva, construída a partir do ponto de vista das personagens pictóricas condenadas à morte. Posição essa que ocupa o espectador quando, de súbito, sente que ele também é alvo dos fuzis. Nesse segmento do filme não existe tão somente um tipo de escrita cinematográfica destinada a ortografar o drama que se projeta nos gestos da peripatéia feita por Goya, mas também a construção de uma transposição em que o cinema “fuzila” a passividade dos espectadores¹¹.

Considerando, pois, esse aspecto provocador, a cena de *Passion* que acabo de comentar deixa em evidência, de um lado, matizes intrincados do diálogo entre o cinema e a pintura e, de outro, um tipo de escrita fílmica resultante do confronto da intertextualidade material com a estrutural. Superada a fase em que a relação de seus filmes é essencialmente paródica, como faz entrever Dubois (2004: 251-258), Godard abandona a simples citação de quadros ou trechos de textos verbais e se adentra numa aventura escritural muito mais complexa, já que, utilizando o recurso da intertextualidade, consegue ultrapassar as alusões diretas presentes na reprodução dos quadros que encena: a câmera passeia no meio das personagens icônicas¹² de seus *tableaux vivants*, urde coreografias imaginárias mediante as quais se pretende não só re-escrever o sentido que se oculta na estrutura de uma obra de arte, mas também arremeter contra a linearidade e a lógica do relato.

Pensando nas diferentes etapas da operação que justifica a junção das duas sequências – a das operárias e a da encenação dos quadros –, não tenho dúvidas quanto ao princípio de que a junção é mediada por um processo de intertextualidade estrutural decorrente das similaridades semânticas presentes nos conteúdos das duas orquestrações: o que não significa, porém, terem sido as alusões atreladas à intertextualidade material eliminadas. De qualquer maneira, o entremeio resultante dessa junção camufla sentidos cuja identificação, no caso, me parece relevante. Um deles – o que mais me chama a atenção, – está vinculado a um processo de escrita fílmica que se relaciona com os mecanismos de destruição. Assim, na seqüência das operárias, Godard atenta contra as normas do intertexto da mixagem parra desmantelar as tendências de leitura através das quais os espectadores habituais se acercam do cinema.¹³ E, no tocante às imagens, não só esmorecem o aprumo das peripateias

mais significativas das pinturas tomadas como referência, mas faz com que os movimentos e os gestos congelados no espaço pictórico se animem na orquestração de rumos e direções imprevistos.

Ora, essas rupturas – poderia citar outras – fazem parte de um repertório de atentados poéticos de que se vale o filme de Godard para cumprir a sentença de transformar a pintura no “objeto proibido do desejo” almejado pelo cinema. Por isso, tenho para mim a sensação de que na junção das duas sequências se aninhem emanações de sentido que, para se articular em significação, oscilam entre vincular-se a uma figura-forma ou a uma figura-matriz, na acepção que Lyotard confere a estes termos¹⁴. Digo isso porque as emanações de sentido a que me reporto se situam umas vezes no espaço de intersecção que desenha a estrutura da metáfora tal como concebida pelo Groupe μ (1970, 1992) e outras tantas aderem ao espaço externo ao da inclusão.

Assim, se tomo como paradigma da metáfora da construção metalinguística de Fontanille – “andrógino ridículo” –, posso articular seus sentidos a partir dos conteúdos que remetem a um sítio semântico em que os traços da masculinidade e da feminilidade coincidem. Ou, então, posso decodificar o tropo levando em conta os conteúdos em que a masculinidade e a feminilidade não coincidem. A primeira opção me insere nos domínios da figura-forma e a segunda nos da figura-matriz, pois, no que diz respeito à metáfora, sua configuração arraiga na tendência de fazer com que o núcleo de intersecção seja cada vez mais abrangente, isto é, na tendência de criar a ilusão de que o excludente caiba também no subconjunto das inclusões. Dessa perspectiva, a ruptura da sequência das operárias, dentro dos limites que ela estabelece no texto fílmico de *Passion*, instaura uma figura-matriz pelo fato de que seus componentes sonoros e imagéticos projetam uma espécie de sintagma. Uma espécie de fragmento textual em que os elementos contrários, congruentes e incongruentes, concomitantes ou não concomitantes, se integram dentro de um conjunto cujos limites nos são desconhecidos: isto é, apontam para os espectros da fantasia. Com respeito à outra sequência¹⁵, as encenações das pinturas de Goya, o rompimento das peripateias produz um resultado algo diferente: as fronteiras demarcadas pelo congelamento dos gestos emolduram limites ou bordas que se ocultam e que estão insinuados nos quadros como desembocadura desse rio de sentidos vindos de longe, dos territórios originários de uma nascente fantasmagórica. Mas, de repente, por obra e graça dos movimentos orquestrados da câmera, essas fronteiras se aproximam do espectador, se fazem visíveis e se acomodam bem no espaço dos enquadramentos. Ou seja, desenharam na tela os contornos centrípetos característicos de uma figura-forma: os contornos que permitem ao espectador, como assinala Fontanille, se incorporar às cenas.

A esta altura, posso dizer que os procedimentos assinalados, os da intertextualidade ou os do figural, servem para caracterizar alguns dos traços mais

significativos da escrita poética fílmica de Godard em *Passion*. Essa coreografia de alternâncias, de passagem da intertextualidade material à estrutural, da figura-matriz à figura-forma, possui, no entanto, um dinamismo. A força motriz desse processo impele minhas intuições para motivos que me façam compreender o aparecimento do desejo nesses traços da escritura do cineasta. E, por conseguinte, me permitam realizar a tentativa de explicar, à minha maneira, o que entendo da metáfora construída por Dalle Vacche na afirmação de que a pintura é “o objeto proibido do desejo do cinema”. Encarada através do prisma da intertextualidade, isto é, da transposição dos signos que ocorre cada vez que manipulamos códigos distintos, a escritura, tal como se apresenta no filme de Godard, assume as propriedades decorrentes da tarefa de re-escrever os componentes de um sistema de signos utilizando os de outro.

As rupturas realizadas nos procedimentos clássicos de mixagem e nas peripatias pictóricas mostram claramente isso. O que permite inferir ser o texto fílmico um arranjo de signos heterogêneos – pertencentes a vários códigos – ordenados segundo um princípio de destruição, de transtorno que traz como consequência o surgimento de imagens renascidas, ou seja, de imagens que emergem dos escombros de outras imagens. E, por ser o fruto de uma reestruturação de construtos visuais ou audiovisuais preexistentes, julgo apropriado denominar estas configurações *pós-imagens*, pois elas não constituem exatamente novas imagens, mas arranjos renovadores conseguidos pela escrita, enquanto prática poética, através dos quais se manifestam sentidos ocultos de imagens preliminares tomadas como base e ponto de partida dessa experiência.

Posso dizer, seguindo esse raciocínio, que as imagens-ponto-de-partida corresponderiam, no caso da escrita verbal, às folhas de papel sobre as quais se estampam grafemas e que a ordem instituída por esses grafemas corresponderia, por sua vez, ao que aqui denomino *pós-imagens*. Amparando-me nessa analogia, acredito não ser absurdo lidar com o pressuposto de que assim como os grafemas arrancam os segredos de uma superfície em branco, de igual maneira as combinatórias cromáticas, plásticas e figurais da pintura ou as imagens projetadas desvendam segredos da brancura de uma tela¹⁶. E, dessa perspectiva, não me parece absurdo pensar que a *pós-imagem* deseja a tela e o cinema deseja a pintura, dando-se, porém, que a tela tem versos e reversos sobre cujos meandros as forças do desejo transitam, tampouco será descabido admitir que o desejo nunca encontre o seu objeto definitivo e, conseqüentemente, pula de um lado para outro deixando em cada salto a silhueta de objetos substitutos que denunciam a presença de uma carência permanente, pois, considerando as descobertas de Freud, a impossibilidade de conseguir seu objeto garante, embora pareça um paradoxo, a sua existência.

Vale dizer, enfim, que as rupturas aqui assinaladas feitas por Godard em *Passion* não servem unicamente para identificar alguns traços específicos da sua

escrita fílmica, mas servem também para, na tarefa de interpretar essa escrita, perceber nelas os efeitos do trabalho do desejo. Diz Lyotard (1974: 239) que a obra do desejo resulta da aplicação de uma força ao texto e da violação da ordem da fala¹⁷. Tal processo fica evidente na passagem em que Lyotard (1974: 247-248), ao comentar o cartaz do filme de Frédéric Rossif *Révolution d'Octobre* assinala que as letras deformadas do título produzem a sensação de que o vento – entendido, a meu ver, como metáfora das forças do desejo – faz com que a superfície em que elas estão escritas ondule e produza no espectador a sensação de que desse movimento configure novas mensagens, em especial a mensagem *Rêvons d'Or* (Sonho dourado)¹⁸. Essa nova mensagem, fruto das rupturas que o desejo efetua na ordem da mensagem-ponto-de-partida, representa a ressurreição de sentidos que se ocultam no cartaz original e conforma significações ideológicas que os contradizem. Tal procedimento corresponde, por conseguinte, à concepção de escritura fílmica aqui utilizada: os textos pictóricos em que se inspira o cineasta sofrem, em suas encenações, mudanças dessa natureza, o mesmo ocorrendo na mixagem das vozes dos atores e dos ruídos ambientais, sempre reordenados com a finalidade de desfazer verossimilhanças primárias. Ou atentar contra o que Umberto Eco denomina signos icônicos primários.

Em suma, tenho para mim que a escritura de Goddard, enquanto fruto de manipulações intertextuais e figurais, poderia ser definida como um recurso poético de incrustação¹⁹. Isto é, como um recurso poético decorrente da integração harmônica dos componentes da intertextualidade tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo. As sequências aqui comentadas do intertexto de *Passion* mostram que sua concatenação, feita através de um processo de montagem em que intervêm metonímias – a luz em diversas gradações – e metáforas – as formas da lâmpada e dos holofotes – constitui uma incrustação harmoniosa. Os traços expressivos conseguidos pelos contrastes entre a luz e as sombras se imantam reciprocamente, assim como se imantam os conteúdos da orquestração das imagens pictóricas com a orquestração das vozes das operárias. Mas a escritura da incrustação em Godard amplia seu halo quando o espectador percebe que a intertextualidade, e as figuras que dela resultam, se transformam no cata-vento a indicar uma direção de leitura que não é determinada pela lógica dos relatos habituais, armada quase sempre nos princípios de causa e efeito.

Eduardo Peñuela Cañizal
Professor da Universidade Paulista (UNIP)
epcaniza@usp.br

Notas

1. Este trabalho faz parte de pesquisa que venho desenvolvendo com Bolsa do CNPq. Ele é o resultado da reformulação de artigos anteriores em que abordei aspectos deste tema: aqui me concentro no papel da intertextualidade no processo de ampliar o tamanho dos significantes e relegar o relato a um segundo plano. A poética da imagem é, no fundo, meu constante objeto de estudo.
2. Sobre os modos de ver, o leitor poderá encontrar uma síntese instigante no livro *La mirada cautiva - Formas de ver en el cine contemporáneo* (1999): a pulsão escópica atravessa o cinema de atrações de diversas formas, sendo as mais fascinantes as do desejo e do encantamento. No tocante ao conhecimento, a pintura sempre exerceu uma poderosa função cognitiva.
3. Seria imprudente, considerando a natureza deste trabalho, alargar o *corpus* com outros filmes deste cineasta – como, por exemplo, *Je vous salue Marie* ou *Pierrot le fou*. Minha escolha se deve a que em *Passion*, no dizer de Jacques Aumont (2007: 282), o filme não mostra simplesmente os quadros, mas os quadros se fazendo e se desfazendo. E é precisamente esse o procedimento que inspira este artigo. A cor poderia ter sido outro assunto a abordar, mas seu equacionamento seria mais complicado, já que as tentativas de representar o cromatismo da pintura, ricas na obra de Godard, arrastam a um entendimento em que a reprodução cromática da pintura se transforma, muitas vezes, num valor simbólico bastante complexo.
4. Entendo a poética como uma disciplina cujo objeto de estudo se define a partir das rupturas que um texto faz das normas e dos componentes expressivo-semânticos do código ou dos códigos que nesse texto se articulam. Em geral, os resultados dessas rupturas geram as figuras retóricas. Assim, em vários filmes de Buñuel, por exemplo, há passagem em que se alteram as normas da trilha sonora a que nos acostumou o cinema chamado clássico.
5. Em termos conceituais, a “escrita” ou “escritura fílmica” tem, na trajetória dos estudos de cinema, uma longa tradição. Aqui será utilizado na concepção formulada por vários semioticistas, isto é, como trabalho que o cineasta faz com os códigos para plasmar um texto cinematográfico.
6. Fontanille se vale desse detalhe para construir uma denominação metafórica – “o andrógino ridículo” – com a qual pretende caracterizar o teor humorístico que se manifesta, segundo ele, em toda a sequência e, ainda, identificar uma figura retórica que lhe servirá para fundamentar sua análise. Creio que uma espécie de “andrógino grotesco”: a carnavalização, no sentido bakhtiniano, se espalha por toda a cena e funciona como um recurso capaz de conduzir o espectador a uma compreensão melhor da abrangência das conclusões a que chega o estudioso francês, máxime se levarmos em conta o valor de crítica por ele atribuído a essa “figura humorística”.
7. Uma combinatória completamente diferente da que aparece em *Citizen Kane* logo no início do filme, no instante em que a personagem agoniza e a câmera nos mostra, em *close*, os lábios pronunciando claramente a palavra *rosebud*. Num ensaio sobre

esse tipo de arranjo “fono-visual”, destaco aspectos da significação comprometidos com a memória e os vestígios da significância (Peñuela Cañizal, 2008).

8. A iconicidade surge a partir de uma percepção em que se constata a existência de uma relação de verossimilhança, e não necessariamente de similaridade, entre duas coisas observadas ou, sendo mais preciso, entre a coisa percebida e o signo que a representa. Fontanille também se refere a esse tópico e o aborda segundo a perspectiva traçada por Umberto Eco (1998) em sua tentativa de identificar os signos hipoicônicos.

9. Segundo Kristeva (1974: 59-60), introdutora do termo, a intertextualidade designa a transposição de signos de um sistema para outro e sua prática exige o desencadeamento de articulações que multiplicam os sujeitos de um texto. Além disso, a intertextualidade, na concepção de Dentih (2000), institui um processo paródico que se manifesta através das alusões de um texto a outro texto. Uma obra pode aludir aos elementos formais de outra – intertextualidade material – ou, então, a elementos da estrutura – intertextualidade estrutural.

10. Ao que tudo indica, a concatenação efetuada pela montagem destas duas sequências se realiza através da iconicidade primária e do hipoiconismo: por um lado, a lâmpada que ilumina o rosto de Isabelle é um objeto verossimilhante ao holofote que abre a sequência dos *tableaux vivants*; por outro, a relação entre as duas orquestrações se monta sobre a iconicidade. Mas, como reconhece Umberto Eco no ensaio citado, a verossimilhança se preserva também nos signos hipoicônicos. Essa persistência do verossimilhante confere à concatenação pela montagem das duas sequências uma instigante ressonância com a qual se comprometem a escrita da fala e a escritura fílmica. Dada essa particularidade o intertexto, entendido à maneira de Grivel (1997: 65), é sempre nostálgico, como nostálgicas são as cenas das operárias e as encenações pictóricas.

11. Fontanille se refere, no artigo citado, à estesia que se manifesta através da representação cinematográfica das encenações de quadros. Para ele, as conquistas da estese mostram uma liberação da posição do observador, de um observador que, no transcorrer do filme, entra no espaço dos *tableaux vivants* a ponto de incorporar-se nos mesmos.

12. Digo que são icônicas porque os atores, que nesses *tableaux vivants* interpretam as personagens pintadas e prolongam com seus movimentos os virtuais itinerários das imagens pictóricas congeladas, são maquiados com o intuito de preservar as relações de verossimilhança entre os quadros originais e as encenações deles maquinadas. Ou seja, que, em suas encenações da pintura, Godard parece mimar o realismo.

13. Visto no contexto do dialogismo, o termo intertexto pode ser entendido como um desdobramento do texto que se realiza através das perspectivas, mediações e intermediários. Esse tipo de intertextualidade provém, segundo Grivel (1997: 64-65), da necessidade que sente o autor de romper com as tendências nefastas da leitura. Tenho para mim, por conseguinte, que a “irregularidade” da mixagem feita por Godard tem precisamente esse sentido.

14. Segundo este pensador francês, a figura-forma é da ordem do visível e se manifesta, por exemplo, através da *gestalt* de uma configuração, da arquitetura de um quadro ou do enquadramento de uma foto. Em contrapartida, a figura-matriz é da ordem do invisível, objeto de um recalque originário. Ela é figura porque perturba a ordem discursiva e fantasmagoricamente se alimenta das transformações que essa ordem permite. A figura-forma e a figura-matriz pertencem ao figural, entendido como um sistema em que se alojam todos os tipos de ruptura (Lyotard 1971: 271).

15. Parece-me oportuno observar que, no DVD utilizado neste trabalho, essa sequência possui, se vista como um capítulo, o sugestivo título de *Quadros ou as leis do cinema*.

16. Daí me vem a crença de que, por exemplo, as obras consagradas da pintura universal se transformem, pelo fato de serem constantemente vistas e reproduzidas com fidelidade, numa imensa tela fantasmagórica sobre a qual os criadores de textos audiovisuais deixam as marcas da sua escrita para alargar os domínios da comunicação e da cultura. Ou, como quer Dalle Vacche: para re-escrever a arte.

17. O termo “fala” deve ser aqui entendido no âmbito da oposição que estabelece de Saussure em sua concepção da língua como sistema e da fala como arranjo no espaço sintagmático de um texto das unidades escolhidas do sistema.

18. Já explorei este exemplo em outros trabalhos, principalmente naqueles em que estudo os matizes poéticos do anagrama e do rébus.

19. Recomendo, para este assunto, a leitura de “La stratégie de la forme”, ensaio de Laurent Jenny publicado em *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *L'œil interminable*. Paris: Éditions de la Différence, 2007.
- BARTHES, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BERNARDINI, Sandro. *Introduzione alla retorica del cinema*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1994.
- CAMPANY, Juan Miguel e MARZAL, José Javier. *La mirada cautiva*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.
- DENTITH, Simon. *Parody*. Londres: Routledge, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosacnaif, 2004.
- ECO, Umberto. Réflexions à propos du débat sur l'íconisme. In: *Visio-Révue de l'Association internationale de Sémiotique Visuelle*, nº 1, volume 3 : 9-32, 1998.
- FONTANILLE, Jacques. La poésie des réunions syndicales (L'androgynisme cocasse), à propos d'une séquence de *Passion*. In: *Visio-Révue de l'Association internationale de Sémiotique Visuelle*, nº 1-2, volume 7: 53-58, 2002.
- GRIVEL, Charles. Thèses préparatoires sus les intertextes. In: LACHMANN, Renate. *Dialogizität*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1982. p. 237-248.
- GROUPE μ . *Rhétorique Générale*. Paris: Larousse, 1970.
- GROUPE μ . *Traité du Signe Visuel*. Paris: Seuil, 1992.
- JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. In: *Poétique*, nº 27, 1976. p. 257-281.
- LYOTARD, J-F. *Discours, figure*. Paris: Éditions Klincksieck, 1974.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du Langage Poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia. Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. In: NAVARRO, Desiderio (org.). *Intertextualité-Francia en el origen de un término y desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, 1997. p. 1-24.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. Imagens e vestígios do imemoriável: uma leitura possível de Citizen Kane. In: MONAZI, Josette e MONZANI, Luis R. (orgs.). *Imagem e memória*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2008. p. 167-190.
- VACCHE, Angela Dalle. *Cinema and Painting*. Austin: University of Texas Press, 1996.

Resumo

O artigo é uma abordagem interpretativa ancorada numa modalidade de escrita posta em prática por Godard no filme *Passion*. Seu principal objetivo é lidar com uma forma de escritura em que as incrustações textuais e figurais permitem perceber ecos de poéticas evocações. O predomínio desses construtos no filme de Godard elimina o sentido comum das histórias tal como contadas nas fitas tradicionais e cria uma poética de movimentos orquestrais.

Palavras-chave

Cinema; Poética; Orquestração; Godard; Incrustação.

Abstract

This article is an interpretative approach to a modality of filmic writing used by Godard in *Passion*. Its main objective of this work is to deal with a form of writing in which textual and figural incrustations permit us to perceive the echoes of poetical evocations. The prevalence of this constructs in Godard's film eliminates the common sense of stories as they are told in traditional movies and creates the poetry of orchestral movements.

Keywords

Cinema; Poetry; Orchestration; Godard; Incrustation.