UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PEDRO DE ANDRADE LIMA FAISSOL

O milagre como fenômeno cinematográfico

Anunciação, Cura do Cego, Ressurreição

**São Paulo
2018**

PEDRO DE ANDRADE LIMA FAISSOL

O milagre como fenômeno cinematográfico
Anunciação, Cura do Cego, Ressurreição

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, para obtenção do título de
Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Faissol, Pedro de Andrade Lima.

O milagre como fenômeno cinematográfico: Anunciação, Cura do Cego, Ressurreição / Pedro de Andrade Lima Faissol -- São Paulo, 2018.
207 p. : il

Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes/USP.

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges
Bibliografia

1. Estética cinematográfica. 2. Iconografia renascentista 3. Paixão de Cristo.
4. Imagem religiosa. 5. Teoria do cinema. 6. Linguagem cinematográfica.
I. BORGES, Cristian da Silva. II. O milagre como fenômeno cinematográfico:
Anunciação, Cura do Cego, Ressurreição.

CDD 21.ed – 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Pedro de Andrade Lima Faissol

O milagre como fenômeno cinematográfico: Anunciação, Cura do Cego, Ressurreição

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, para obtenção do título de
Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Cristian Borges, por me orientar com generosidade, inteligência e liberdade; agradeço também à professora Teresa Castro, que me acolheu atenciosamente como coorientadora durante o Doutorado Sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III;

Ao Eduardo Morettin e ao Luiz Carlos Oliveira Jr., pelo excelente retorno dado durante o período da qualificação; agradeço também ao Mateus Araújo, ao Luiz Carlos Oliveira Jr., ao Lorenzo Mammi e ao Luiz Antonio Vadico pela participação na banca de defesa da tese;

Às professoras e aos professores, além dos mencionados acima, cujas aulas eu acompanhei como aluno regular, ouvinte ou monitor PAE: Cecília de Mello, Mario Ramiro, Rubens Machado Jr., Ismail Xavier, Henri Gervaiseau, Luiz Renato Martins, Emmanuel Siety e Marco Aurélio Werle;

Ao acolhimento generalizado da Universidade – assim como às pessoas que lutam pela manutenção da USP como espaço de permanência. Não fosse pelo bandejão, pelas bibliotecas e pelo transporte público universitário, esta tese não teria sido possível;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela concessão da bolsa de Doutorado, assim como pela bolsa de Doutorado Sanduíche no exterior;

Aos amigos e colegas com os quais mantive um estimulante diálogo sobre a pesquisa de Doutorado. Não necessito ser preciso nos nomes, vocês sabem quem vocês são: João, Edson, Lucas, Calac, Livia, João, Nina, Eugène, Diana, Leco, Sérgio, Bruno, Andréa, Tainah, Damyler, Estevão, Bel, Liciane, Patrícia, Mateus, Maria, Aurélie, Joice, Sobral, Forain, Silvia, João Vitor, Anna, Morris, André, Rhaïssa, Naara, Vitor, Tati, Raul, Julia, Daniel, Úrsula, Nikola, Alice, Marta, Lorena, Matheus, Sabrina, Rodrigo, Ivan, Leonardo, Isa, Mario, Pedro. Entre os interlocutores amigos, agradeço em especial ao Júnior, com quem aprendi muitas coisas, e a quem primeiro contei a ideia – no longínquo ano de 2015 – de fazer uma tese sobre a representação do milagre no cinema. Não fosse pelo seu imediato entusiasmo, talvez eu tivesse abandonado a ideia pelo caminho. Eram tempos de incerteza.

Agradeço também, por fim, ao constante e incondicional apoio de meus pais e irmãos.

RESUMO

FAISSOL, Pedro de Andrade Lima. **O milagre como fenômeno cinematográfico: Anunciação, Cura do Cego, Ressurreição**. 2018. 207 p. il. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A representação do milagre no cinema é um problema. O seu caráter descontínuo solicita do(a) realizador(a) uma tomada de posição: esconder as marcas das operações fílmicas, camuflando-as em prol de uma transparência, ou explicitar sem disfarces os artifícios empregados. Supõe-se que o milagre no cinema seja mais bem resolvido quando se apresenta frontalmente, expondo as suas fraturas através da exacerbação do meio fílmico. A hipótese acima, de natureza axiológica, será verificada na análise de filmes que tematizam três milagres dos Evangelhos: Anunciação, Cura do cego e Ressurreição. Cada milagre será articulado a um diferente *problema de representação*. Na primeira parte da tese, estudaremos a Anunciação no cinema à luz dos motivos plásticos herdados de sua vasta iconografia. Na segunda parte, dedicada à Cura do cego, analisaremos as operações empregadas na representação do milagre a partir das questões que se colocam pela figuração da imagem religiosa. Na terceira parte da tese, por fim, a Ressurreição: veremos as estratégias de encenação adotadas em função da crença do espectador na representação.

Palavras-chave: Problemas de Representação; Milagres dos Evangelhos; Iconografia Renascentista; Imagem Religiosa; Cinema e Teatro.

ABSTRACT

FAISSOL, Pedro de Andrade Lima. **The miracle as a cinematographic phenomenon: Annunciation, Healing of the Blind, Resurrection.** 2018. 207 p. il. Thesis (PhD) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The representation of the miracle in films is a problem. Its discontinuous aspect demands from the director to take a position: to hide the traces from the filmic operations, dissimulating them for transparency purpose, or to underline the effects employed. In this thesis we will argue that the miracle is better represented when it shows itself frontally, exposing its disruptions in the explicitness of the filmic means. In order to verify the axiological hypothesis above, we will analyze several films that stage three miracles of the Gospels: Annunciation, Healing of the blind and Resurrection. Each of them will be articulated to a different representational problem. In the first part of the thesis, we will study the Annunciation in films according to the motifs inherited from its vast iconography. In the second part, dedicated to the Healing of the blind, we will analyze the filmic operations employed and the questions posed by the figuration of the religious image. In the third part of the thesis, finally, the Resurrection: we will see the strategies of staging adopted according to the belief of the spectator in the representation.

Key words: Representational Problems; Miracles of the Gospels; Renaissance Iconography; Religious Image; Cinema and Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
MILAGRE #1 – ANUNCIAÇÃO: A herança iconográfica.....	8
Capítulo 1. No Princípio.....	13
Capítulo 2. Migrações, reaparições, assombrações.....	24
2.1. Montagem obrigatória.....	26
2.2. Janelas, portas, corredores.....	33
2.2.1. Bloco de mármore [<i>As sombras</i>].....	40
2.2.2. Limites, fronteiras [<i>O estranho caso de Angélica</i>].....	46
Capítulo 3. Extremidades.....	56
3.1. Ao paroxismo [<i>O Anúncio feito a Maria</i>].....	57
3.1.1. O Anúncio de Claudel.....	59
3.1.2. O Anúncio de Cuny.....	63
3.2. Anunciação sem decalagem [<i>Correspondências</i>].....	74
MILAGRE #2 – CURA DO CEGO: A imagem de Cristo.....	88
Capítulo 4. A verdadeira imagem [<i>Rei dos Reis</i>].....	92
4.1. Do ponto de vista do cego.....	93
4.2. O ícone.....	99
4.3. A economia icônica.....	105
Capítulo 5. Jesus Cristo, um personagem de cinema [<i>O Rei dos Reis</i>].....	113
5.1. As sombras de Cristo.....	114
5.2. O ícone, o ídolo.....	119
5.3. Jesus Cristo em super <i>close-up</i>	121
5.4. Um ídolo para olhos idólatras.....	128
MILAGRE #3 – RESSURREIÇÃO: A crença na representação.....	133
Capítulo 6. A Ressurreição de Inger [<i>A Palavra</i>].....	137
6.1. A hipótese de Bergala.....	137

6.2. O cinema que reafirma o teatro.....	140
6.3. A hipótese de Bordwell.....	153
6.4. A crença na representação.....	159
Capítulo 7. O milagre como retorno à realidade.....	165
7.1. A imagem emoldurada [<i>Le Monde vivant</i>].....	170
7.2. A moldura [<i>Os amores de Astrée e Céladon</i>].....	179
 CONCLUSÃO.....	 188
 BIBLIOGRAFIA.....	 191
 FILMOGRAFIA.....	 199

INTRODUÇÃO

Roberto Rossellini fez um filme sobre a vida de Jesus Cristo sem mostrar nenhum milagre.¹ Antes disso já havia feito um filme sobre a vida de São Francisco de Assis – igualmente sem qualquer milagre.² Qual teria sido o motivo dessa curiosa omissão? Se o cinema, desde muito cedo (pelo menos desde que Georges Méliès filmara em 1899 *Jesus Cristo caminhando sobre as águas*),³ já havia superado as dificuldades técnicas dessa operação, então por que não dar ao milagre uma forma sensível? Talvez porque, para Rossellini, a representação do milagre – explicitado pontualmente em um filme – seja uma ruptura indesejada em relação a um todo contínuo. Nesse sentido, o problema colocado se apresenta de duas maneiras: como uma fratura exposta no interior do filme (sob a forma de um corte, interrompendo a continuidade do tecido fílmico) ou como uma disjunção entre a imagem captada pela câmera filmadora e a realidade que se apresenta diante dela (cisão provocada, por exemplo, por uma manipulação na imagem). Em ambos os casos, segundo Alain Bergala, a representação do milagre no cinema fere o princípio da “epifania generalizada do real”. Vejamos o que diz logo a seguir.

Se a realidade é inteiramente sagrada, se o seu tecido é encadeado e contínuo, então ela não poderia admitir um milagre, pois o milagre é, precisamente, uma interrupção nesse *continuum* da realidade (BERGALA, 2010, p. 33).

Em *Le miracle comme événement cinématographique*, ao longo do qual propõe uma tipologia do milagre no cinema, Bergala enfatiza o seu aspecto descontínuo.⁴ Para ilustrar essa ideia, cita a metáfora de André Bazin da realidade como um “vestido sem costura”: o milagre, nesse sentido, seria um *remendo* no vestido. É o próprio Bazin, aliás, quem dirá que “o cinema já possui, em si mesmo, um milagre” (1951, p. 237). Trata-se de uma concepção realista segundo a qual o fenômeno sobrenatural é entendido como uma ruptura, uma mancha, um buraco. Acrescento ainda: uma armadilha! Se “Tudo é

¹ *O Messias de Rossellini (Il Messia, 1975).*

² *Francisco, Arauto de Deus (Francesco, giullare di Dio, 1950).*

³ *Le Christ marchant sur les flots* (1899).

⁴ Além de nos ter servido de inspiração para o título desta tese, o texto de Bergala é um dos poucos encontrados sobre o assunto; detendo-se exclusivamente à problemática da representação do milagre no cinema. A classificação tipológica proposta por Bergala se dá em quatro categorias: milagres “ostentatórios”, “invisíveis”, “visíveis” e “indecidíveis” (BERGALA, 2010).

Graça”, conforme escreve Georges Bernanos ao final de sua novela, então o milagre seria uma ameaça a esse Todo.⁵

A representação do milagre no cinema, de fato, não é uma operação simples; implica dar à matéria filmada uma forma, exterior a ela mesma, deturpada em relação à original. Trata-se, em suma, de uma ação impositiva do autor – cujas marcas de estilo, aliás, serão impressas sobre o “*continuum* da realidade”, conforme alega Bergala. O(a) realizador(a) que estiver disposto(a) a enfrentar esse desafio, pode optar por assim fazê-lo de diversas maneiras, mas irá sempre se deparar com alguns *problemas de representação*. É justamente a esses problemas, circunscritos a três milagres dos Evangelhos, que a tese é dedicada. Adotaremos como princípio de análise um esforço simultâneo de crítica imanente com cotejo teórico. Essa dinâmica alternada, em um vai-e-vem constante, estará presente em todo o texto. Ao longo do percurso, em uma escrita inseparável das análises fílmicas, atravessaremos três problemas de representação; um para cada milagre selecionado: a Anunciação, a Cura do cego e a Ressurreição.

Dito isso, convém nesse momento apresentarmos a hipótese central da tese. Trata-se de uma hipótese de natureza valorativa, axiológica: o milagre no cinema, condicionado às questões formuladas acima, é mais bem resolvido quando se mostra sem camuflagens. Se o elemento sobrenatural se manifesta nos filmes sob o signo da mancha, da mácula, preferível então que se explicita suas marcas, que se exponha suas fraturas: em vez de esconder as operações cinematográficas, mantê-las aparentes na superfície do filme.

A hipótese da explicitação dos meios não se reduz a uma ontologia da imagem, a uma fenomenologia do milagre (submetida aos princípios realistas do cinema), ela se verifica filme a filme, na análise das operações empregadas em cada episódio dos Evangelhos. O desnudamento da representação, ao contrário do que se diz acerca de um espetáculo circense de magia, por exemplo, não arruína o truque. Em alguns casos, conforme veremos ao longo das análises fílmicas, o artifício empregado pode até descaracterizar o sentido teológico originário – submetendo-se exclusivamente aos propósitos do filme (é o que se vê, por exemplo, em *O Rei dos Reis* [1961], de Nicholas Ray). Em outros casos analisados, dentre os quais *O Evangelho segundo São Mateus* (Pier Paolo Pasolini, 1964) oferece o melhor exemplo, busca-se reproduzir a própria

⁵ Em referência ao célebre desfecho de *Diário de um pároco de aldeia* (1936).

experiência do sagrado.⁶ Veremos também, no caso da Anunciação, alguns milagres “escondidos” que conseguiram preservar – não sem deslizamentos de sentido – o substrato teológico que subjaz ao episódio fundador da fé Cristã (a cena analisada de *As Sombras* [1982], de Jean-Claude Brisseau, oferece um bom exemplo). Em todos os filmes, porém, as soluções encontradas servirão como um elogio à máquina. As operações sempre passarão pelos meios expressivos do cinema. Supõe-se, portanto, que os problemas de representação derivados do milagre serão mais bem resolvidos pela explicitação da forma, pela ênfase do meio fílmico.

Dizíamos há pouco que as implicações do milagre no cinema se revelam no enfrentamento de alguns “problemas de representação”. É em função deles que a pesquisa está subordinada. Toda a estrutura da tese, da ordenação dos capítulos à escolha dos filmes, seguirá uma ordem regida pelas questões selecionadas para cada milagre. Ao invés de separar os milagres em categorias, como fizera Bergala no texto supracitado, optamos por uma estrutura centrada nos tais problemas de representação. Como cada milagre traz desafios próprios, decidimos associar cada um deles a um episódio diferente dos Evangelhos. Assim, por exemplo, para tratar da Anunciação, iremos privilegiar a questão da herança iconográfica; para analisar a Cura do cego, a ênfase será dada aos problemas provocados pela imagem religiosa; para a Ressurreição, por fim, estudaremos as estratégias de encenação adotadas em função da crença do espectador na representação.

Na primeira parte da tese, em **Milagre #1 – Anunciação**,⁷ o problema de representação selecionado é o da herança iconográfica. No *Quattrocento* italiano, a Anunciação se torna ponto de convergência de um intenso debate teológico, assim como objeto central de um grande problema representacional: como figurar, em uma imagem fixa, o encontro do Anjo Gabriel com a Virgem (episódio marcado pela coexistência do sagrado e do terreno)? A essa pergunta, a pintura renascentista responde com uma multiplicidade de soluções a partir de um elaborado dispositivo espacial. E no cinema, como essa questão se coloca? Como os filmes enfrentaram esse dilema representacional? Ao longo dessa primeira parte, veremos que os problemas de outrora sofrem um

⁶ A análise do filme de Pasolini, a partir da cena final da Ressurreição de Cristo, foi reservada para a conclusão da tese.

⁷ Segundo o teólogo beneditino Engelbert de Admont (1250 – 1331), o que caracteriza o milagre no episódio da Anunciação é a própria Encarnação de Deus (apud GOODICH, 2007, p. 22). O Mistério fundador da fé cristã se dá no ato da concepção da Virgem Maria pela ação do Espírito Santo (a chamada Conceição Virginal). Segundo São Tomás de Aquino (1225 – 1274), a Encarnação é “o maior milagre de todos e a fonte de todos os outros” (apud POULIOT, 2005, p. 22).

deslocamento. O cuidadoso exame das Escrituras dá lugar à análise, também meticulosa, da iconografia do *Quattrocento*. As implicações religiosas se diluem, e os desafios de natureza teológico-representacional se traduzem, na maior parte das vezes, em uma operação de transposição de meios. Como trabalhar a herança iconográfica através de meios estritamente fílmicos? Quais foram as soluções empregadas na passagem de um suporte ao outro? A análise fílmica guiará o nosso percurso à procura dos ecos da Anunciação nos filmes selecionados. Veremos que esse motivo assombrará o cinema moderno, sobretudo entre filmes de temática não religiosa.

Após introduzirmos o leitor às discussões existentes sobre o assunto, dentre as quais se destaca a noção de “montagem obrigatória” (Alain Bergala, 2015), analisaremos as soluções propostas em alguns filmes. No primeiro capítulo, veremos como a questão da herança iconográfica foi enfrentada nas chamadas “paixões” do primeiro cinema. Já no segundo capítulo da tese, ao longo do qual nos deteremos em *As Sombras* (1982), de Jean-Claude Brisseau, e em *O estranho caso de Angélica* (2010), de Manoel de Oliveira, veremos que as cenas analisadas estabelecem com a profundidade de campo uma relação conectada com a incidência da perspectiva na iconografia da Anunciação. Trata-se, nos dois filmes supracitados, de encerrar o mundo ficcional em um espaço sem horizontes. Os dois realizadores, cada um ao seu modo, farão uso de elementos visuais com a finalidade de dar acesso a uma profundidade de campo reduzida. Daniel Arasse, em sua pesquisa acerca da incidência da perspectiva na Anunciação renascentista, nos ajudará a decifrar o sentido desse intrigante diálogo. Em seguida, no capítulo 3, analisaremos dois filmes que se situam nos antípodas um do outro: *O Anúncio feito a Maria* (1991), de Alain Cuny, e *Correspondências* (2007), de Eugène Green. Enquanto Cuny leva as ideias de “montagem obrigatória” de Bergala ao paroxismo, fazendo da cesura espacial a própria forma estrutural do filme, Green filma uma Anunciação sem qualquer cesura, abolindo toda e qualquer fronteira entre o Anjo e a Virgem. Apesar de seguirem caminhos antagônicos, os dois realizadores estabelecem com a Anunciação cristã um sentido próprio, fruto de leituras muito pessoais do episódio Evangélico.

Em **Milagre #2 – Cura do Cego**, iremos nos ater aos problemas suscitados pela imagem de Cristo. Se a relação que as religiões teístas estabeleceram com a imagem religiosa sempre foi muito delicada, provocando ondas iconoclastas em vários cantos do mundo, o que dizer dessa mesma relação no regime de imagens inaugurado pelo cinema? Embora deslocadas em comparação com as artes mais antigas, as discussões de caráter

iconoclasta serão frequentes também ao longo da história do cinema – sobretudo no cinema religioso. A encenação da Cura do cego no cinema, por um motivo não muito previsível, se mostrou uma ocasião ideal para se explorar os problemas suscitados pela imagem religiosa. A imagem de Cristo vista pelo cego recém curado se revelará uma condensação da própria visão do(a) realizador(a) – e a partir de então se adotará essa imagem “essencializada” como modelo crístico. Ao longo dos dois capítulos que integram essa segunda parte da tese, trataremos de duas grandes produções americanas que seguiram orientações opostas na cena da Cura do cego. Dessa oposição se fará entrever, pela própria imagem dos respectivos Cristos, a maneira pela qual os realizadores se posicionaram em relação ao dilema da idolatria: de um lado, uma imagem icônica de Cristo, concebida com o cuidado de não se mostrar por demais sensível ao espectador dos anos 1920; de outro lado, uma imagem exacerbada de Cristo, concebida com o objetivo de refletir – como um autêntico produto de seu tempo – a imagem de uma sociedade idólatra. Os dois filmes analisados nessa parte são: *Rei dos Reis* (1927), de Cecil B. DeMille, e *O Rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray.⁸ No primeiro, a operação usada para encenar o milagre da visão é o plano ponto de vista. Pelos olhos do cego, o espectador vê o lento e gradual “aparecer” de Cristo. Ao final da operação, vemos o seu rosto sob o aspecto imóvel e aplainado de um ícone. Ao passo que, no filme de DeMille, o Cristo se revela o acesso por meio do qual se busca a “verdadeira imagem”, o Cristo de Nicholas Ray se encerra na totalidade do que é dado a ver. O caráter evocativo do ícone crístico dá lugar a um Cristo que se notabiliza por sua dimensão aquiescente. O rosto de Cristo é filmado com o objetivo de valorizar, no filme de Ray, os olhos azuis de Jesus. Serão eles, investidos de um alto poder de significação, que irão “operar” esse milagre.

Na terceira e última parte da tese, em **Milagre #3 – Ressurreição**, privilegiaremos as questões da crença/descrença do espectador na representação. Como filmar uma Ressurreição? No cinema, o despertar do morto traz ao(a) realizador(a) um duplo desafio. Em primeiro lugar, é preciso fazer o espectador “acreditar” na morte do personagem. Não bastassem as dificuldades dessa operação, por si só problemática, é preciso ainda fazê-lo acreditar em seu retorno à vida. Para ajudar o espectador nessa difícil tarefa, recorre-se aos benefícios da “ilusão teatral”. O chamado “milagre da cortina” instaura um jogo

⁸ O título quase idêntico dos dois filmes, assim como o status de “principal paixão hollywoodiana” em suas respectivas épocas, são as únicas semelhanças entre eles. Lançada cerca de 35 anos após a produção de DeMille, a monumental paixão de Nicholas Ray é concebida pela MGM para encher os olhos de um público que ainda retinha em suas mentes o rosto do ator demilliano como a principal referência de Jesus Cristo.

psicológico no qual cada objeto em cena se mostra sob a forma reduzida de um signo – essa condensação teatral atua no sentido de intensificar no espectador o efeito da chamada “suspensão da descrença” (Samuel Taylor Coleridge). Nenhum dos filmes selecionados, contudo, seguirá nesse caminho até o final. Uma vez estabelecida a lógica teatral, os realizadores irão provocar em seus respectivos filmes – notadamente no instante em que o milagre se aproxima – uma mudança operatória no regime de encenação. A partir de então, as estratégias empregadas se mostrarão avessas às leis que regiam o sistema anterior. Ao longo das análises filmicas, veremos que, nos dois primeiros filmes (*A Palavra* [1955], de Carl Th. Dreyer, e *Le Monde vivant* [2003], de Eugène Green), a ruptura é provocada com o objetivo de fazer o espectador “acreditar” na cena da Ressurreição. No filme de Dreyer, o teatro dá lugar às articulações elementares da montagem cinematográfica: é assim que, a partir da sequência final, vemos incorporar-se ao regime teatral o plano “ponto de vista”, o “corte em movimento”, a “montagem analítica” etc. Já no filme de Green, a fratura se expõe de outra maneira. O “sistema de signos” estabelecido dá lugar a um corpo cujo relevo se mostrará avesso às leis da significação. O êxito da operação, contudo, dependerá exclusivamente da posição do espectador em relação à moldura do quadro. Se a moldura aniquilar o chamado “espaço fora de campo”, funcionando como um dispositivo de concentração, o espectador apreciará o milagre da forma intencionada. Caso contrário, se a operação empregada der visibilidade à moldura, então o truque terá falhado em implicar o espectador na cena – ao menos no que diz respeito à crença na representação. É exatamente isso, conscientemente provocado por Éric Rohmer, que veremos no último filme selecionado: *Os amores de Astrée e Céladon* (2007). Ao contrário dos demais realizadores citados, Rohmer não deseja fazer o seu espectador “acreditar” no milagre. A cena da Ressurreição não solicita dele uma adesão no nível da crença na representação. Ao longo do filme, conforme veremos a seguir, o espectador é convidado a assistir ao jogo teatral de uma posição que lhe permitirá enxergar a própria moldura, um equivalente do proscênio teatral.

Feita essa breve exposição do que trataremos em cada parte da tese, resta agora justificarmos a ordem do percurso. Embora a orientação seguida já se baseie na própria cronologia dos Evangelhos (Anunciação, Cura do cego e Ressurreição), a ordenação de cada parte também seguirá uma lógica regida pelos problemas de representação. Ao longo da trajetória proposta, constataremos uma gradação – em relação ao presente da imagem – no que diz respeito às operações empregadas. No caso da Anunciação, por exemplo,

levando em conta que o foco da análise reside no *passado da imagem* – nas recriações dos dispositivos espaciais herdados da arte cristã –, parece-nos coerente que se inicie a tese com ela. O que está em jogo aqui, afinal de contas, é a relação que se estabelece com os seus rastros iconográficos; aquilo que o tema carrega de antemão, antes mesmo da existência do filme. Na segunda parte da tese, a partir do episódio da Cura do cego, analisaremos a imagem de Cristo no próprio instante em que ela se apresenta. Mesmo que a imagem seja concebida em função do espectador, sob o risco de provocar a idolatria, não é à sua recepção que iremos nos deter, e sim ao que se afigura no *presente da imagem*. Por fim, na terceira parte da tese, analisaremos as cenas de Ressurreição a partir do impacto provocado no jogo psicológico do espectador. As cenas serão analisadas em função de sua crença na representação, colocada em cheque pela violação da verossimilhança do próprio tema. Como se trata de um problema de representação centrado no receptor da imagem, optamos por reservá-lo para a parte final da tese. Assim, já prevendo o final da trajetória, iremos nos ater ao *futuro da imagem*: as operações empregadas serão analisadas do lugar do espectador, para onde as imagens se endereçam.

**MILAGRE #1 – ANUNCIAÇÃO:
A HERANÇA ICONOGRÁFICA**

O episódio bíblico da Anunciação refere-se ao encontro do Anjo Gabriel com a Virgem Maria: o Anjo aparece diante dela, anuncia a vinda do Espírito Santo, e afirma que ela conceberá o Filho do Altíssimo. Após ouvir e aceitar a mensagem do Anjo, respondendo-lhe que seja feito “segundo a tua Palavra” (Lucas 1:38), a Virgem permite que o verbo divino se encarne. O episódio da Anunciação, portanto, está intimamente ligado à Encarnação – simultaneamente, a Anunciação é apenas um diálogo, uma troca. “Responda uma palavra e receba o Verbo” (São Bernardo de Claraval).⁹

Episódio discreto no conjunto de textos que compõe o Evangelho de São Lucas, a Anunciação adquiriu, já nos primórdios do Cristianismo, posição de destaque na exegese bíblica: desde os primeiros séculos d.C., um grande esforço interpretativo foi mobilizado para encontrar no Antigo Testamento as evocações ao Anúncio feito a Maria. No decorrer dos séculos, ao longo de toda a Idade Média, inúmeras orações e hinos marianos foram compostos para celebrar o tema da Anunciação. Mas foi talvez no *Quattrocento* italiano que o episódio fundador da era Cristã esteve em mais alta conta. Nesse período, a Anunciação se tornou ponto de convergência de um intenso debate teológico, assim como objeto central de um grande problema representacional.

O desafio se deve ao jogo de contrastes estabelecido, adquirindo nas artes plásticas a forma de um paradoxo. O primeiro, mais evidente, diz respeito às diferenças ontológicas entre o Anjo e a Virgem. Como fazer coabitar, em uma mesma imagem fixa, o sagrado e o profano¹⁰? A esse problema, a iconografia da Anunciação responde através da cesura espacial. Para separar os dois lados do quadro, privilegiou-se uma composição partida por arcos e colunas (ou ainda janelas, vãos, corredores etc.) reiteradas pelas formas do desenho arquitetônico; ou seja, uma configuração espacial inteiramente concebida com o objetivo de materializar o limite entre o lado celestial e o terrestre. A essa fronteira intransponível, chamaremos doravante pelo nome de “decalagem” – ou ainda, eventualmente, “hiato” ou “cesura”.

O segundo paradoxo, de natureza mais interiorizada, diz respeito ao sentido espiritual do episódio evangélico: a Encarnação. Como figurar a chegada de Deus no mundo dos homens? Como representar o invisível, o eterno, o incomensurável? A mais

⁹ Tradução de trecho do hino mariano do século XI, *Annonciation de la très-Sainte Vierge*, do abade francês São Bernardo de Claraval, extraído de: CLAIRVAUX, Bernard de. *Homélies pour tous les dimanches et les principales fêtes de l'année*. Avignon: Seguin Aîné, 1830, p. 87.

¹⁰ A Virgem, no momento do Anúncio, é tratada ainda como ser profano – e, portanto, de natureza distinta da do Anjo Gabriel.

célebre síntese para o problema da Encarnação, formulada na primeira metade do século XV (época em que os pintores renascentistas de fato enfrentavam esse dilema), fora atribuída ao pregador e místico franciscano São Bernardino de Sena. Feita a partir de uma longa sequência de oximoros, o mistério da Encarnação corresponderia ao momento em que “a eternidade é reduzida no tempo, a imensidão na medida, o Criador na criatura, o não-figurável na figura, o inefável na palavra e a ‘incircunscrição’ no lugar, o invisível na visão, o inaudível no som” (SIENNE, 1950, p. 54).

Mesmo se nos ativermos apenas à iconografia do *Quattrocento* toscano, período em que se consolidou o dispositivo em torno da técnica da perspectiva, veremos que as soluções plásticas para esse desafio são de uma grande variedade. As pinturas selecionadas ao longo da tese parecem ser fruto de um trabalho perfeitamente consciente de suas implicações teológicas: essa é a aposta de Daniel Arasse em *L’Annonciation Italienne – Une histoire de perspective*, livro luminoso ao qual foi confiado o eixo teórico do segundo capítulo. Ao longo de todo o livro, no qual se investiga o que residia por trás da reconhecida afinidade entre a iconografia da Anunciação e a técnica da perspectiva, Arasse assume desde cedo o intrigante paradoxo: se o advento da perspectiva consistia em, segundo o próprio vocabulário do *Quattrocento*, tornar o mundo representado “comensurável” ao homem, então como figurar, fazendo uso dessa mesma técnica, o mistério da Encarnação de Deus? Como representar a vinda do invisível e do incomensurável no mundo da visão e da medida? A perspectiva, em suma, estaria em conflito direto com o tema da Anunciação. Como então resolver esse impasse?

É a esse desafio, de natureza representacional e teológica, que Daniel Arasse se dedica em seu livro. Sua abordagem histórica, com a qual se propõe a conduzir sua investigação, não simplifica em nada o seu trabalho. Ao invés de formular uma síntese composicional para esse problema de representação, Arasse opta por uma análise obra-a-obra, buscando em cada caso – no brilho interior de cada pintura, nos indícios de desordem perspectiva em cada exemplo analisado – a brecha figurativa para a aparição da divindade no mundo da razão e da medida.

Feita essa sumária introdução acerca da configuração espacial da Anunciação renascentista, na qual enfatizamos os dois eixos dessa importante iconografia (o eixo transversal, marcado pelo hiato entre o Anjo e a Virgem; e o eixo central, pela incidência da perspectiva na profundidade do quadro), podemos formular agora os problemas de representação colocados pelo cinema. Como dar visibilidade, numa cena em movimento,

à aparição do Anjo anunciando para a Virgem a chegada de Cristo? Quais são os desafios da Anunciação inerentes à arte cinematográfica? Em pouco mais de um século de história, como os filmes responderam a esse dilema representacional?

Ao longo da primeira parte da tese, veremos que – na passagem para o cinema – os problemas enfrentados na representação do Anúncio sofrem um deslocamento. As implicações religiosas de outrora se diluem, e os desafios de natureza teológico-representacional da pintura renascentista se traduzem, na maior parte das vezes, em uma operação de transposição de meios: como encontrar uma forma eminentemente cinematográfica para recriar – a partir de um empréstimo da pintura – os dispositivos da Anunciação? É assim que o cuidadoso exame das Escrituras dá lugar à análise – igualmente meticulosa – da iconografia do *Quattrocento*. O principal problema dessa primeira parte da tese incide sobre a questão do “empréstimo de meios”: como trabalhar essa herança no cinema? A dificuldade da tarefa consiste em não apenas dar movimento ao que se apresentava em repouso, mas conseguir ressignificar os motivos plásticos através das especificidades do meio filmico.

Nos três capítulos a seguir, a partir de uma grande diversidade de filmes, veremos que as obras selecionadas encontrarão – através do “instrumento cinema”, como diz Alain Bergala (1994, p. 223) – soluções particulares para representar o milagre da Anunciação. No primeiro capítulo, analisaremos diferentes estratégias empregadas para encenar a Anunciação em três paixões do primeiro cinema, todas da década de 1910. O destaque será dado ao longa-metragem *From the Manger to the Cross* (1912), produção da Kalem company dirigida por Sidney Olcott. Supõe-se que, através da solução técnica empregada para fazer o Anjo “aparecer” em cena, Olcott e sua equipe tenham encontrado um equivalente filmico da supracitada “decalagem”. No capítulo 2, veremos que o motivo iconográfico da Anunciação assombrará o cinema moderno. Diferentes manifestações do arranjo composicional que marcou o tema irão transitar livremente, sobretudo entre filmes de temática não abertamente religiosa, provocando novos desafios para esse problema de representação: como trabalhar essa herança iconográfica, migrando as especificidades de um suporte ao outro? A análise comparativa guiará o nosso percurso à procura dos ecos da Anunciação no cinema moderno e contemporâneo. O item 2.1, muito devedor de um texto de Bergala (“*Montage Obligatoire*”), apoia-se no uso expressivo da montagem. Conforme veremos a seguir, os filmes selecionados fizeram um uso intencionado do corte “justamente onde não haveria qualquer dificuldade de fazer coabitar duas figuras no

mesmo quadro” (BERGALA, 1994, p. 222). Já no subcapítulo 2.2, analisaremos dois filmes que estabelecem com a profundidade de campo uma relação conectada com a iconografia da Anunciação. Tanto em *As Sombras* (1982), de Jean-Claude Brisseau, quanto em *O estranho caso de Angélica* (2010), de Manoel de Oliveira, trata-se de um mesmo princípio: encerrar o mundo ficcional em um espaço fechado, sem horizonte possível. Os dois realizadores, cada um ao seu modo, farão uso de elementos visuais com a finalidade de dar acesso a uma profundidade de campo reduzida. Daniel Arasse, em sua pesquisa acerca da incidência da perspectiva na Anunciação renascentista, nos ajudará a decifrar o sentido desse intrigante diálogo. O capítulo 3, por fim, partirá da análise de dois filmes que se apresentam como casos extremos: *O Anúncio feito a Maria* (1991), de Alain Cuny, e *Correspondências* (2007), de Eugène Green. Enquanto Cuny leva a “montagem obrigatória” de Bergala ao paroxismo, fazendo da decalagem a própria forma estrutural do filme, Green filma uma Anunciação sem decalagens, abolindo toda e qualquer fronteira entre o Anjo e a Virgem. Apesar de seguirem caminhos antagônicos, os dois realizadores estabelecem com a Anunciação cristã um sentido próprio, fruto de leituras muito pessoais do episódio Evangélico.

1. No princípio

Os primeiros filmes feitos sobre a vida de Cristo eram peças filmadas. A esse gênero de montagem teatral, muito popular em toda a Europa durante a segunda metade do século XIX, deu-se o nome de “paixão”. Dessa forma também foram chamadas as primeiras filmagens das peças que tratavam da vida e da morte de Jesus Cristo. As paixões cinematográficas remontam ao início do primeiro cinema. Já em 1897/1898, há registros de pelo menos quatro pequenos filmes sobre a vida de Jesus: a *Paixão de Léar*, a *Paixão de Lumière*, a *Paixão de Horitz* e a *Paixão de Oberammergau*¹¹ – todos os quatro são filmagens de peças teatrais. Esses filmes de Cristo, embora chamados individualmente de Paixão, não se limitavam à crucificação de Jesus. Além desse episódio decisivo, os filmes incluíam também diversos outros momentos descritos nos Evangelhos, como, por exemplo, a Anunciação, o Nascimento, a Fuga para o Egito, o Batismo, os Milagres de Cristo, a Última Ceia, a Ressurreição, a Ascensão etc.

Após a virada do século, com a participação de estúdios maiores, como a Pathé e a Gaumont, ou simplesmente com o desenvolvimento natural do gênero, os filmes de Cristo ganham um pouco mais de autonomia em relação às peças originais. Passa-se a usar, a partir de então, operações formais próprias ao cinema (irrealizáveis num palco de teatro). Além do uso mais eloquente da montagem, as paixões da primeira década do século XX passam a explorar muito os efeitos de trucagem – usados em abundância para representar, por exemplo, a aparição de um anjo, a ressurreição de Cristo ou a caminhada de Jesus sobre as águas¹². Esses efeitos todos podem ser conferidos, por exemplo, nas inúmeras versões do célebre filme da Pathé, *La Vie et la Passion de Jésus Christ* (Ferdinand Zecca & Lucien Nonguet, 1902-1905)¹³, ou ainda no filme produzido pela Gaumont em 1906: *La Vie du Christ*, de Alice Guy.

¹¹ Filmes dirigidos, respectivamente, por Kirchner, Georges Hatot & Louis Lumière, Doc Freeman e Henry C. Vincent.

¹² Na virada do século, contudo, antecipando a supracitada tendência do início do século XX (que consiste em “resolver” o milagre através de efeitos de trucagem), Georges Méliès já filmara *Le Christ marchant sur les flots* (1899), um pequeno filme de Jesus caminhando sobre as águas.

¹³ A inconsistência da data se justifica pelo fato de que os rolos, cada um contendo um episódio diferente da Paixão, eram produzidos e comercializados separadamente. Além disso, devido ao sucesso comercial do filme, a Pathé posteriormente refilmou algumas cenas. É possível verificar, ainda hoje, versões híbridas desse filme com cenas misturadas de diferentes épocas.

Apesar de algumas mudanças perceptíveis entre as peças filmadas do final do século XIX e as produções de estúdios já estabelecidos no início do século XX, as paixões costumam ser vistas pelos estudiosos do primeiro cinema como um gênero à parte, não pertencendo exatamente “a um cinema narrativo, nem ao cinema de atrações, mostrando aspectos de ambas as tendências” (COSTA, 2005, p. 171). Como veremos mais adiante, elas possuem características muito próprias, e a análise em conjunto das paixões deve ser feita com a prudência de um historiador. As primeiras paixões, sugere a pesquisadora Flávia Cesarino Costa, não devem ser tomadas como “formas acabadas que se oferecem à análise, mas como rastros de um outro contexto” (p. 170). Era costume naquela época, afinal, a realização e a comercialização de cada rolo separadamente, e isso às vezes gerava uma exibição misturada dos filmes, uma vez que “era o projecionista quem fazia a edição ordenando as cenas da história” (VADICO, 2005, p. 93).

Ao analisar uma cópia de uma destas Paixões existentes no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Tom Gunning observa que ela é, na verdade, uma colagem de várias Paixões e que, neste sentido, funciona como um palimpsesto do primeiro cinema: revela o nível de participação dos exibidores na forma final do filme, uma vez que cada um criava a sua própria versão, ao mesmo tempo em que nos mostra as ‘energias contraditórias deste primeiro período’ (COSTA, 2005, p. 171).

Além disso, um outro problema que se enfrenta ao analisar uma paixão do início do primeiro cinema é que elas não eram vistas apenas como uma obra de entretenimento. Conforme relata o pesquisador Ferdinando Gizzi (2015, p. 46), a “natureza ambígua” das paixões, ao mesmo tempo “entretenimento de massa e meio para devoção religiosa”, deve-se às próprias peças que serviram de base para a adaptação cinematográfica. Após a segunda metade do século XIX, as peças de maior sucesso entre o público europeu, justamente as paixões de Obeammergau e Horitz (ambas adaptadas para o cinema), mantinham uma relação indefinida “entre o teatro e o ritual religioso” (GIZZI, 2015, p. 46). Isso explica a opção por atores amadores e sobretudo por um modelo de encenação herdado dos chamados Mistério da Idade Média, mantendo tão somente “frágeis relações com o naturalismo do teatro burguês” (BURCH, 1990, p. 144).

As paixões filmadas do início do primeiro cinema, além de terem incorporado esse rígido modelo teatral¹⁴, teriam ainda permitido que esses pequenos filmes fossem levados para o interior de Igrejas, como objetos devocionais, colocados ao lado de pinturas religiosas, relíquias, esculturas e outros objetos de culto. Ou seja, após o advento do cinematógrafo (pela sua mobilidade e capacidade de eternizar o registro), as paixões se tornaram ainda mais comprometidas com os propósitos devocionais. E o controle da Igreja sobre os filmes era feito para atender aos propósitos da Instituição. A censura era sem dúvida implacável, mas não se tratava apenas de um impedimento institucional. A própria elite cultural, já devidamente instruída pelo imaginário iconográfico cristão, muitas vezes exigia uma conformação ao ideal figurativo adotado por essa longa tradição. Isso era traduzido numa série de restrições à representação de Jesus, da Virgem Maria, dos apóstolos etc.

É possível verificar, ao longo de todo o primeiro cinema, que o ideal de beleza herdado da arte canônica influenciou bastante a recepção das Paixões junto ao público. Um exemplo eloquente pode ser conferido nos relatos de época na ocasião do lançamento do filme *Redenzione* (Carmine Gallone & Godofredo Mateldi, 1919), longa-metragem italiano sobre a vida de Maria Madalena. O filme foi rejeitado pela crítica da época justamente por causa da representação dos personagens bíblicos, tanto de Jesus Cristo quanto de Maria Madalena. Nas palavras de Ulrico Imperi, em texto publicado na revista *La vita cinematografica*, Jesus foi retratado “sem o brilho e a significação apropriados”, e a atriz que interpretava o papel principal “não parecia Maria Madalena porque ela tinha um perfil muito fino em desacordo com a beleza lendária dos Santos” (IMPERI apud GIZZI, 2015, p. 49).

A imagem dos personagens que integravam as narrativas evangélicas, em suma, povoava o imaginário do público muito antes do advento do cinema. Além de todo o universo iconográfico da arte cristã, como também dos cartões-postais religiosos do período vitoriano, muito populares no século XIX, o pesquisador Luiz Vadico (2005, p. 84) lembra o importante papel desempenhado pelas Lanternas Mágicas. Apesar de lhes faltarem o movimento, “esses slides já possuíam estrutura de ‘mostração’ que pode ser percebida como uma espécie de narrativa, eram compostos por blocos de imagens, como:

¹⁴ O cinema ainda acrescentou uma cartela no início de cada quadro-vivo (os chamados *tableaux vivants*), o que tornava a estrutura do filme mais engessada, deixando cada bloco temático autônomo em relação aos demais.

O Nascimento de Jesus, A Fuga para o Egito, A Visita no Templo etc.”. Diante desse excesso de imagens, muito rapidamente se percebeu que o horizonte iconográfico dos filmes estaria subordinado a uma tradição pouco disposta a abrir mão da representação canônica. Para ilustrar essa resistência no início da “era do cinema”, vejamos a seguir um relato de 1896 escrito nas páginas da revista católica *Revue de l’art chrétien*.¹⁵

No domínio da arte, deve-se sem dúvidas evitar a rotina, mas na arte religiosa há uma tradição que deve ser respeitada. Todo cristão é formado por um ideal da figura divina de Cristo, da Virgem Maria (...). Nossa mente vislumbra com certa clareza os seus traços durante a leitura dos Evangelhos (...). E se você me perguntar do que é feito esse ideal, eu creio que é das obras de arte (HELBIG, 1896, p. 256).

É claro que as restrições impostas pela orientação clerical não se limitavam à questão da imagem dos personagens evangélicos. Costa (2005, p. 169) enfatiza em seu livro a incidência dessas restrições na própria linguagem das Paixões. Durante as duas primeiras décadas de cinema, os realizadores das paixões filmadas queriam “tratar de um assunto de apelo popular, mas tinham que enfrentar também uma infinidade de restrições morais e religiosas”. Eles ficavam, portanto, “entre a cruz e a espada”, e não raro se viam “constrangidos a imaginar encenações que não criassem problemas”. Isso significava, por exemplo, “evitar caracterizações psicológicas, fugir de atuações mundanas, manter a artificialidade da interpretação dos atores como um sinal de reverência ao assunto”. A pouca verossimilhança das paixões filmadas, conclui Cesarino Costa (2005, p. 169), tinha “mais a ver com tais restrições do que com alguma concepção de montagem tomada isoladamente e fora do contexto do filme”.

A censura da Igreja, a herança teatral, as referências iconográficas, em suma, uma série de fatores limitou a liberdade dos estúdios ao adaptarem para o cinema as histórias evangélicas. E uma das consequências disso tudo é que a linguagem dos filmes de Cristo não se desenvolveu da mesma forma que outros filmes da mesma época. Sem medo de fazer prevalecer uma visão teleológica do cinema, o pesquisador Charles Keil (1992, p. 112) não hesita em afirmar que as convenções do gênero conduziram as paixões a um “retardamento estilístico”. Como conclui Vadico (2005, p. 83), a tendência dos diversos

¹⁵ O relato a seguir foi escrito com um alvo em mente, as ilustrações bíblicas de James Tissot. Segundo Jules Helbig, o realismo e a “sensibilidade moderna” das ilustrações de Tissot estariam em contradição com a tradição figurativa da arte religiosa.

produtores em “não polemizar com vários segmentos religiosos manteve mais ou menos fixas as características destes filmes”.

Feita essa sumária contextualização acerca do universo do filme religioso no primeiro cinema, e indicadas as armadilhas desse pantanoso terreno, analisaremos a seguir três filmes realizados no limiar do pântano: a chamada “terceira fase” das paixões no primeiro cinema¹⁶. Entre 1912 e 1916, os filmes de Cristo passaram a ganhar relativa autonomia em relação às subordinações da Igreja, e o marco dessa nova fase seria uma ordem estabelecida pela *Sacra Congregazione Conciliare* (por extensão, pela própria Igreja Católica Romana), que passara a proibir a exibição de paixões em edifícios religiosos. Essa determinação, segundo Ferdinando Gizzi (2015, p. 47), marcou uma gradual, mas irreversível, entrada das paixões no “sistema do espetáculo”, culminando posteriormente nas produções épicas. A partir desse momento, as fronteiras do gênero teriam se diluído um pouco, provocando uma sensível mudança tanto na linguagem das paixões quanto na recepção delas junto ao espectador.

Analisaremos a seguir três cenas de Anunciação em três filmes dessa fase, de 1912 a 1916. Iremos identificar, primeiramente, as fontes iconográficas dos três longas-metragens; em seguida, veremos como essas referências foram trabalhadas em cada caso. O primeiro filme, intitulado *From the Manger to the Cross* (1912), é uma produção americana da Kalen Company dirigida por Sydney Olcott. Os dois outros filmes são italianos e possuem – coincidentemente – o mesmo título: *Christus*. O primeiro, de 1914, é dirigido por Giuseppe de Liguoro; o segundo, de 1916, é de Giulio Antamoro.

Vejamos os fotogramas abaixo. Para cada um dos três filmes, dispostos em ordem cronológica, constam os fotogramas extraídos da cena da Anunciação – imediatamente antes e depois do momento em que o Anjo Gabriel aparece para a Virgem.

¹⁶ Tal divisão do gênero das Paixões do primeiro cinema em três fases foi proposta pelo teórico francês Amédée Ayfre em: *Dieu au cinéma – problèmes esthétiques du film religieux* (1953).

From the Manger to the Cross (Sydney Olcott, 1912)

Christus (Giuseppe de Liguoro, 1914)

Christus (Giulio Antamoro, 1916)

Deixemos o filme de Olcott, cronologicamente o primeiro, para o final da análise. No filme de Giuseppe de Liguoro¹⁷, de 1914, o dispositivo usado para representar a

¹⁷ O filme foi exibido originalmente em preto e branco. A versão que se vê acima, aparentemente a única que sobreviveu ao tempo, foi colorizada num convento francês muitos anos depois, em 1928.

aparição do Anjo Gabriel é claro, unívoco: a trucagem. E a figuração do Anjo é carregada de todos os simbolismos que denotam uma representação *idealista* do mundo celestial (como se nota na vestimenta do Anjo, assim como em sua auréola, asa etc.). A nuvem cenográfica, que serve como uma espécie de pequeno tablado para a aparição do Anjo, é uma derivação explícita das peças da paixão. A nuvem é um signo, ela *significa* o mundo celestial em relação ao qual o Anjo é associado – artifício que explicita a origem cênica dessa forma de dramaturgia. O tecido preto, colocado no fundo do quadro no momento da aparição do Anjo, é usado para minimizar as referências ao mundo cotidiano, doméstico. Tudo na cena evoca uma artificialidade construída, uma cena montada por uma *mise en scène* interessada em explorar a sua capacidade de síntese e de significação.

Embora não tenhamos encontrado uma fotografia ou uma ilustração da cena da Anunciação de alguma peça da paixão do século XIX, como a de Horitz ou a de Oberammergau, supõe-se que Liguoro e sua equipe tinham em mente um modelo de encenação muito devedor do teatro. Vejamos o fotograma abaixo, extraído da famosa paixão da Pathé, *La Vie et la Passion de Jésus Christ* (Ferdinand Zecca & Lucien Nonguet, 1902-1905). Tal como nas primeiras paixões do cinema, em relação às quais o filme de Zecca e Nonguet oferece apenas um exemplo possível (dentre outros), o filme de Liguoro opta por manter visíveis os signos materiais de um modelo teatral herdado das peças da paixão de Cristo – ainda muito presente, como se costuma dizer, no imaginário iconográfico do início do século XX.

La Vie et la Passion de Jésus Christ (Ferdinand Zecca & Lucien Nonguet, 1902-1905)

Dois anos depois, em 1916, Giulio Antamoro também faz uso da trucagem para operar a “aparição” do Anjo. E a figuração da cena tem como grande referência, ou mesmo citação direta, uma das mais célebres pinturas do *Quattrocento* toscano, a *Annunciazione* (1440-1450) de Fra Angelico. Após abrir o filme com uma homenagem explícita ao afresco de Fra Angelico¹⁸, Antamoro repete o procedimento ao citar outros episódios bíblicos, como “A última ceia” e “Pietà” (nos quais se buscou citar, respectivamente, o famoso afresco de Leonardo da Vinci e a escultura de Michelangelo).

Christus (Giulio Antamoro, 1916)

Tal como fizera nas duas citações acima, nas quais acrescentou as devidas referências por meio de cartelas, Antamoro encontrou também – no episódio da Anunciação – uma maneira de explicitar ao público a origem da citação. No final da cena, quando o Anjo “aparece” para Maria, favorecendo-se da citação de uma obra canônica, integrante da alta cultura, Antamoro acrescenta ainda uma moldura etiquetada com a referência ao pintor¹⁹. Ao mencionar as obras mais conhecidas para cada um dos respectivos episódios evangélicos, sua intenção de dialogar com o público torna-se clara. A cena da Anunciação, que corresponde à abertura do filme, é sem dúvida solene e bonita,

¹⁸ Nesse momento, parece-nos oportuno ressaltar que se trata de uma referência intertextual completamente de acordo com o que se esperava de uma obra religiosa. Não à toa, o filme rendeu a Antamoro e sua equipe elogiosos comentários. Segundo Constant Larchet (apud GIZZI, 2015, p. 49), alguns críticos da época idolatraram a atriz que interpretou a Virgem devido a sua “simplicidade, hierática modéstia de seus gestos que a transformaram em modelo vivo, digno da arte de Rafael”. Conforme mencionamos mais acima, as Paixões do primeiro cinema não estavam ainda livres de uma herança iconográfica muito devedora da arte canônica, e esse tipo de intertextualidade decerto ajudou na recepção do filme junto ao público da época.

¹⁹ A moldura serve apenas para dar referência à obra original. Por se tratar de um afresco, obviamente que a Anunciação de Fra Angelico, localizado nas paredes do segundo andar do convento de São Marco, em Florença, não possui qualquer tipo de moldura para delimitar a pintura do restante do espaço.

mas trata-se tão somente de uma citação a uma obra pré-existente – sem qualquer esforço de transposição dos meios, da pintura para o cinema.

Christus (1916)

Fra Angelico (*Annunciazione*, 1440-1450)²⁰

Em *From the Manger to the Cross*, por fim, a grande referência iconográfica é o conjunto de gravuras de James Tissot para a bíblia de King James. Em *From the Palette to the Screen: The Tissot Bible as Sourcebook for From the Manger to the Cross*, artigo inteiramente dedicado à utilização dessa referência na obra de Olcott, no qual compara inúmeras imagens do filme com as ilustrações bíblicas do final do século XIX, Herbert Reynolds consegue sem dúvida comprovar a sua hipótese: Sidney Olcott e sua equipe definitivamente adaptaram a história de Cristo com a bíblia de King James nas mãos. E a cena do Anúncio não é diferente. Como podemos verificar na ilustração abaixo, as semelhanças são notáveis.

James Tissot (*L'Annonciation*, 1896-97)

From the Manger to the Cross (1912)

²⁰ Eis as referências completas da obra: Fra Angelico, *Annunciazione*, 1440-1450, afresco, 312,5x230 cm, Florença, Museu nacional de São Marco.

A fidelidade iconográfica de Olcott, contudo, não o impediu de realizar uma transposição inteligente da Anunciação cristã. Acreditamos que *From the Manger to the Cross* tenha sido o único dos três filmes selecionados a buscar uma forma original para o dilema representacional enfrentado ao longo dos séculos pela iconografia da Anunciação. A chamada “decalagem”, que, como dito anteriormente, consiste em estabelecer uma nítida separação entre o Anjo e a Virgem, ganha aqui uma equivalência propriamente cinematográfica. Diferente dos outros dois realizadores, que escalaram um ator “de carne e osso” para interpretar o Anjo (recorrendo, portanto, ao efeito de trucagem para figurar a sua “aparição”), Olcott e a Kalem Company optam por uma forma de diferenciá-lo da Virgem: a sua aparição é realizada por meio de uma projeção filmica²¹.

Embora as cópias disponíveis do filme não nos permitam apreciar claramente o efeito dessa operação, a figuração do Anjo se dá por meio da projeção cinematográfica de sua imagem no fundo do quadro, no canto esquerdo, para onde olha a Virgem. O Anjo é feito de luz! A sua aparição nas telas possui uma materialidade luminosa. Ou melhor, uma materialidade diluída: por ser uma projeção da projeção, logo, uma aparição de “segundo grau”, o Anjo Gabriel se diferencia da Virgem Maria no grau de redução em relação ao modelo original. Há, portanto, uma cisão entre os dois: uma cisão de natureza ontológica (a Virgem é feita de carne, o Anjo é feito de luz).

Não foi possível encontrar um documento que atestasse as intenções dos autores do filme, algo que apontasse para uma proposição estética consciente dessa transposição de meios. Contudo, uma característica marcante do filme nos oferece pistas concretas para deduzirmos que há no filme de Olcott uma intenção de evitar os efeitos de trucagem: a escolha de locações autênticas. *From the Manger to the Cross* é conhecido como a primeira paixão do cinema a ser filmada em Jerusalém, Nazaré, Belém etc. – ou seja, nos locais em que supostamente se passaram os episódios bíblicos. Supõe-se que essa busca sistemática pelas locações “verdadeiras” denote um desejo de autenticidade. A composição do quadro, privilegiando as paisagens ao fundo, parece toda concebida para o espectador olhar as locações, ver as cidades que “testemunharam” a vida de Cristo – e que, portanto, ainda guardariam as marcas de sua remota presença²². Embora não

²¹ Herbert Reynolds explica esse procedimento em “From the Palette to the Screen: The Tissot Bible as Sourcebook for *From the Manger to the Cross*”, artigo que integra a coletânea “Une Invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion”, organizada por Roland Cosandey, André Gaudreault e Tom Gunning. Québec: Les Presses de l’Université Laval, 1992.

²² A vocação indicial herdada pelo cinema supostamente minimizaria o seu papel mediador, e a Kalem Company parece tirar proveito dessa ideia para tentar preencher o filme com a luz que incide diretamente

possamos afirmar qual era a intenção por trás dessa escolha, a imagem projetada do Anjo sem dúvida substitui o uso indesejável da trucagem. De todo modo, mesmo que a concepção da cena se resuma a uma imitação pura e simples da gravura de Tissot²³ (que também opta por uma figuração luminosa do Anjo), ainda assim nos parece notável que se tenha escolhido uma projeção de luz para a representação do Anjo, justamente o elemento sobrenatural da cena. Supõe-se, em suma, que Olcott e sua equipe teriam realizado – talvez inconscientemente – uma transposição da famosa decalagem da arte cristã para o cinema²⁴. Em *From the Manger to the Cross*, a decalagem está no suporte, na própria forma escolhida para tornar sensível o Anjo Gabriel.

Veremos no capítulo seguinte que essa busca por uma equivalência dos dispositivos plásticos da Anunciação renascentista se tornará uma obsessão do cinema moderno. Um sem número de recorrências desse motivo irá aparecer e reaparecer em filmes de temática mundana, secular; ecoando a configuração espacial do tema para além dos limites do cinema religioso. Alguns críticos e teóricos do cinema (Luc Vancheri, Dominique Païni, Alain Bergala, Charles Tesson, Jacques Aumont), todos franceses²⁵, identificarão os reflexos dessa herança nos filmes. Sem deixar de lado algumas ressalvas importantes – por vezes questionando a validade da intrigante comparação –, os autores acima citados se ocuparão tanto dos meios empregados na transposição quanto dos efeitos dessa operação em cada um dos filmes analisados.

em Jerusalém (assim como em outros locais sagrados para o Cristianismo) e imprime no material fotossensível as suas próprias marcas, os seus vestígios.

²³ Diferente da iconografia do *Quattrocento* toscano, que acabou povoando o imaginário do tema, o Anjo da gravura de Tissot vem de cima, ocupando uma posição enviesada e oblíqua em relação à Virgem. A sua luminosidade, que também chama a atenção, parece se irradiar muito além de seu corpo.

²⁴ Talvez a primeira adaptação, através dos meios expressivos do cinema, da famosa decalagem pictórica.

²⁵ Não à toa, uma vez que as principais pesquisas recentes sobre a Anunciação renascentista haviam sido feitas também por historiadores da arte franceses – como é o caso de Daniel Arasse, Louis Marin, Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman, entre outros.

2. Migrações, reaparições, assombrações

Em *Accattone* (1961), no primeiro encontro entre os personagens Vittorio e Stella, Pier Paolo Pasolini faz uma referência explícita ao motivo da Anunciação. A citação não é gratuita. Tal como nos Evangelhos, Vittorio (figura da Virgem) terá a sua vida inteiramente retrçada após ouvir as palavras inspiradas de Stella (espécie de Anjo Anunciador disfarçado). Esse encontro marcará o destino dos dois personagens, que a partir de então seguirão juntos numa vida em comum. Vittorio Accattone é um vagabundo que trabalha como cafetão no subúrbio de Roma, Stella é uma moça humilde que trabalha num depósito de garrafas vazias. Enquanto Stella é retratada positivamente – e, portanto, de acordo com a caracterização do Anjo Gabriel –, Vittorio é uma subversão da figura da Virgem. Após esse Anúncio desteologizado, Vittorio abandona a ocupação de explorador de mulheres para seguir uma vida como trabalhador braçal e honesto – parte do projeto “família” prometido à Stella. Embora fracasse em colocar em prática esse novo projeto de vida (conforme fica claro na cena final do filme, quando o vemos entregar-se novamente à bandidagem – o que inclusive lhe custará a vida no desfecho do filme), é evidente que o Anúncio de Stella provocara uma mudança significativa em sua vida.

No momento em que se faz referência à iconografia da Anunciação, os dois personagens, de perfil em relação à câmera, e de frente para o outro, ocupam as duas extremidades do quadro. Vittorio do lado direito, sentado, Stella do lado esquerdo, de pé. Entre os dois lados do quadro, no hiato entre as duas figuras, encontra-se um portão de madeira fazendo eco às inúmeras portas, janelas e corredores da iconografia da Anunciação. Do lado esquerdo, onde está Stella, podemos ver uma fumaça em clara alusão ao aspecto etéreo do Anjo (ligado às sensações mais abstratas, vaporosas); já do lado direito do quadro, encostado na parede de madeira de uma casa (logo, associado ao espaço mais doméstico, mais terreno), encontra-se Vittorio. Em um depósito de garrafas vazias, num cenário desolador e triste, um diálogo se desenrola entre os dois. “Stella, ó estrela, me indique o caminho – clama Vittorio – o caminho para um prato de feijão”. Pronto, tudo foi dito. A relação com a Anunciação está feita. Embora subvertida – e até desfigurada de seu sentido original –, a referência ao episódio fundador da fé Cristã é assim estabelecida.

Accattone (Pasolini, 1961)

Como se pode notar, não é tão difícil assim fazer referência à Anunciação: basta que dois personagens sejam filmados de uma determinada maneira – num arranjo composicional específico – e que entre eles se faça ouvir um diálogo vagamente alusivo a esse episódio bíblico. Talvez seja isso que teriam compreendido alguns teóricos que identificaram a grande recorrência do motivo da Anunciação no cinema moderno. E dada a importância desse episódio no imaginário cristão, essa breve referência dará a cada filme um sentido profundo – um significado “pesado de consequências” (AUMONT, 2009, p. 65). Algum personagem alheio ao universo retratado (assumindo o lugar do Anjo Gabriel) atuará como porta-voz de um importante anúncio, e daí em diante um enredo cheio de tramas será incorporado ao texto fílmico. O personagem que receber o Anúncio, substituindo a Virgem, terá seu destino inteiramente retrçado a partir desse momento. Como diz Bergala (2015, p. 222), referindo-se a realizadores impregnados pela cultura cristã, como certamente é o caso de Pasolini, “todo encontro entre duas figuras pode, em certas condições e em certas circunstâncias, tornar-se uma Anunciação, ou um eco desta figura inicial da Anunciação”.

Veremos a seguir que o motivo da Anunciação assombrará o cinema moderno, provocando desvios e releituras com relação ao episódio original. Diferentes manifestações do arranjo composicional que marcou o tema irão transitar livremente entre filmes de temática não-religiosa, sobretudo no cinema que carrega a marca do autor. Como diz Jacques Aumont (2009, p. 81), com certa dose de desconfiança, “no cinema

nós podemos enxergar Anunciação por todos os lados”. Após tantas e tantas recorrências, identificadas sobretudo pela crítica de língua francesa, pode-se dizer que essa Anunciação desteologizada se tornou um motivo-fetichismo do cinema. Para além do fetichismo diagnosticado, contudo, convém identificarmos o que reside por trás dessas intrigantes operações intertextuais. Que dispositivos são usados? Como retrabalhar essa herança iconográfica? Como migrar as especificidades de um suporte ao outro, da pintura para o cinema, da fixidez para o movimento?

2.1. Montagem obrigatória

Na Anunciação renascentista, para o problema de representação provocado pela colocação, lado a lado, de duas figuras heterogêneas (o Anjo e a Virgem), a iconografia responderá através da cesura do espaço cênico: a decalagem. O Anjo, normalmente ajoelhado e de perfil em relação à Virgem, era representado no canto esquerdo do quadro (o lado simbolicamente associado ao sagrado e à natureza). Já a Virgem, cercada por objetos domésticos (símbolos produzidos pela ação do homem: um livro, um vaso de flor, uma cama, um banco etc.), costumava ser figurada no canto direito do quadro (num espaço arquitetônico fechado, sem ponto de fuga), confinada no espaço diminuto de um quarto, de uma varanda, de uma *loggia*.²⁶

Para marcar a separação entre os dois lados do quadro, e assim acentuar a diferença entre o Anjo e a Virgem, a iconografia cristã encontrou várias soluções diferentes: além do uso de dípticos²⁷, que provocava forçosamente a cisão entre as duas figuras, privilegiou-se uma composição partida ao meio através da inserção de símbolos no meio do quadro, bem no hiato que separa o lado celestial do terreno. Contudo, a forma mais frequente de decalagem era marcada pelo uso de arcos e colunas pesadamente reiterados pelo desenho arquitetônico do espaço representado. Uma arquitetura de interiores (que podia incluir também – como veremos mais adiante – janelas, vãos e portas no meio do quadro) concebida com o propósito claro de materializar a fronteira entre o sagrado e o profano. Em alguns casos, quando o pintor desejava dar destaque para o

²⁶ Segundo o Dicionário Houaiss (1ª ed., 2001): *Loggia* é uma “galeria coberta e vazada para um exterior, geralmente por arcadas e/ou colunas”.

²⁷ O dispositivo díptico se mostrou uma boa estratégia para provocar a cisão espacial. A decalagem era a condição inicial, o ponto de partida. O díptico oferecia, tanto pra pintura quanto pra escultura renascentista, uma solução conveniente para esse grande problema de representação.

material de que era feita a coluna, realçando a concretude do mármore (através de um uso expressivo da cor e do desenho), a decalagem se tornava o motivo central do quadro. Como se pode conferir logo abaixo no afresco de Arezzo, de Piero della Francesca, a brancura do mármore, no seu peso e na sua concretude, parece se situar no limiar do sagrado.²⁸ Ao tentar precisar o sentido da coluna na iconografia da Anunciação, Daniel Arasse (2004, p. 82) afirma: “(...) a coluna é um dos símbolos mais conhecidos e tradicionais de Cristo: *Columna est Christus*”. Em um outro texto, em *L’Annonciation Italienne – Une histoire de perspective*, Arasse reafirma o paralelo com Cristo, situando-o no contexto da Anunciação renascentista.

Suscetível de vários sentidos, a coluna é, sobretudo no contexto da Anunciação, uma figura de Cristo e/ou da Divindade abundantemente empregada tanto no século XIV quanto no século XV (ARASSE, 2010, p. 42).

Piero della Francesca (*Annunciazione*, 1455)²⁹

²⁸ Como diz Alain Bergala (2015, p. 224), a coluna no afresco de Arezzo é a “própria transcendência”.

²⁹ Parte integrante do ciclo de afrescos intitulado *Storie della Vera Croce*. Eis as referências completas: Piero della Francesca, *Annunciazione*, 1455, afresco, 329 x 193 cm, Basílica de São Francisco, Arezzo.

Voltemos ao filme de Pasolini. Em *Accattone*, a famosa decalagem será trabalhada na montagem pelo corte, que por sua vez substituirá – pelo “instrumento cinema” (BERGALA, 1994, p. 223) – a coluna da iconografia cristã. Essa é a aposta de Alain Bergala em *Montage obligatoire*. Como construir uma coluna entre dois planos? Como trabalhar a montagem no sentido de um hiato, marcando a separação dos espaços necessários para a irrupção do sagrado? O célebre dispositivo campo/contracampo, normalmente empregado para amalgamar um personagem ao outro no contexto de uma conversa – e, portanto, amenizando o corte, tornando-o invisível –, teria sido utilizado por Pasolini justamente para demarcar a ruptura, para enfatizar a diferença.

Vejamos os fotogramas abaixo, extraídos da cena supracitada. Pasolini procura explorar as diferenças no fundo do quadro de cada uma das figuras individualizadas.³⁰ O efeito alcançado é nítido. Ao invés de dar fluidez à cena, fundindo os dois personagens num espaço contíguo durante toda a conversa (por meio de uma montagem suturante - característica do dispositivo supracitado), o corte irá enfatizar justamente a diferença entre os dois, delimitando claramente a fronteira que separa o lado celestial (onde se encontra Stella³¹) do lado terreno (onde se encontra Accattone, a “Virgem Anunciada”).

Accattone (Pasolini, 1961)

³⁰ Bergala destaca que o fundo negro, situado atrás de Stella, seria uma referência ao espaço abstrato do Anjo, enquanto que o fundo de madeira, atrás de Vittorio, teria o papel de situá-lo no espaço doméstico, em plena continuidade com o mundo terreno, mundano.

³¹ Ao longo de sua análise, Bergala notará também que o pedaço de tecido que serve de lenço na cabeça de Stella seria uma forma encontrada por Pasolini de se fazer uma alusão à auréola do Anjo.

Ao longo da análise de cinco filmes selecionados³², nenhum deles de temática explicitamente religiosa, Alain Bergala defende que os realizadores filmaram a Anunciação – cada um à sua maneira – fazendo sempre um uso sistemático da montagem “justamente onde não haveria qualquer dificuldade de fazer coabitar duas figuras no mesmo quadro” (BERGALA, 2015, p. 222). Tal afirmação, assim como sugere o próprio título do texto (“Montagem obrigatória”), faz referência ao célebre artigo de André Bazin (“Montagem proibida”). O paralelo com a afirmação baziniana – logo no início do texto de Bergala – é feito com o propósito de estabelecer uma oposição no que diz respeito à “crença do espectador”.

Após essa digressão sumária da teoria da montagem proibida, chego a um caso que é esse da Anunciação, onde a proposição baziniana poderia se inverter: no caso de uma Anunciação, a crença do espectador exige a montagem, daí o meu título: ‘Montagem obrigatória’ (BERGALA, 2015, p. 221).

Esse é o único aspecto da argumentação de Alain Bergala do qual discordamos: a crença do espectador, em qualquer um dos cinco filmes selecionados por ele, não depende em nada dessa separação entre os dois personagens. O próprio autor, após a análise dos filmes, em momento algum do artigo retomará essa afirmação para tentar confirmá-la. O texto é sem dúvida convincente em demonstrar a hipótese de uma equivalência cinematográfica – de uma ressignificação dos motivos plásticos da Anunciação por meios fílmicos –, mas a montagem do filme não interfere no jogo psicológico do espectador.

Segundo Bazin, para quem o cinema tem como “vocação” a apreensão realista da cena, a montagem estaria “proibida” quando “o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais fatores da ação” (BAZIN, 2014, p. 92). No caso de uma Anunciação filmada, segundo a lógica de Bazin, trata-se de uma situação em que a cena depende da coexistência de dois elementos essenciais – o Anjo e a Virgem. As implicações dessa coexistência, porém, não alcançam o espectador no nível da crença. Talvez Bergala tenha trazido o texto de Bazin pelo simples jogo de contrastes, atraído pela beleza da comparação dos títulos dos respectivos trabalhos, mas a relação

³² Em ordem cronológica, eis os filmes analisados por Alain Bergala: *A Palavra* (Carl Th. Dreyer, 1955), *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), *Os Pássaros* (Alfred Hitchcock, 1963), *Eu vos saúdo Maria* (Jean-Luc Godard, 1985) e *A cor do dinheiro* (Martin Scorsese, 1986).

estabelecida com a afirmação baziniana não procede. Não se trata, portanto, de se tentar convencer o espectador, mas tão somente de uma operação de “empréstimo” de meios.

Na famosa cena da Anunciação de *Eu vos saúdo Maria* (Jean-Luc Godard, 1985), também se retribuem os dispositivos estabelecidos na pintura renascentista. Embora a cena como um todo seja bastante apressada, mantendo certo ar de improvisado, o que se dá a ver parece ter sido muito bem pensado e controlado pelo realizador, a começar pela própria escolha do cenário em que se passa essa intrigante Anunciação desteologizada: um posto de gasolina. Segundo Bergala, o posto de gasolina é o equivalente contemporâneo mais exato da *loggia* dos quadros renascentistas. Assim como nesse conjunto arquitetônico composto por arcos e colunas, o posto possui um teto com abertura pelos lados – e também a presença ostensiva de colunas. Além disso, o posto de gasolina possui a particularidade de se situar sempre à beira de uma estrada, cuja profundidade serve de ocasião – à semelhança das *vedutas* renascentistas – para a incidência das linhas de fuga para o horizonte (BERGALA, 1999, p. 158). À parte os motivos explicitamente irônicos dessa curiosa analogia, trata-se de uma escolha de locação de fato baseada na semelhança em relação à disposição espacial da iconografia da Anunciação. Em sua análise do filme de Godard, Bergala acrescenta ainda um segundo argumento – dessa vez apoiado num jogo de palavras tipicamente godardiano – para a escolha do posto de gasolina como cenário da Anunciação em *Eu vos saúdo Maria*. Lembrando que “posto de gasolina” se traduz em francês como “poste à essence”, a Anunciação seria então uma cena situada entre a “aparência” e a “essência”. Afinal, aos olhos de José, Maria não sofre qualquer mudança em sua *aparência*, ao passo que, no momento do Anúncio – segundo a Ortodoxia Cristã –, a Virgem é inteiramente transfigurada em sua *essência*. Decorre daí, segundo a leitura de Bergala, o sentido do trocadilho realizado por Godard.

No encontro com o Anjo (ou melhor, com os Anjos: a criança e o “tio” Gabriel formam juntos a figura do Anjo),³³ Maria entra em quadro agitada, correndo, e não há um plano sequer que busque recriar a famosa configuração espacial do episódio evangélico. A lógica composicional de *Eu vos saúdo Maria* é bem diferente da do filme de Pasolini. Aqui não se trata de dispor os atores em cena um pouco à maneira do arranjo eternizado

³³ Essa fusão dos dois personagens numa só figura, a figura do Anjo, é explicitada na cena do aeroporto, quando os dois amarram o sapato juntos. Segundo Alain Bergala, essa fusão seria uma alusão ao filme *A Palavra* (1955), já que na obra de Dreyer a ressurreição é operada pela crença conjunta de Johannes e a criança (a única que de fato tinha fé no milagre).

pela iconografia da Anunciação renascentista, Godard não faz uso de nenhum *plano-tableau* que facilite o acesso do espectador ao mundo da pintura.

A cena da Anunciação propriamente dita se inicia apenas com a entrada de José no táxi, e sua presença no Anúncio, aliás, é um acréscimo inteiramente criado por Godard (de forma alguma presente no texto original). Enquanto se desenrola o diálogo, José, o taxista, permanece dentro do carro, bem no meio das duas figuras. Sua posição não é nada favorável: impossibilitado de ouvir e de participar da conversa, José está claramente sobrando na cena. Embora excluído, a Anunciação lhe implica diretamente. A partir de então, sua namorada Maria será filmada sob o signo da interdição. Para estabelecer o sentido almejado, do ponto de vista de José, Godard cria uma situação visual de clara significação. Primeiro, um céu negro com apenas dois elementos visíveis: um sinal de trânsito e uma lua no fundo. O semáforo, inicialmente amarelo, logo se torna vermelho, e o plano seguinte mostra José abaixando a cabeça em sinal de tristeza. Num plano sintético e eloquente, num dos muitos momentos do filme em que trabalha os signos como metáforas visuais plenas de significação³⁴, Godard encena com muita concisão a interdição de José³⁵. A Anunciação, afinal, marca o momento em que Maria, ainda humana, torna-se “a eleita”. A lua, figurada no fundo do plano supracitado, representa a transformação final da Virgem: de terrena para celestial.

Durante toda a cena do Anúncio, Maria nunca é filmada ao lado do Anjo-duplo. Eles jamais ocuparão o mesmo quadro cinematográfico. Mesmo quando não haveria qualquer razão aparente para provocar essa cisão (como no caso dos fotogramas abaixo), Godard cria uma operação que consiste em viabilizar um diálogo no qual as pessoas envolvidas jamais são filmadas juntas. A polarização entre os dois lados do táxi (dentro do qual se encontra José, preso) torna-se uma necessidade de ordem representacional³⁶.

³⁴ Antes mesmo da cena no posto de gasolina, Godard já havia realizado um procedimento que consistia em antecipar algumas imagens que sugeriam o motivo da Anunciação. Metáforas visuais foram trabalhadas como prenúncio da Anunciação, como se Maria estivesse sendo preparada para o evento que a elegeria predestinada. Numa dessas cenas do filme, Maria ouve o estrondo de um avião que rasga o céu logo acima de sua casa. No plano seguinte, vemos o avião atravessando um enorme sol alaranjado. O avião, minúsculo em relação às dimensões desse grande astro/óvulo, parece evocar, no momento da travessia, uma espécie de fertilização celestial.

³⁵ O filme tematiza justamente a interdição de José, sua impossibilidade de tocar o corpo de Maria.

³⁶ Mesmo num filme todo profanado pelos signos do contemporâneo, pela correria e pelo aspecto apressado do filme, Godard encontra uma tradução meticulosa da iconografia da Anunciação. Trata-se sempre de um mesmo princípio: provocar uma cisão espacial entre o Anjo e a Virgem.

Eu vos saúdo Maria (Jean-Luc Godard, 1985)

Bergala vai ainda mais longe e aponta para o fato de que, durante toda a conversa, os planos da Virgem obedecerão a uma lógica figurativa radicalmente diferente da dos Anjos. Enquanto que os dois Anjos serão filmados sempre do mesmo modo, ao nível do olho, Maria será filmada cada vez de uma forma diferente, “como se o espaço que a contém, de uma densidade distinta, autorizasse uma diversidade enunciativa”. (BERGALA, 1999, p. 159). Vejamos o que diz Bergala logo em seguida:

A constituição e a diferenciação desses dois espaços compartimentados obedecem à simples necessidade, imposta pelo tema da anunciação, que Godard tem de erigir uma coluna invisível entre o espaço dos anjos e o de Maria (BERGALA, 1999, p. 160).

Maria de três pontos de vista diferentes

Tal como no filme de Pasolini, e poderíamos citar ainda outros filmes³⁷, trata-se de um mesmo propósito: traduzir o êxito representacional da iconografia cristã em meios cinematográficos, encontrando uma forma de erguer a coluna através de uma diferenciação clara entre as duas figuras. E a aposta de Bergala, com a qual concordamos,

³⁷ Além dos filmes analisados por Bergala: *As Damas do bosque de Boulogne* (Robert Bresson, 1945), analisado por Dominique Païni (1997); *Nostalgia* (Andrei Tarkovsky, 1983), analisado por Luc Vancheri (2011); *Viridiana* (Luis Bunuel, 1961), analisado por Charles Tesson (1992).

é a de que tudo isso se realiza através da montagem: no filme de Pasolini, pela separação e exclusão (por meio do uso expressivo do campo/contracampo); no de Godard, pela separação e diferenciação (na multiplicidade enunciativa concedida somente à Virgem).

2.2. Janelas, portas, corredores

Em um texto intitulado *Annonciations ou les secrets du tiers*, Louis Marin (1988, p. 35) identifica na iconografia da Anunciação renascentista a recorrência do cruzamento de dois eixos perpendiculares: o *eixo transversal*, que corresponde ao espaço de ligação entre o Anjo a Virgem; e o *eixo central*, que coincide com as linhas de fuga da perspectiva monocular. O eixo transversal, marcado pela cesura do espaço cênico, foi analisado no item anterior. Privilegiaremos agora o eixo da perspectiva na profundidade do quadro. Ao longo deste subcapítulo, vamos analisar a herança iconográfica no cinema de uma forma diferente; não mais pela montagem, mas por estratégias composicionais e/ou narrativas que consistem em encerrar os personagens em um espaço fechado.

Para introduzirmos as questões discutidas aqui, será preciso começar expondo as ideias gerais de alguns historiados da arte que estudaram exaustivamente, a partir do livro fundamental de Panofsky (*A perspectiva como forma simbólica*), a reconhecida afinidade entre o tema da Anunciação e o advento da perspectiva. Em *L'Annonciation Italienne – Une histoire de perspective*, Daniel Arasse é assertivo ao defender que tal afinidade se deu sob a chave do paradoxo, da contradição. A perspectiva, afinal, é uma técnica que confere unidade espacial³⁸ a um mundo organizado pelo homem (a partir da posição do espectador, do seu ponto de vista – enfatizará Pierre Francastel³⁹), enquanto que o episódio da Anunciação corresponde ao mistério da Encarnação de Deus. Como figurar a chegada de Deus no mundo por intermédio de uma técnica que consiste em dar uma forma simbólica a um mundo “desteologizado” (Panofsky)?

Daniel Arasse atenuará a assertiva panofskyana⁴⁰, e insistirá – ao contrário – na “comensurabilidade” da técnica. Sendo assim, segundo um vocabulário já corrente no

³⁸ Assim como o relógio mecânico tratava de mensurar o tempo, diz Arasse (2006, p. 68), a cartografia e a técnica da perspectiva tratavam de mensurar o espaço.

³⁹ Ver FRANCASTEL, 1990.

⁴⁰ Ao refletir sobre a obra de Panofsky, Daniel Arasse (2006, p. 65) irá concluir que a perspectiva, tal como entendida pelo historiador da arte alemão, seria a forma simbólica de um mundo em que Deus estaria ausente, posteriormente identificado com o mundo cartesiano da matéria infinita.

Quattrocento, a perspectiva instaurava um mundo *comensurável* ao homem. Vejamos a formulação de Arasse:

Antes de se chamar perspectiva, ela se chamava *commensuratio*, ou seja, a perspectiva é a construção de proporções harmoniosas no interior da representação em função da distância, tudo isso levando-se em conta a pessoa que observa, o espectador. O mundo tornava-se então comensurável ao homem. Não que o mundo fosse infinito, pois a questão do infinito ou do finito não era colocada na época, mas antes comensurável ao homem, e a partir de então o homem poderia construir uma representação verdadeira de seu ponto de vista (ARASSE, 2004, p. 67).

A contradição diagnosticada por Daniel Arasse pode ser formulada agora com mais precisão: como a técnica da perspectiva, forma simbólica de um mundo comensurável, poderia figurar a chegada do Incomensurável? Mesmo se nos atermos apenas à iconografia do *Quattrocento* toscano, quando se consolidou a técnica da perspectiva monocular, a maioria das pinturas da Anunciação, segundo Arasse, ignorava esse paradoxo. Ainda assim, cientes desse grande problema de representação, muitos outros pintores buscarão soluções figurativas para resolver esse impasse. As obras selecionadas ao longo do livro de Arasse, algumas delas mencionadas nesse capítulo, são fruto de um trabalho perfeitamente consciente de suas implicações teológicas. Essa é a aposta de Daniel Arasse, com a qual compactuamos.

Dando continuidade aos trabalhos de John Spencer e Hubert Damisch, Arasse desenvolve a questão sob um viés menos antropológico do que histórico. Tal abordagem histórica, com a qual se propõe a conduzir sua investigação, não simplifica em nada a sua pesquisa. Em vez de buscar uma síntese composicional para esse problema de representação, Arasse opta por uma análise obra a obra, buscando em cada caso – no brilho interior de cada pintura – uma brecha figurativa para a inscrição de Deus no mundo representado.

Alguns pintores encontrarão um meio de figurar a Encarnação por uma desordem da perspectiva. Algo que está em perspectiva, mas que escapa a ela, que é incomensurável à perspectiva, e é evidentemente Deus se encarnando, já que ele é infinito (ARASSE, 2004, p. 78).

Uma “desordem da perspectiva”, portanto, seria a forma encontrada por alguns pintores renascentistas para figurar algo que escapasse ao mundo comensurável: Deus. Após constatar essa brecha figurativa, Arasse vai ainda mais longe. Em suas análises de importantes Anunciações renascentistas⁴¹, Arasse defende ainda que a perspectiva regular era usada como “um instrumento figurativo” que permitia, justamente, “dar figura à chegada da Divindade no mundo humano” (ARASSE, 2010, p. 51). Dito de outra forma: exatamente por ser uma técnica que consistia em inscrever os elementos em quadro numa ordem comensurável ao homem, a perspectiva foi trabalhada por alguns artistas com o propósito de figurar a chegada do invisível e do incomensurável no mundo da visão e da medida. Inicialmente apresentada como irreconciliável com o tema da Anunciação, a perspectiva torna-se aqui justamente a solução para esse problema. A razão para isso é simples. Lembremos da célebre síntese para o problema da Encarnação, formulada na primeira metade do século XV pelo pregador franciscano São Bernardino de Sena: o mistério da Encarnação corresponderia ao momento em que “a eternidade é reduzida no tempo, a imensidão na medida, o Criador na criatura, o não-figurável na figura, o inefável na palavra e a ‘incircunscrição’ no lugar, o invisível na visão, o inaudível no som” (SIENNE, 1950, p. 54). Sendo o próprio mistério da Encarnação uma longa sequência de oximoros, que forma melhor de figurar o não-figurável senão através de uma falha na perspectiva (um erro intencional no desenho das linhas de fuga, provocando assim uma figura rebelde e alheia ao primado da razão e da medida)? Essa é a aposta de Arasse em algumas de suas análises.

Na Anunciação de pequenas dimensões de Domenico Veneziano percebe-se um trabalho cuidadoso na construção da arquitetura palaciana em que se passa a cena do Anúncio. Fruto de uma composição simétrica e harmoniosa, a perfeição desse painel está “à imagem da perfeição da Virgem” (ARASSE, 2004, p. 80). Tudo na cena parece meticulosamente organizado e controlado segundo uma lógica geométrica. Nota-se também a centralidade da porta, localizada no final de um corredor bem no hiato entre as duas figuras. Arasse aponta para o fato de que o grande destaque dado à porta, pintada no fundo do quadro com muita solidez, possui a função que costuma ser atribuída à coluna de mármore: além de provocar a cesura no eixo transversal do quadro, a porta esconde o

⁴¹ Ganha destaque em suas análises a Anunciação pré-renascentista de Ambrogio Lorenzetti, de 1344. Segundo o levantamento de Panofsky, trata-se talvez da primeira representação de uma Anunciação em perspectiva. Essa importante Anunciação, ainda sob a influência de Giotto, teria antecipado em 100 anos algumas das soluções encontradas em pinturas de meados do século XV, como por exemplo as duas que analisaremos a seguir, de Domenico Veneziano (1445) e de Piero della Francesca (1470).

ponto de fuga da pintura. Ela está no centro da composição, atravessada justamente pelo eixo central da perspectiva.

Domenico Veneziano (*Annunciazione*, 1445)⁴²

Ao longo de sua análise do painel de Domenico Veneziano, Daniel Arasse contextualiza o significado da porta no *Quattrocento* toscano: primeiro, rememora a imagem da porta como figura da Virgem (a porta como o acesso por onde Jesus entrou no mundo); em seguida, relembra uma frase dita por Jesus no Evangelho de João (“Eu Sou a porta. Qualquer pessoa que entrar por Mim, será salva”⁴³) para concluir que a porta de Veneziano – ao condensar a imagem de Cristo e da Virgem – faz uma “alusão iconográfica ao mistério invisível da Encarnação” (ARASSE, 2004, p. 80).

Mas a análise de Arasse não para por aqui, o mais importante ainda está por vir. Ele gasta alguns parágrafos enfatizando um pequeno detalhe que determinará o sentido teológico do painel de Domenico Veneziano. Em comparação com o aspecto solene da arquitetura palaciana, o trinco da porta no fundo do quadro se revela inverossímil, frágil e muito pequeno. Além disso, segundo Arasse (2010, p. 35-38), as dimensões da porta mostram-se “absolutamente desproporcionais” em relação aos objetos situados em primeiro plano. Domenico Veneziano teria voluntariamente cometido esses erros, provocando uma incoerência na proporção do desenho, para assim figurar o mistério da

⁴² Eis as referências completas da obra: Domenico Veneziano, *Annunciazione*, 1445, painel, 27 x 54 cm, Museu de Fitzwilliam, Cambridge.

⁴³ João 10:9.

Encarnação. A forma encontrada por Veneziano de inscrever o incomensurável, portanto, foi por meio de uma brecha na perspectiva, através da desproporcionalidade da porta no fundo do quadro. A porta, figura da Encarnação, se mostrou insubmissa ao primado da razão e da medida – ela escapa à comensurabilidade da técnica da perspectiva. Através de uma deformação da perspectiva bem no coração de seu painel, justamente onde incide o ponto de fuga da pintura, Veneziano consegue figurar a Encarnação e restaurar o sentido da Anunciação cristã.

Ao longo de *L'Annonciation Italienne – Une histoire de perspective*, Arasse se apoia em alguns casos de “desordem” ou de “desproporção” – entre os quais o painel de Domenico oferece apenas um dos exemplos possíveis – para concluir que o uso que se fazia da técnica da perspectiva determinava o sentido teológico da Anunciação. Arasse repete o aforismo de Hubert Damisch, segundo o qual “a perspectiva não apenas mostra, mas pensa”⁴⁴, e conclui num outro momento do texto que a perspectiva “permitia a alguns pintores, que eram também um pouco teóricos, de propor pensamentos de pintura absolutamente admiráveis.” (ARASSE, 2004, p. 80).

Vejamos um segundo exemplo esmiuçado por ele: na Anunciação situada na ilustração abaixo, que corresponde à parte superior do políptico de Santo Antônio⁴⁵, podemos verificar a ênfase dada ao longo corredor de colunas, marcado por uma extensa profundidade do campo visual. No fundo desse corredor, ganhando grande destaque na composição, encontra-se um imponente bloco de mármore. A pintura é de Piero della Francesca, aluno de Domenico Veneziano. Esta Anunciação, feita cerca de vinte e cinco anos após o painel de Veneziano, parece retomar algumas das questões anteriormente analisadas. Tal como o primeiro havia feito com a sua porta, o segundo realiza um truque no desenho do bloco de mármore, provocando assim um efeito que consiste em fazê-lo parecer estar mais próximo do que realmente está. Àquela distância, diz Arasse, seria impossível ver a pedra com tantos detalhes, inclusive com os sulcos da pedra tão nitidamente desenhados. Situado bem no hiato entre o Anjo e a Virgem, o bloco de mármore é também – tal como a porta de Veneziano – uma figura da Encarnação. E o desvio intencional provocado por Piero della Francesca⁴⁶ bem no meio da composição, justamente no ponto de incidência das linhas de fuga, corresponderia ao seu desejo de

⁴⁴ Daniel Arasse descreve o aforismo de Hubert Damisch em ARASSE, 2004, p. 64.

⁴⁵ O políptico se situa na Galeria Nacional da Úmbria, em Perugia.

⁴⁶ Segundo Daniel Arasse, Piero della Francesca era um matemático brilhante que dominava a técnica com grande maestria.

figurar o mistério da Encarnação. Mais uma Anunciação, portanto, que teria obtido êxito em figurar o “incomensurável na medida” – justamente pela distorção da técnica da perspectiva.

Piero della Francesca (*Políptico de Santo Antônio* [detalhe da Anunciação], 1470)⁴⁷

Mas há ainda um segundo truque no desenho de Piero della Francesca. Uma análise detida na edificação em que se passa a cena nos permite verificar que há uma massa de colunas bem na frente da Virgem. Daniel Arasse dirá: se o Anjo levantasse a cabeça e tentasse olhar a Virgem, ele não teria acesso ao seu rosto. Invisível ao “olho sensível” do espectador, a coluna que se encontra bem no meio das duas figuras (escondida na longa fileira de colunas do lado direito) é apenas intuída pelo “olho do intelecto” do espectador. Não se trata de uma visão direta, imediata. Somente pela inteligência do espectador, disposto a restituir a configuração arquitetônica do edifício (assumindo assim o papel de um “agente investigador”, como diz Arasse), que o segredo do pintor é revelado. E esse segredo, dirá mais uma vez o autor, corresponde justamente

⁴⁷ Piero della Francesca, *Políptico de Santo Antônio* [detalhe da Anunciação], 1470, óleo sobre madeira, 338 x 238 cm, Galeria Nacional da Úmbria, Perugia.

ao mistério da Encarnação de Deus no mundo dos homens. A coluna, afinal, era um dos símbolos mais frequentes de Cristo (ARASSE, 2010, p. 42). Escondido atrás de uma composição cuidadosamente arrumada, erigido sob o signo de uma coluna de mármore, a figura da Encarnação é enfim revelada.

Feita essa digressão a alguns aspectos gerais da iconografia da Anunciação, na qual privilegiamos o eixo da perspectiva, veremos agora como alguns filmes retrabalharam esses motivos pelos meios expressivos do cinema. Ganhará destaque nas análises filmicas o trabalho exercido na profundidade de campo. O principal ponto a se notar é que, diferentemente dos pintores citados, os realizadores herdaram sem qualquer esforço o enquadramento “em perspectiva” da câmera de cinema. A perspectiva monocular renascentista é incorporada automaticamente pelas máquinas fotográficas. Assim, no cinema, dirá Alain Bergala (2015, p. 224), “a perspectiva não foi uma conquista, ela é dada de antemão pela câmera, pelas objetivas: a continuidade do espaço não é construída, já que o cineasta capta seus planos de um espaço do mundo, que lhe é contínuo”.

Embora elementar, esse princípio fundamental determinará a forma como os realizadores retrabalharão essa herança iconográfica. Diferente das pinturas acima mencionadas, que optaram pelo uso voluntário de distorções bem no centro da composição (exatamente onde incidiam as linhas de fuga da perspectiva), os realizadores selecionados manterão mais ou menos intactos os códigos da perspectiva monocular. Embora seja possível provocar enormes distorções com uma câmera de cinema (através da manipulação da distância focal de uma lente, por exemplo), não parece ter sido esse o caminho escolhido pelos realizadores. Analisaremos a seguir dois filmes que encontraram maneiras de encerrar seus personagens em um mundo fechado. As janelas se revelam um elemento de interdição, limitando um pouco a área de incidência da perspectiva. Não por acaso, aliás, os dois filmes analisados irão terminar, respectivamente, com a imagem de uma vista sem horizonte e uma janela sendo fechada. Indesejada segundo os propósitos de cada realizador, a profundidade de campo será abortada por estratégias composicionais e/ou narrativas distintas.

2.2.1. Bloco de mármore

As Sombras (*Les Ombres*, 1982), assim como outros filmes do início da carreira de Jean-Claude Brisseau, se passa em um complexo habitacional no subúrbio de Paris. A região já havia despertado o interesse do realizador francês em um curta-metragem do mesmo ano, *L'Echangeur* (1982),⁴⁸ e também em seu longa de estreia, *A vida como ela é* (1978), que tematizava o absurdo e a violência extremada desses condomínios. Pela falta de um projeto urbanístico que promovesse um espaço de encontro entre os moradores, característica muito enfatizada por todos esses filmes (na arquitetura dos prédios, no esvaziamento das áreas comuns, no comportamento indiferente das pessoas), o índice de suicídio nesses lugares é altíssimo. Em *A vida como ela é*, Brisseau tematizava justamente esse problema, assim como a burocracia labiríntica do mundo corporativo, dando ao filme um tom tragicômico dissonante do restante de sua filmografia.

O longa-metragem *As Sombras*, realizado no contexto da série televisiva *Télévision de chambre* (1982-84),⁴⁹ conta a história de uma família que reside num pequeno apartamento situado num desses enormes complexos habitacionais. Exceto pela cena dos créditos iniciais, na qual uma adolescente (Nathalie) caminha pelo pátio esvaziado do condomínio, todo o restante do filme se passa no interior do apartamento. A única interação com a vizinhança se dá pela banda sonora do filme, na qual se ouvem com frequência os gritos dos vizinhos. Entre os quartos do apartamento, o trânsito de ruídos é também constante – motivo de desespero da mãe de Nathalie, Christine, que não consegue trabalhar com o barulho. O seu sonho fantasioso de um dia se tornar estrela de cinema passa necessariamente pela experiência privilegiada do isolamento. Nathalie, por outro lado, não tem o mesmo privilégio. O seu quarto não possui portas, apenas uma cortina o separa da sala de estar, de onde se travam inúmeras brigas e disputas territoriais. Ela cresceu ali e já se acostumou com a confusão do apartamento. Sempre com um livro na mão, tentando conciliar o mundo imaginativo ao mundo prático, segue com suas reflexões literárias em meio ao caos doméstico. O privilégio do isolamento também não é concedido a Pierre, o pai de Nathalie. Além de trabalhar pesado em uma usina metalúrgica, ocupa o lado mais frágil de uma relação de poder que o obriga a dormir na sala sempre que sua esposa está de mau humor. Enquanto a tirana Christine não estiver

⁴⁸ Curta-metragem que integra um longa coletivo, feito para a TV, intitulado *Les contes modernes: Au sujet de l'enfance* (1982).

⁴⁹ *As sombras*, o único episódio de Brisseau, é justamente o primeiro da série, num total de onze filmes.

em casa, a TV da sala está liberada para Nathalie compartilhar com seu pai o gosto por filmes em volume alto. A relação entre os dois, aliás, é comovente. Pierre e Nathalie estão sempre juntos. Ao contrário do irmão mais velho, omissos e sempre apressados, Nathalie se envolve com os problemas familiares, e sempre protege seu pai contra os abusos de sua esposa. O próprio tipo físico de Nathalie, em comparação com a magreza lúgubre de sua mãe, já a aproxima de seu pai operário.

Não bastasse a clausura do próprio espaço que serve de cenário ao filme, todas as cenas exteriores ao apartamento são elipsadas por uma *mise en scène* interessada em oferecer ao espectador a experiência do confinamento – razão pela qual não seria difícil imaginar *As Sombras* sendo adaptado aos palcos teatrais. Após nos oferecer uma encenação forçosamente teatral, o mundo encerrado no interior de uma caixa cênica, com abundante predomínio do plano-conjunto, toda a espessura desse mundo é finalmente liberada no final do filme, com a “aparição” repentina de Nathalie – que adquire no contexto da cena o aspecto de um anjo⁵⁰. O referido plano (ilustrado a seguir no fotograma #3) não nos parece de forma alguma arbitrário, trata-se de uma fratura com relação ao restante do filme. Filmado em *close-up* lateral (muito mais próximo, portanto, que o restante de todo o filme), num estranho e incongruente *contra-plongée*, e ainda banhado por uma luz um pouco estourada, ele anuncia a chegada do anjo que irá salvar Pierre do iminente suicídio⁵¹.

Voltemos ao início da cena. Após ter sido abandonado pela esposa, Pierre se posiciona diante da janela do apartamento, despertando em Nathalie a suspeita da intenção do suicídio. A essa altura do filme, após algumas menções de vizinhos que se

⁵⁰ Tal como no poema *Apparition*, de Victor Hugo, lido em voz *off* no início do filme, o anjo de *As Sombras* é também de gênero feminino. Nesse caso, uma adolescente com traços ainda infantis.

⁵¹ A fascinação de Brisseau por anjos, presentes em muitos outros filmes de sua carreira (como, por exemplo, em *O Som e a Fúria*, de 1988, *Coisas Secretas*, de 2002, *Os Anjos Exterminadores*, de 2006, e *A garota de lugar nenhum*, de 2012), ajuda a confirmar a impressão de que se trata da figura de um anjo.

defenestraram, um simples plano da janela já possui, em sua própria imagem, a significação Morte. A janela escancarada é um convite ao pulo. A própria mudança de escala⁵², entrevista entre os planos ilustrados pelos fotogramas #1 e #2, já sugere o movimento implícito no ato de se estar pensativo diante de uma janela aberta. É nesse momento, na iminência do pulo, que subitamente aparece Nathalie no *contra-plongée* supracitado (fotograma #3). “Se você pular, terá que me levar junto com você”, diz Nathalie ao seu pai. Desconcertado pelo duro comentário de sua filha caçula, Pierre recua e se senta diante dela. Os dois iniciam um diálogo. Nesse momento do filme, conforme se pode verificar no fotograma #4, recria-se a célebre configuração do motivo da Anunciação cristã.

Há no filme de Brisseau, em quantidade suficiente, índices materiais que apontam para a intencionalidade da referência iconográfica. As semelhanças, afinal, não se esgotam no mero arranjo composicional da cena. Além da posição da câmera, de perfil em relação aos personagens, os seus gestos confirmam a comparação: Nathalie, figura do Anjo Anunciador, encontra-se ajoelhada; enquanto Pierre, que recebe a palavra inspirada de sua filha, está numa posição mais elevada, com a cabeça voltada para baixo⁵³. No

⁵² Como todo bom encenador, Jean-Claude Brisseau trabalha muito bem as mudanças de escala entre um plano e outro, sobretudo em momentos de intensificação dramática.

⁵³ A posição ocupada pelos dois personagens, Nathalie do lado direito e Pierre do lado esquerdo, está invertida em relação à iconografia clássica. Curioso também é que Pierre, aquele que receberá as palavras inspiradas de Nathalie, seja justamente o pai da adolescente. Embora não pretendemos nos aprofundar nessa inversão, rica em implicações psicanalíticas, há aqui uma nítida subversão do mito cristão.

fundo do quadro, a presença ostensiva da janela indica haver uma consciência dramatúrgica e uma intenção plástica voltada para recriar a cena. O vaso de planta no canto direito do quadro, muito associado ao lado do Anjo Gabriel na iconografia da Anunciação, completa a simbologia do episódio. Trata-se de um uso intencional, consciente, dos elementos tomados de empréstimo dessa importante iconografia. Mais que isso: supõe-se que o diálogo com a Anunciação cristã dê um novo sentido à cena final do filme. Após a conversa com seu pai, Nathalie segue até a varanda do apartamento e observa calmamente a vista da janela (fotograma #5). A janela da casa, até então vista sob o signo da Morte, enfim se livra da conotação estabelecida. O filme termina de uma forma um tanto enigmática, com Nathalie de costas para a câmera observando a vista.

O que vemos no fotograma acima? Para além do bem-estar provocado pelo contexto da cena, logo após o diálogo reconciliatório entre pai e filha, o que a imagem em si parece dizer? Vestida de um pijama cor de rosa e de costas pra câmera, Nathalie observa a vista da janela. Mas, afinal, o que ela vê? Qual é o horizonte da imagem? O que o futuro reserva de agora em diante para Nathalie e seu pai? A resposta a essas perguntas deve ser buscada na própria imagem que, por sua vez, se notabiliza pela falta de volume e pela economia de elementos em quadro. De fato, o que vemos no fundo do quadro, do ponto de vista de Nathalie, é um grande nublado. Um fundo cinza, homogêneo, chapado contra a silhueta de Nathalie.

No momento do Anúncio, enquanto se ajoelhava diante de seu pai, Nathalie contava a ele de um sonho que havia tido na noite anterior. Um sonho sobre um vagabundo – uma espécie de profeta de rua com inclinações neoplatônicas – que tentava alertar os transeuntes, conformados em perseguir as sombras, para a beleza do mundo: “Tudo é amor, tudo é graça”, dizia o vagabundo. Ao fim do diálogo, antes de seguir para a janela, Nathalie diz: “Foi estranho esse sonho. O que isso significa: tudo é amor, tudo é graça?” As últimas palavras de Nathalie decerto fazem referência ao final da novela de Georges Bernanos, *Diário de um pároco de aldeia* (1936); mas talvez se refira também (e mais particularmente) à adaptação cinematográfica realizada por Robert Bresson, cuja imagem final – em sua síntese e abstração – parece igualmente ser aqui evocada.

Diário de um pároco de aldeia (Robert Bresson, 1951)

O que essas duas imagens têm em comum? Para além do fato de serem os planos finais dos respectivos filmes – que, aliás, também terminam com a mesma citação de Bernanos: “tudo é graça” –, as duas imagens têm em comum a sobreposição de um único elemento (a sombra da cruz no filme de Bresson, a figura do Anjo no de Brisseau) em um fundo sem qualquer volume ou definição. Em *Diário de um pároco de aldeia*, a trajetória do padre de Ambricourt é uma linha reta: ele vai definindo cada vez mais até perder as forças e finalmente morrer. As práticas ascéticas do padre o conduzem ao “tudo é graça” na mesma proporção com que o enfraquecem até a morte. No final do filme, após uma

linha ascendente rumo à santidade, a solução encontrada por Bresson para figurar a sua morte é justamente essa sombra projetada da cruz. Assim como a voz desencarnada que lê a carta ao final do filme, a imagem também não possui corpo. A cruz é um símbolo, já não possui materialidade alguma. É dessa forma, beirando a pura abstração, que Bresson decide representar o final do longo calvário do padre de Ambricourt.

No filme de Jean-Claude Brisseau, igualmente, a economia e concisão da imagem parece ser trabalhada com o propósito de expressar a trajetória de Nathalie. Após passar o filme inteiro absorvida por preocupações de ordem prática (falta de dinheiro dos pais, concerto da máquina de lavar, lista de compras do mercado, greve na fábrica do pai etc.), em meio ao caos doméstico de uma família em processo de autodestruição, Nathalie finalmente encontra a paz. No momento do Anúncio, pela primeira vez desde o início do filme, Nathalie consegue dar vazão aos seus pensamentos. As palavras de Nathalie, para a surpresa do seu pai, se revelam altamente reflexivas. Diante da mais absoluta falência de Pierre, a adolescente encarna o Anjo cujas palavras iluminadas anunciarão o destino dos personagens. Nathalie diz: “Nós nunca prestamos atenção ao sol. No entanto, ele está sempre lá. É bonito.” Embora enalteça a beleza do sol, o que Brisseau nos mostra, contraditoriamente, é um grande céu nublado. O filme trabalha em cima de uma tensão entre o mundo sensível e o mundo inteligível. A começar pelo título, *As Sombras*, o filme tematiza a beleza encoberta pela aparência. Trata-se, portanto, de uma valorização do mundo espiritual, não deflagrado pela superfície das coisas.

Após o Anúncio, Nathalie segue até a janela para olhar a vista da cidade. Mas, afinal, o que ela vê? A contar pela imagem final do filme, o estado de graça em que se encontra não se converte em um elogio à exterioridade. Decerto não é um mundo amplo e “perspectivado” que Nathalie observa de sua janela. Certamente não vê uma vista cartográfica da cidade em que habita. Em um plano sem qualquer referência à cidade em que vive, chapado contra um céu que mais parece uma parede desfocada, a imagem expressa um fechamento. O céu acinzentado, sem qualquer horizonte, é sem dúvida uma escolha intencional. A imagem escolhida para concluir o filme⁵⁴ parece voluntariamente querer expressar algo com sua profundidade reduzida. A interdição da perspectiva provocada por esse clima nublado, limitando ao máximo a profundidade do quadro, seria fruto de um pensamento que consiste em encerrar os personagens em um espaço fechado.

⁵⁴ Além de ser a última imagem do filme, Brisseau ainda a congela para fazer passar sobre ela os créditos do filme.

Tal como no bloco de mármore de Piero della Francesca, o céu acinzentado de Brisseau possui a opacidade de um fundo que encerra o mundo representado em sua própria superfície.

Importante notar que, tanto na pintura de Domenico Veneziano quanto na de Piero della Francesca, o fundo do quadro fora trabalhado no sentido de representar um mundo igualmente cerrado. A porta de Veneziano estava fechada, e o bloco de mármore de della Francesca é tão opaco quanto qualquer bloco de mármore. Os longos corredores que davam acesso à porta e à pedra de mármore abriam caminho para o eixo central (ou ponto de fuga) ser posteriormente interrompido por essas duas figuras de interdição. Assim como no filme de Brisseau, não se trata de dar vista a um pedaço da paisagem, uma *veduta* que emoldure a natureza pelas bordas da janela, mas sim de enfatizar o próprio material de que eram feitos esses objetos opacos. Lembremos: *Columna est Christus*; ou ainda: *Eu Sou a porta* (João 10:9).

Enquanto Nathalie observa a vista da janela, Brisseau insere a *Grande Missa em Dó Menor*, de Mozart, em referência clara a um outro filme de Robert Bresson: *Um Condenado à Morte Escapou* (1956). Mas ao contrário do desfecho no filme de Bresson, a salvação aqui não se encontra na fuga, na evasão – e sim na reconciliação com o mundo interior. Embora *As Sombras* termine com a vista de uma janela aberta, a imagem que conclui o filme não expressa um acerto de contas com o espaço ao redor (numa revalorização da noção de comunidade, por exemplo), mas o reencontro com certa dimensão espiritual de cada um. O sentido original do mito cristão se mantém intacto. Como em toda Anunciação, trata-se de um renascimento: o recomeço de uma vida espiritual encantada pela ação do Espírito Santo.

2.2.2. Limites, fronteiras

O estranho caso de Angélica (2010), de Manoel de Oliveira, é inteiramente povoado por motivos que remetem à Anunciação⁵⁵. Inúmeros reflexos iconográficos ecoam e se multiplicam reiteradamente ao longo de todo o filme, mas todos parecem subordinados ao Anúncio originário, que corresponde ao momento em que – ainda no início do filme – o fotógrafo Isaac é chamado para fotografar o cadáver de uma jovem

⁵⁵ Tal como em *O Anúncio feito a Maria*, conforme veremos a seguir, e em alguma medida também como no filme de Godard: *Eu vos saúdo Maria*.

mulher chamada Angélica⁵⁶. No instante em que se prepara para tirar a foto, após encontrar a luz e o enquadramento ideais⁵⁷, Isaac vê pelas lentes de sua câmera Angélica abrindo os olhos e sorrindo. O sorriso de Angélica, privilégio reservado ao artista, posteriormente irá assombrá-lo numa sequência interminável de ecos da Anunciação, tendo sempre a janela como mediação entre a figura do Anjo e a da Virgem. A janela, de fato, é um elemento muito recorrente ao longo do filme, sendo que esse Anúncio originário, matricial, também terá como mediação uma espécie de janela: a janela da câmera, emoldurada pelo desenho das bordas do visor⁵⁸.

Embora Oliveira mantenha o tom geral do filme numa chave cômica, bem-humorada, *O estranho caso de Angélica* é um filme repleto de oposições graves. O corpo e a alma, a vida e a morte, a realidade e o sonho, o terreno e o celestial, o velho e o novo, o manual e o maquínico⁵⁹, o cristianismo e o judaísmo⁶⁰, a matéria e a antimatéria⁶¹ –

⁵⁶ Conforme a prática da fotografia mortuária, ainda em vigor no início do século XX. Embora se passe nos dias de hoje, o filme inteiro possui esses engraçados anacronismos – em parte, justificados pelo fato de o roteiro de *O Estranho caso de Angélica* ter sido escrito mais de cinquenta anos antes das filmagens, mas também pelo diretor desejar manter em seu filme essas incongruências temporais.

⁵⁷ Há uma intenção de registro com propósitos artísticos. Como veremos mais adiante, é o senso estético de Isaac (marcado pelo desejo de fotografá-la sob o melhor ângulo, na distância focal ideal, com a melhor iluminação possível) que posteriormente deflagrará a sua obsessão, conduzindo-o a uma longa espiral pela qual será tragado e absorvido.

⁵⁸ O Anjo Anunciador só se revelará plenamente para Isaac, abrindo os olhos e sorrindo para ele, por intermédio de um dispositivo óptico: a câmera fotográfica. É a câmera que filtrará a realidade e permitirá que ele veja o sorriso de Angélica. Foi preciso a mediação do olho de vidro de uma câmera de fotografia para que tudo fosse possível. Porém, em nossa leitura do filme, a ênfase é dada menos ao aparato fotográfico enquanto suporte do que enquanto janela. A principal mediação para as visões de Isaac será a janela – assim como outros elementos visuais que dão profundidade ao fundo do quadro, como portas, corredores etc.

⁵⁹ Essa dualidade, como veremos a seguir, é expressa num dos temas que fascina Isaac: a fotografia de camponeses no cultivo da uva. Em uma conversa com a dona da pensão onde mora, Isaac defende que o seu interesse por essa atividade manual se deve à sua iminente substituição pelas máquinas.

⁶⁰ Diferente da família de Angélica, tradicional e católica, Isaac é um judeu sefardita. Essa diferença é tematizada assim que Isaac chega na residência de Angélica para lhe tirar a foto mortuária. Percebe-se um evidente mal-estar quando lhe é perguntado o nome.

⁶¹ Essa dualidade é evocada no café da manhã da pensão em que Isaac mora. Durante uma divertida conversa entre três intelectuais, é citado um compêndio científico (*Os sete mosquitos do Apocalipse*),

uma série interminável de dualidades cria terreno fértil para as obsessões de Isaac. Aderindo às suas obsessões, o filme adotará o motivo da janela para dar visibilidade às oposições estabelecidas, como representação visual de uma fronteira limítrofe.

Oliveira trabalhará a iconografia da Anunciação de uma forma decantada, essencializando-a em um simples cruzamento de vetores transversais. Para recriar e multiplicar o motivo do Anúncio, graças ao seu uso contínuo e reincidente, bastará fazer coincidir dois eixos perpendiculares: o eixo da interação entre dois personagens, podendo ou não ser uma conversa; e o eixo da janela (podendo às vezes ser substituída por portas, estradas e corredores), que servirá de incidência para a perspectiva na profundidade de campo.

No primeiro fotograma, acompanhamos um diálogo entre Isaac e a dona da pensão onde ele vive. Em referência clara ao episódio evangélico, ela lhe entrega um ramo de flores brancas⁶². No fundo do quadro, vemos uma porta aberta. Tal como a janela, ela possui a função de provocar uma abertura no eixo da perspectiva, dando acesso a uma

claramente fictício, segundo o qual a matéria ao encontrar a sua equivalente antimatéria “fundem-se num abraço que se transforma na mais pura essência: energia”. A intelectual brasileira completa: “a matéria não é mais que uma forma de espírito”, no que Isaac – fascinado pelo que ouve – retruca em voz baixa: “Energia... espírito.... Angélica!”.

⁶² O lírio, um dos símbolos mais recorrentes na iconografia do *Quattrocento*, é citado na epígrafe do filme, um poema de Antero de Quental.

profundidade no fundo do quadro. Na parte de cima do fotograma selecionado, penduradas no varal de Isaac, vemos alguns retratos de Angélica nitidamente separados de algumas fotografias em preto e branco. Mais adiante, numa cena estranhamente perturbadora, vemos um *travelling* do varal com as fotos da defunta embaralhadas sem distinção com as fotos de camponeses trabalhando no cultivo manual da uva (outro tema que desperta o fascínio de Isaac).

O fotograma acima mostra um momento do *travelling* em que as duas obsessões de Isaac convergem num mesmo quadro. Como explica reiteradamente para a dona da pensão, o seu interesse pelos camponeses deve-se justamente ao fato de que, àquela altura, aquela atividade manual estava à beira da extinção, prestes a ser superada pelas máquinas⁶³. O que interessa a Isaac são as zonas limítrofes entre duas ideias antagônicas: nesse caso, aquilo que separa o trabalho manual do maquínico, o velho do novo etc. A obsessão de Isaac, como veremos a seguir, relaciona-se justamente com as representações visuais dessa fronteira, com os motivos formais que ilustram essa ideia. Nas fotografias dos camponeses, por exemplo, observa-se sempre o cabo da enxada demarcando muito claramente esse limite (como se pode ver no fotograma acima, trata-se de uma figuração dessa fronteira que tanto obseda Isaac). Após a visão deflagradora do sorriso de Angélica, o Anúncio originário, Isaac é condenado a ver o mundo sob o signo da dualidade e do

⁶³ Posteriormente, numa cena em que os efeitos sonoros são trabalhados de uma maneira intensificada, vemos a brutalidade de um trator fazendo o trabalho que outrora era feito pelos camponeses. A bonita canção entoada pelos trabalhadores, que posteriormente será recuperada nos créditos finais, dá lugar ao som incômodo de máquinas.

formalismo. E no centro disso tudo está a cisão que o afasta de Angélica, que é exatamente aquilo que o separa da morte e o mantém vivo.

O fotograma #2 da sequência corresponde a um sonho de Isaac. A imagem em preto e branco é usada para diferenciar o sonho da realidade, e o aspecto translúcido atribuído à Angélica – apenas a ela – se deve também à necessidade de distinguir o fantasma do mundo concreto. Na imagem onírica acima, Angélica e Isaac estendem os braços em direção ao outro. Eles almejam se tocar. Mas como é de se esperar, a distância que os separa – a decalagem entre o Anjo e a Virgem – se revelará intransponível.

O fotograma supracitado ilustra bem a forma concisa com que Oliveira retrabalha a herança iconográfica. A essa altura do filme, para evocar o motivo da Anunciação, basta que dois personagens estejam alinhados num mesmo eixo, e que perpendicularmente a esse eixo se faça incidir a profundidade de campo (marcada aqui pela janela ao fundo). Com uma grande economia de meios, Oliveira consegue retomar em seu cinema, de uma forma bastante peculiar, o encontro do Anjo com a Virgem. Nesse caso particular, por se tratar de um sonho que instiga a imaginação de Isaac, o Anúncio tem o sentido de um chamamento – um convite à morte. Como veremos mais adiante, a fascinação do fotógrafo pela imagem de Angélica o obseda até o fim de sua vida.

Nos dois últimos fotogramas selecionados, trata-se de um mesmo princípio: fazer pequenas referências, leves e bem-humoradas, ao motivo da Anunciação. No fotograma #3, Oliveira filma uma Anunciação entre um gato e um pintassilgo. Após o término da conversa entre Isaac e a dona da pensão, os dois saem de quadro e Oliveira mantém o plano esvaziado com o gato a olhar fixamente para a gaiola em que se encontra o pássaro. Os dois animais, pela disposição espacial e pela presença da janela ao fundo, decerto remetem ao motivo da Anunciação. Mais adiante veremos que, na cabeça de Isaac, o pintassilgo é uma duplicação da pomba que simboliza a ação do Espírito Santo⁶⁴. Assim como o ramo de flor branca (outro elemento constante ao longo de todo o filme), o pássaro também ganha um simbolismo associado à Anunciação.

Já no quarto e último fotograma, num gesto banal e desimportante, o motivo é retomado no contato entre Isaac e o mendigo da igreja. Trata-se de uma Anunciação muda, em que a troca não é feita pela palavra, mas pela transição financeira. Presença

⁶⁴ A cena do sonho de Isaac deixa essa analogia clara. Tal como Angélica, o pássaro entra em seu quarto pela janela.

constante ao longo de todo o filme, personagem sem nenhuma profundidade, tratado sempre com humor, o mendigo está sempre lá, diante da igreja, estendendo suas mãos para receber algum trocado. Nesse momento, assim como em tantos outros em que não se leva muito a sério, Oliveira permite esse tipo de referência bem-humorada.

Importante notar que a onipresença de janelas, portas e corredores se deve à afinidade desses elementos com a iconografia da Anunciação. Embora Daniel Arasse dê destaque em suas análises aos casos de interdições no eixo da perspectiva, é evidente que a coincidência de janelas nessa importante iconografia tinha um papel diferente em muitas outras pinturas. Como foi dito no início desse capítulo, mesmo se limitarmos a análise das Anunciações ao *Quattrocento* toscano, a maioria das pinturas ignorarão o paradoxo constatado por Daniel Arasse.

Em um artigo dedicado às simbologias da iconografia da Anunciação, Luís Alberto Esteves Casimiro dedica uma parte de sua reflexão às particularidades das janelas e *vedutas*. Segundo ele, a janela aberta simbolizaria um importante aspecto da iconografia da Anunciação, uma vez que ela representaria a “receptividade” e o “consentimento” da Virgem frente à mensagem divina transmitida pelo Anjo.

(...) a janela, em si mesma, enquanto constitui um vão aberto, simboliza receptividade, aspecto inerente ao anúncio efectuado pelo Anjo. Efectivamente, a atitude receptiva de Maria é um aspecto a destacar dado que tem como resultado o acolhimento da mensagem divina transmitida pelo Anjo e culmina com a proclamação do seu consentimento: *Fiat mihi secundum verbum tuum*, de enormes consequências para a Humanidade (CASIMIRO, 2008-2009, p. 163).

Como veremos a seguir, contudo, não é esse o caminho adotado por Manoel de Oliveira. Em *O estranho caso de Angélica*, as janelas não permanecerão abertas. Uma vez evocado e multiplicado o motivo da Anunciação, tendo sempre as janelas e portas como elementos propulsores dessa evocação, Oliveira tratará de erigir uma fronteira nas janelas e impedir que se transite livremente entre os lados de dentro e de fora. As janelas revelam-se assim opacas e intransponíveis. Vejamos a seguir os truques e as estratégias narrativas adotadas por Oliveira para resolver o paradoxo entre o tema da Anunciação e essa abertura por onde se teria acesso ao mundo *de lá*.

Mostrada a reincidência da Anunciação, ecoada de forma fragmentada ao longo de todo filme, analisaremos mais cuidadosamente a última sequência do filme, que corresponde ao momento em que, tomado pelo delírio, Isaac tenta atravessar a fronteira que o separa de Angélica. Após a morte do pintassilgo, Isaac sai de sua pensão desesperado atrás de Angélica, correndo de um lado ao outro do quadro. Ao chegar à igreja, contudo, encontra um portão gradeado que o impede de entrar. Ele grita em desespero: Angélica! Como se pode ver nos fotogramas abaixo, uma cena idêntica a essa (só que dessa vez no portão do cemitério em que Angélica fora enterrada) já havia se passado antes. *O estranho caso de Angélica* é um filme cíclico, cheio de repetições, e a imagem de Isaac gritando por Angélica é um desses motivos recorrentes. A grade do portão é mais uma figura da interdição. Tal como as tantas janelas e portas do filme, a grade é o que o separa do Anjo anunciador, mais uma figura da fronteira que o impede de atravessar ao encontro de Angélica.

Diante da grade que o impede de atravessar o portão, Isaac dá meia volta e segue para trás, percorrendo uma estradinha com um ligeiro declive para cima. Essa ladeira encontrada de improviso, mais do que um percurso que o levaria a algum lugar, a uma dada destinação, lhe permitirá acesso a uma profundidade de campo qualquer. Isaac corre para lugar nenhum, com o propósito cego de atravessar a fronteira que o separa de Angélica. Trata-se de um momento no filme em que o personagem parece encerrado no interior do mundo da representação. Tal como nos inúmeros corredores e *vedutas* da iconografia da Anunciação renascentista, Manoel de Oliveira inclui essa corrida – bem no eixo da perspectiva, vale dizer – apenas para fazê-lo percorrer em direção ao fundo do quadro. Isaac parece simplesmente tentar superar a decalagem pela profundidade de campo – e como era de se esperar, a tentativa não dá certo.

Os fotogramas abaixo correspondem à primeira figuração da travessia frustrada de Isaac. Após tanto sonhar com Angélica, encontrando-a em seus delírios para além dos limites da janela, Isaac será confrontado com a impossibilidade de realizar essa travessia na vida real. Após uma caminhada trôpega por um gramado, Isaac desmorona e cai no chão inconsciente. É o prenúncio da cena que se desenrola logo em seguida.

Após ser resgatado por um grupo de crianças, Isaac é levado de volta para a pensão onde mora. Um médico cuida dele. Atrás do médico, do outro lado da janela, Angélica de repente aparece novamente. Assim como nos sonhos e delírios de Isaac, Angélica é representada aqui em preto e branco – e ainda com uma textura brilhosa e translúcida que lhe confere um aspecto incorpóreo. Quando Isaac a vê na janela, ele subitamente recobra a saúde e se levanta em sua direção. Antes de chegar até Angélica, Oliveira realiza uma operação que consiste em separar sua alma de seu corpo. Fazendo uso de um truque *à la* Meliès, Oliveira resolve o impasse: o corpo desmorona no chão e morre; a alma atravessa a janela e se une ao espírito de Angélica.

Importante notar aqui que os sonhos e as almas não são filmados da mesma forma que a matéria no mundo real. Ao longo de todo o filme, há uma distinção nítida entre a realidade concreta e a pura abstração. Além do uso constante de elementos visuais que figuram essa diferença, de motivos que ilustram o limite entre as dualidades estabelecidas, Oliveira faz uso de um efeito que confere um ar etéreo e evanescente a toda e qualquer forma de fantasmagoria. Essa distinção entre o corpo e o espírito dá visibilidade à fronteira entre a vida e a morte, o corpo e a alma, a matéria e a abstração. Essa operação consiste, em suma, em realçar a barreira intransponível entre esses dois mundos.

Como dissemos antes, o filme adere às obsessões do personagem. Isaac é um artista contaminado pelo vírus da diagramação, uma doença que o faz enxergar o mundo pela ideia que tem do mundo, que o faz confundir a matéria pela sua arquitetura formal. Não é por Angélica que Isaac se apaixona, mas pelos motivos iconográficos, entrevistados no filme em grande quantidade, que o separam dela. O que atormenta Isaac é o fantasma da forma. Na fábula contada por Oliveira, Isaac é um formalista, um homem que perdeu o interesse pelo mundo ao alimentar um fascínio cego pela forma das coisas – não pelas coisas em si, mas pela ideia que tem delas. A travessia para o outro lado da janela, obsessão do esteta, terá um preço: a sua morte.

Embora a alma de Isaac de fato se encontre com a de Angélica, a travessia para o outro lado da janela – obsessão de Isaac – não se realiza em vida. Após a sua morte, com a ajuda de uma enfermeira, o seu corpo é recolocado na cama. A dona da pensão o cobre com um lençol branco e coloca uma cruz sobre seu peito. “Que o Santo Deus o tenha em Sua companhia”, diz a dona. Em seguida, numa intervenção sonora bem-humorada,

Oliveira retoma o canto dos agricultores de vinha. É a trilha sonora de uma atividade já superada, extinta. Para concluir o filme, deixando claro que o encontro com Angélica é uma utopia reservada aos delírios da mente, a dona da pensão segue até a varandinha do quarto e fecha as portas da janela.

3. Extremidades

Analisaremos neste capítulo dois filmes que retrabalham os motivos da Anunciação em chaves antagônicas: enquanto Alain Cuny, em *O Anúncio feito a Maria* (*L'annonce faite à Marie*, 1991), leva a noção de “montagem obrigatória” (Bergala) ao paroxismo, fazendo da decalagem a própria forma estrutural do filme, Eugène Green, em *Correspondências* (*Correspondances*, 2007), filma uma Anunciação sem decalagens, abolindo toda e qualquer fronteira entre o Anjo e a Virgem, entre a vida e a morte. Os dois filmes selecionados, cada um à sua maneira, fazem uso de uma *mise en scène* relacional entre texto e imagem. Embora as finalidades se oponham diametralmente, a inserção de imagens é trabalhada pelos dois realizadores para estabelecer com o texto – nos dois casos – uma relação de complementariedade. Ao longo dos dois próximos subcapítulos, veremos que esse entrelaçamento será usado para estabelecer com a Anunciação cristã um sentido próprio, fruto de leituras pessoais do episódio bíblico.⁶⁵

Em *O Anúncio feito a Maria*, adaptação da peça homônima de Paul Claudel, veremos que essas associações imagéticas serão trabalhadas por Alain Cuny com plena liberdade, sem qualquer compromisso com a continuidade espaço-temporal do filme. As imagens simplesmente aparecem, interrompendo abruptamente o andamento dramático da cena. Esse material usado no filme (eventualmente extraído de outros filmes, num gesto que revela a defesa de um cinema impuro) invade a cena à revelia de qualquer fluidez narrativa. A fragmentação é radical. O único fio condutor do filme, ao qual todo o resto está subordinado, é a palavra falada. O sentido do texto de Claudel, contudo, será a todo o momento deslocado.

Já no segundo filme analisado, *Correspondências*, de Eugène Green, não há qualquer descontinuidade entre as imagens e o espaço ao redor. A costura relacional com o texto é feita, afinal, com os próprios objetos cênicos do filme. Esses, por sua vez, estão plenamente integrados à cena, fazem parte do mesmo espaço diegético dos personagens. Não há, portanto, qualquer cisão na unidade espaço-temporal do filme. Da mesma forma, igualmente, almeja-se abolir as fronteiras com o espectador: todo o filme é construído para que o espectador se sinta colado aos personagens, e desempenhe – tal como eles –

⁶⁵ No caso de Alain Cuny, uma leitura indireta, de “segundo grau”, já que seu filme é uma adaptação da obra homônima de Paul Claudel.

um exercício de decifração das imagens. É justamente decifrando essas “correspondências”, como sugere o título, que passamos a compreender o sentido do filme. Como diz Virgile, um dos personagens do filme, “toda imagem anuncia uma palavra”. É preciso apenas saber “ouvi-la”.

3.1. Ao paroxismo

O Anúncio feito a Maria é livremente adaptado da peça homônima de Paul Claudel. A peça de Claudel, por sua vez, também é uma adaptação – uma adaptação literária do mito cristão da Anunciação, fruto da visão personalíssima do autor acerca do episódio evangélico⁶⁶. Entre o filme de Cuny e a Anunciação original (tal como fora descrita no Evangelho de São Lucas), há uma longa cadeia de referências. Uma malha espessa de códigos, símbolos; um sem número de imagens entrelaçadas e dissipadas com o tempo. Algumas circunscritas a um estilo particular e outras tantas herdadas de uma geração para a outra. Sabe-se, por exemplo, que muitos dos símbolos da iconografia bizantina não se perpetuaram no *Quattrocento* italiano – outros tantos foram incorporados, por exemplo, na passagem do século XV ao XVI, mantendo ou não um diálogo consciente com o estilo anterior. Essa longa rede de significados começa nos primórdios do Cristianismo, quando a exegese bíblica se esforçava em encontrar no interior mesmo das Escrituras as evocações ao Anúncio e à chegada do Messias, estabelecendo com os episódios evangélicos uma relação espelhada. É por essa razão que, por exemplo, desde o século XI, a Virgem costuma ser retratada pela iconografia da Anunciação lendo um livro⁶⁷: ela estaria lendo a famosa profecia de Isaías⁶⁸, segundo a qual o profeta teria dito que uma moça em breve conceberia uma criança cujo nome seria Emanuel, “Deus é conosco”, e que a ameaça dos inimigos acabaria antes que a criança se tornasse adulta.

⁶⁶ O crítico literário Alexandre Mavrocordato descreve nos seguintes termos a adaptação da Anunciação cristã na peça de Paul Claudel: “O milagre da Virgem [a Anunciação] não poderia ser abordado diretamente, sem soar ingênuo ou grotesco. Era preciso tratá-lo de forma indireta, com personagens [ficcionalis] interpostos” (MAVROCORDATO, 1965, p. 149).

⁶⁷ Outra hipótese é que o livro da Virgem Maria na iconografia seria uma referência ao “Verbo feito Carne”, elo de ligação da Anunciação com o mistério da Encarnação.

⁶⁸ “Portanto o mesmo Senhor vos dará um sinal: Eis que a virgem conceberá, e dará à luz um filho, e chamará o seu nome Emanuel” (Isaías 7:14).

Daniel Arasse rememora dois outros Anúncios, do Novo ao Antigo Testamento, que serão ecoados na Anunciação para formar uma verdadeira “rede de correspondências”.

De início, no contexto das Escrituras, é preciso pontuar ecos a dois outros grandes ‘Anúncios’ que o precederam. Do Novo ao Antigo Testamento, esses ecos colocam a Anunciação numa *rede de correspondências* que dão sua verdadeira dimensão, providencial, ao encontro do anjo com a virgem. No próprio Evangelho segundo São Lucas, a Anunciação faz eco a uma passagem imediatamente anterior (1: 8-20) na qual, seis meses mais cedo, o mesmo anjo Gabriel havia anunciado a Zacarias o futuro nascimento de seu filho João Batista, o “precursor” de Jesus (...). Por sua vez, o Anúncio a Zacarias fazia eco à passagem do Gênesis (18:14) em que Javé havia anunciado a Abraão e a Sara que, apesar de sua idade avançada, eles conceberiam uma criança (Isaac). Finalmente, para completar o círculo, essa mesma passagem do Gênesis ecoa no episódio da Anunciação: de acordo com os intérpretes da Bíblia, a última explicação do anjo Gabriel a Maria evoca a de Deus a Sara, que não havia acreditado na ideia de engravidar (ARASSE, 2010, p. 9, grifo nosso).

O tema da Anunciação, em suma, impressiona pelo excesso de referências acumuladas ao longo dos séculos. Paralelamente a essa profusão de signos, há ainda a decalagem. A cesura do espaço cênico, presente na iconografia da Anunciação pelo menos desde a arte bizantina (lembrando que a iconografia da Anunciação remonta às catacumbas⁶⁹), persistiu ao longo dos séculos. Embora tenha sofrido um sem número de variações, a decalagem entre as duas figuras marcou definitivamente o imaginário iconográfico da Anunciação.

Alain Cuny, em *O Anúncio feito a Maria*, muito consciente dos motivos iconográficos que marcaram o tema da Anunciação, realizou uma operação que consiste em transpor para o filme o próprio substrato iconográfico do tema sob a forma da decalagem e do excesso. Essa transposição, levada ao paroxismo, é feita por um diretor de um filme só – e vale apontar que, além de ter realizado um único filme, Cuny dedicou décadas de sua vida a ele.⁷⁰ Embora tenha sido, além do grande ator que foi, também um pintor, e de possuir uma “imensa cultura plástica” (BÉNARD DA COSTA, 2009),

⁶⁹ Estima-se que os afrescos mais antigos a retratar a Anunciação, presentes na Catacumba de Priscilla, em Roma, tenham sido feitos aproximadamente no ano 150 d.C.

⁷⁰ Alain Cuny chegou a propor que Robert Bresson adaptasse o texto claudeliano, porém, como não chegaram a um acordo – e, lentamente, após muitos anos de maturação –, enfim se convenceu de que iria, ele mesmo, dirigir o filme (cumprindo, assim, uma antiga promessa feita ao amigo Claudel, que lhe havia confiado o desejo de ver a sua peça adaptada ao cinema).

engana-se quem imagina que sua larga erudição teria sido usada a serviço de citações e referências diretas da iconografia da Anunciação. As referências pictóricas, embora existam, não são facilmente reconhecíveis. A grande herança iconográfica de *O Anúncio feito a Maria* não deve ser buscada no conteúdo simbólico das imagens, e sim na forma como ele trabalha a decalagem em seu filme, essencializando-a, incorporando-a à forma fílmica.

Ao longo de todo o filme, a continuidade é a todo momento atravessada por um frenesi de imagens desconexas, inseridas no filme (seja por sua qualidade de ruído, seja por sua qualidade de sugestão) à revelia de toda e qualquer progressão narrativa. Trata-se, como veremos mais adiante, de um filme sem fluidez narrativa, sem uma coesão dramática definida no espaço-tempo. Fazendo uso sistemático da decalagem como método (e como estrutura formal), e lançando mão de uma intensa profusão de imagens, Cuny atravessa o texto de Paul Claudel (não sem provocar deslocamentos de sentido) e expressa a sua visão, também muito pessoal, do episódio evangélico.

Mas antes de prosseguirmos na análise do filme de Cuny, algumas palavras sobre Paul Claudel e sua obra-prima⁷¹.

3.1.1. O Anúncio de Claudel

Paul Claudel definiu o gênero literário de *O Anúncio feito a Maria* como uma “peça de mistério”, em referência aos chamados Mistérios medievais. Ao mesmo tempo, alguns pesquisadores de estudo de gênero literário apontam para a influência do Teatro Simbolista, herança de sua fase de juventude, dando à obra acabada uma “síntese de gêneros bastante particular” (SABASHNIKOVA, 2015, p. 2). De todo modo, trata-se de uma obra dramática sem dúvida muito devedora de uma tradição teatral que valoriza, sobretudo, a expressão poética, a palavra, o texto – deixando em segundo plano, por exemplo, as descrições de cenário, ambiência, *mise en scène* etc. Sabe-se que a história de *O Anúncio feito a Maria* se passa durante a Idade Média, na província de Reims, interior da França – e isso é basicamente tudo o que Claudel oferece ao leitor para situá-lo na trama.

⁷¹ O texto de Claudel possui inúmeras versões, sendo duas delas consideradas acabadas: a versão literária e uma versão teatral. Exceto pelo quarto e último ato, muito diferentes um do outro, as duas versões são quase idênticas. A versão adaptada por Alain Cuny é a teatral.

Apesar de fazer referências à Anunciação mitológica, os personagens da peça são inteiramente ficcionais, concebidos com o intuito de imprimir ao episódio evangélico a visão singular e profundamente religiosa – embora anticlerical – do autor. Como veremos a seguir, o sentido da Anunciação liga-se definitivamente ao do sacrifício. Isso fica claro no quarto e último ato da obra, quando nos é revelada a intenção que residia no gesto crucial de Violaine – momento em que ela decide, ainda no prólogo, beijar um leproso.

O drama se inicia da seguinte maneira: Pierre de Craon, um construtor de catedrais, anuncia⁷² a Violaine que fora amaldiçoado pela lepra. Diz que reconheceu em seu “flanco o mal terrível”, e que a lepra o atingiu imediatamente após tê-la assediado no passado: “Quem és tu, ó moça, e que parte é esta que Deus em ti Se reservou, / Para que a mão que te toca com desejo, e a própria carne, seja assim fulminada, / Como se tivera ousado aproximar o mistério da Sua morada?”. Desde o início da peça, portanto, a lepra está associada a um castigo sexual – Pierre teria sido punido pelo seu desejo por Violaine, e por tê-la assediado no passado.

Após um longo e bonito diálogo que evidencia a disposição de Violaine à santidade, assim como o caráter áspero de Pierre, Violaine lhe dá um beijo na boca (um gesto piedoso e sacrificial – depois saberemos disso). O beijo dará início a uma série de acontecimentos que definirão os destinos de todos os personagens da peça. A irmã mais nova de Violaine, Mara (cujo nome traduzido para o hebraico significa “amarga”), testemunha o beijo proibido de sua irmã e inicia uma trama de manipulações para desmanchar o noivado dela com Jacques, por quem é apaixonada. Não bastasse a investida de Mara contra o seu noivado, Violaine descobre ainda ter contraído, por contágio, a lepra. Pierre de Craon, por sua vez, é misteriosamente curado do “mal terrível”. Nesse meio tempo, o patriarca da família, Anne Vercors, decide subitamente deixar a sua família e partir para a Cidade Santa, onde teria um papel a cumprir nas Cruzadas. Violaine, por fim, renuncia seu casamento em Reims para levar uma vida miserável nas montanhas, sem qualquer contato com a sociedade – a não ser para pedir comida aos moradores vizinhos, por quem é tratada sem a menor dignidade.

No ato III da peça, após uma elipse de oito anos, justamente numa noite de Natal, Mara sai de casa às pressas atrás de sua irmã exilada. Mara carrega em seus braços, escondida sob um manto, uma criança morta. É sua filha, Aubaine, fruto de seu

⁷² Como se pode imaginar, a escolha dessa palavra – derivação de “Anúncio” – não é nada arbitrária.

matrimônio com Jacques (o antigo noivo de Violaine). No meio da madrugada, diante do desespero e sem contar nada a ninguém, Mara foge para as montanhas a procura de sua irmã Violaine – que julga ser Santa – na esperança de que ela ressuscite sua filha, morta subitamente naquela mesma noite de Natal. Já totalmente cega e desfigurada, humilhada pela vizinhança, Violaine reconhece a voz de Mara e as duas irmãs iniciam um longo diálogo. Durante a conversa, Violaine pede que Mara reze um livro de orações. Ao fim da leitura, soam os sinos de Angelus (hino mariano que estabelece um diálogo explícito entre a Anunciação e a Encarnação, colocando juntos, respectivamente, trechos do Evangelho de Lucas e de João: “Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a Tua Palavra” / “E o Verbo se fez carne; e habitou entre nós”). Nesse exato instante, ouve-se o choro da criança ressuscitada. “Eis que eu vos anuncio uma grande alegria”, diz Violaine a Mara. A fala é uma citação direta do Evangelho de São Lucas, trecho retirado do episódio intitulado “O anúncio aos pastores”, momento imediatamente posterior ao nascimento de Jesus, quando um “Anjo do Senhor” aparece para um grupo de pastores e lhes anuncia o nascimento do “Salvador”.

Nesse momento da peça, fica claro para o leitor que Claudel estabelece uma relação explícita entre o nascimento de Jesus e o *renascimento* de Aubaine. O crítico literário Alexandre Mavrocordato, em um texto intitulado “Le génie de Paul Claudel”, confirma essa impressão: “Violaine está para a criança como a Nossa Senhora está para Cristo” (MAVROCORDATO, 1965, p. 149).

O milagre de Violaine, contudo, não acaba por aí. Aubaine retornará à vida sob o signo de Violaine. Os olhos de Aubaine, outrora negros como os de Mara, são agora azuis como os de sua tia leprosa. Não se trata exatamente de uma ressurreição, mas de um renascimento. Para que a metáfora do renascimento fique clara, Claudel encerra o terceiro ato com a seguinte frase, dita por Mara: “Que gota é essa que eu vejo, de leite, em sua boca?”. Não há mais dúvidas: Aubaine retorna à vida diretamente do ventre de Violaine.

Depois do milagre, o crime: enfurecida de inveja com a marca de Violaine estampada na face de sua filha, a irmã maligna (Mara) empurra a irmã Santa (Violaine) num barranco, abandonando-a à beira da morte. Após atentar contra a vida de sua irmã, Mara retorna secretamente para casa. Ninguém deveria saber o que sucedera naquela noite de Natal. Contudo, no quarto e último ato da peça, no breve tempo que ainda lhe resta de vida, Violaine é resgatada e levada de volta para Reims. Chegando lá, já muito debilitada, é colocada estendida sobre uma mesa para se despedir de seus familiares. Anne Vercors,

recém-chegado de uma longa reclusão na Cidade Santa, promove a reconciliação da moribunda com todos os membros da família. Nesse “acerto de contas”, tudo é dito e o sentido da peça fica claro.

Em um espelhamento entre pai e filha, Anne Vercors justifica da seguinte forma o seu repentino exílio em Jerusalém: “Ao mesmo apelo que o pai escutou, a filha também deu ouvido (...). O Anjo do Senhor anunciou a Maria e ela concebeu do Espírito Santo”. Jacques lhe pergunta em seguida:

JACQUES HURY: “O que foi que ela [Violaine] concebeu?”

ANNE VERCORS: “Ela viu a grande dor do mundo em torno dela, e a Igreja partida em duas, e a França por quem Joana D’Arc foi queimada... e foi por isso que beijou o leproso na boca, sabendo o que fazia”.

JACQUES HURY: “Num segundo? Num segundo ela decidiu isso tudo?”

ANNE VERCORS (citando as palavras da Virgem no episódio da Anunciação): “Eis aqui a serva do Senhor!”

Ainda no prólogo da peça, portanto, quando tudo ainda ia bem (e seu casamento com Jacques estava acertado), Violaine decidira beijar Pierre de Craon, o Anjo anunciador⁷³, num ato de renúncia e sacrifício. “Tudo isso era belo demais! Não era possível aceitá-lo!”, diz Anne Vercors a Jacques, lhe explicando o gesto incompreendido de sua filha. Tal como Maria (quando responde ao Anjo Gabriel: “Eis aqui a serva do Senhor. Seja-me feito segundo a tua Palavra”), Violaine também se resigna diante do Anjo Anunciador e diz ‘sim’ a uma vida sacrificada: o beijo é a sua resposta positiva ao anúncio do Anjo/Pierre. Na lógica sacrificial, contudo, há sempre uma recompensa – e por isso Violaine diz, já no final da peça: “Pedro de Craon, dize-lhe que o amo. Esse beijo que eu lhe dei, é preciso que ele faça com ele uma igreja”. O gesto voluntário de Violaine (um beijo que, segundo as indicações cênicas do próprio Claudel, devia ser encenado “com toda a solenidade: Violaine toma a cabeça de Pierre entre as mãos e lhe aspira a alma”) culminará em sua morte. Seu corpo morto, contudo, será enterrado como uma “semente”⁷⁴, segundo o termo usado por Anne Vercors – expressão que já denota um futuro renascimento. E será justamente o renascimento de Aubaine, gestada no ventre de

⁷³ Novamente, segundo Mavrocordato: “A Anunciação é operada graças ao beijo de Pierre de Craon, que interpreta o papel do mensageiro celestial” (MAVROCORDATO, 1965, p. 149).

⁷⁴ “A terra por muito tempo nos nutriu, agora é a hora de alimentá-la por minha vez [voltando-se para Violaine] com essa preciosa semente”, segundo as palavras de Anne Vercors.

Violaine, que justificará o seu ato sacrificial – ligando o episódio da Anunciação ao da Encarnação: segundo as palavras do Evangelho de João, “E o Verbo se fez carne; e habitou entre nós”.

Feita essa digressão, na qual procuramos explicar os aspectos gerais do drama claudeliano, assim como expor a relação estabelecida com a Anunciação cristã, partiremos agora para a análise do filme de Alain Cuny.

3.1.2. O Anúncio de Cuny

O filme de Cuny começa com uma Anunciação e termina com uma Pietá⁷⁵. Entre uma cena e outra, ao longo de todo o filme, a jornada de sacrifício de Violaine. O filme, contudo, não se chama “A Paixão de Violaine”. Não se trata, afinal, de enfatizar o longo calvário de Violaine, do contágio da doença até a sua morte, mas a história de sua renúncia – iniciada no ato da Anunciação. O tema do filme é a Anunciação. E a maneira encontrada por Cuny para dar forma a esse tema, como antecipamos anteriormente, foi incorporar a lógica composicional da iconografia da Anunciação, marcada pela decalagem, à própria montagem do filme. O filme inteiro, do início ao fim, será atravessado por imagens que denotam, em relação à narrativa, uma ruptura. Imagens trabalhadas por vezes sob a forma de um ruído, por vezes como sugestão – de todo modo, sempre como uma interrupção no seio do fluxo narrativo.

Durante uma entrevista para a revista *Lettres Françaises*, em março de 1992, Alain Cuny cita uma frase do próprio Claudel para enfatizar o descompromisso de seu filme com a unidade espaço-temporal: “Je prends mon bien où je le trouve, Je me moque du temps et de l’espace”⁷⁶. Porém, simultaneamente a esse descompromisso, e justamente para que a quebra da continuidade possa ser percebida, é preciso também fazer a história andar. A ruptura é trabalhada em cima da linearidade. Trata-se, portanto, de dois movimentos concomitantes.

O primeiro, derivação de sua prática teatral, é um regime de representação subordinado aos anseios de *significação*. Dessa forma, a história é contada e o filme anda

⁷⁵ Trata-se de um acréscimo de Cuny, já que isso não consta na peça original. Além de ser uma referência enviesada (já que a figura de Cristo é interpretada por Violaine, e a figura da Virgem pelo pai), a cena é sem dúvida uma Pietá incestuosa. Após velar a filha morta, o pai deita-se ao seu lado para morrer e se unir a ela na eternidade.

⁷⁶ Claudel, por sua vez, dissera essa frase fazendo uma alusão a Molière.

em linha reta. Durante esse primeiro movimento, Cuny realiza um trabalho com seus atores que consiste em dar à palavra falada uma posição de destaque (é à palavra que tudo parece estar subordinado). Paralelamente a esse teatro filmado, decantadíssimo e muito conciso, há um segundo regime de representação, de natureza impura, concebido para provocar interrupções na história. Imagens fragmentadas, desconectadas da diegese, são inseridas sem um propósito claro, chamando a atenção ora por sua qualidade de ruído, ora pelo apelo a outras imagens (como sugestão de um significado oculto).

O que move o filme, portanto, é esse constante cruzamento de intenções marcado por procedimentos antagônicos. Veremos a seguir como esses dois regimes de encenação são trabalhados na primeira sequência do filme, que corresponde ao prólogo da peça de Claudel. Trata-se da cena da Anunciação, propriamente dita; do anúncio de Pierre à Violaine, avisando que foi amaldiçoado pela lepra, ao beijo sacrificial de Violaine ao final da cena.

O filme começa expondo a lógica teatral que subjaz a cada gesto, a cada palavra. Nada escapa aos propósitos semânticos da cena. Pierre, o Anjo anunciador, está num cavalo. Só que o cavalo não sai do lugar. Ao girar em torno de si mesmo, num espaço diminuto equivalente ao de um tablado teatral, o gesto parece apenas *significar* a perturbação mental do personagem. Pierre, esse Anjo aprisionado, encurralado num espaço fechado, gira de um lado ao outro até a aparição súbita de Violaine. Sua aparição, contudo, se dá também de forma indireta, sob a forma de um gesto que possui também uma significação – a significação das significações: a cruz.

Em seguida, após contar à Violaine que foi contaminado pela lepra, Violaine é vista enrolada e protegida por um manto – sendo que, logo antes, Violaine já havia sido

mostrada num vestido longo e sensual, sem a capa protetora. Nesse exato momento, Pierre de Craon pergunta a Violaine se ela não tem “medo e horror do leproso”, no que ela responde: “Deus está aqui, ele me protegerá”. No plano seguinte, contudo, Violaine dará alguns passos pra frente e, voluntariamente, deixará o seu manto cair no chão. A cena do Anúncio é antecipadamente contada: nesse pequeno gesto, tudo foi dito. Na peça de Claudel, a “resposta sacrificial” da Virgem/Violaine ao Anúncio do Anjo/Pierre é dada apenas no final do prólogo, quando os dois se beijam. No filme de Cuny, o livre uso que faz dos elementos cênicos antecipa a “resposta” de Violaine: primeiro, através da intervenção no figurino (com a inserção de uma vestimenta que possui uma conotação própria); depois, por meio de um trabalho gestual específico (Violaine se desloca pra frente permitindo que o manto escorregue pelo seu corpo, deixando-a desprotegida) que estabelece com o texto um sentido inequívoco: o do sacrifício voluntário.

Desde os primeiros minutos de filme, portanto, o teatro já está à mostra. Além do gesto “codificado” de Violaine (ao largar o manto), podemos ver no fotograma acima duas imagens icônicas que se destacam no fundo do quadro: uma vela e uma cruz⁷⁷. A cruz é um signo que faz referência explícita à morte; a vela, uma referência ao luto. As duas imagens são colocadas lado a lado para exprimir também o clima fúnebre da cena. Essa forma de encenação, sem dúvida muito devedora de sua longa prática teatral,

⁷⁷ A cruz é feita de papelão, desenhada num estilo modernista que destoa completamente do contexto medievo da peça de Claudel.

consiste em usar signos pesadamente claros, muito legíveis, para nos transportar ao mundo inteligível da representação teatral. O “teatro” colocado em prática por Cuny se destaca aqui pela beleza da concisão. Tadeusz Kowzan descreve da seguinte maneira o poder de síntese da realização teatral.

Uma coluna de papelão significa que a cena se desenrola diante de um palácio. A luz do projetor destaca um trono e eis-nos no interior do palácio. A coroa sobre a cabeça do ator é signo de realeza, enquanto que as rugas e a brancura de seu rosto, obtidas graças à maquiagem, e sua caminhada arrastada, são signos de velhice. Enfim, o galope de cavalos intensificando-se nos bastidores é o signo de que um viajante se aproxima (KOWZAN, 1988, p. 98).

Esse “pensamento teatral”, como dissemos, é incorporado ao filme com propósitos de significação. Tudo aqui deve avançar, no sentido de contar a história, e assim estabelecer com o texto de Claudel um diálogo – não sem eventuais deslocamentos de sentido. O que se mantém em primeiro plano ao longo de todo esse primeiro regime de encenação é a palavra. Cuny imprime sobre seus atores um rigoroso trabalho sobre a impositação de voz e a gestualidade corporal. Esses dois elementos são usados para realçar a força e a beleza da palavra, e assim evocar o mundo inteligível da representação teatral. O que se verifica ao longo de todos os diálogos do filme é que o gesto dos atores nunca compete com a declamação do texto, e isso é feito para dar à palavra falada uma posição de destaque em sua *mise en scène*. Como diz João Bénard da Costa (2009): “a glória é da palavra e do texto, que tudo no filme serve e que todo o filme serve”.

Após deixar que a capa escorregue pelo seu corpo, Violaine começa a rezar a oração *Regina Coeli* (Rainha do Céu). Nesse instante do filme se dá a primeira grande ruptura de tom. Imagens do mundo animal e vegetal, assim como do trabalho rural, talvez resgatadas de um outro registro, são inseridas durante a reza, estabelecendo com a oração – e com o texto de Claudel – uma relação sem significação aparente.

O recurso é usado aqui com o objetivo de provocar uma interrupção, um ruído na fluidez narrativa. Tudo é encenado sem qualquer compromisso com a continuidade espaço-temporal. O resultado é um filme muito impuro, repleto de inserções (imagens e sons retirados de diversas fontes diferentes, como *found footage*) que serão trabalhadas pelo realizador para estabelecer com o andamento da história uma pausa, uma ruptura. Como dissemos antes, essas imagens invadem a cena à revelia de qualquer fluidez narrativa. A fragmentação é radical, não existe nenhuma garantia de que a cena em curso estará livre da iminente descontinuidade no plano seguinte. As imagens vêm e vão sem qualquer compromisso com a unidade espaço-temporal. E é justamente esse arejamento, essa liberdade formal, que Alain Cuny tinha em mente ao decidir fazer o filme. Lembremos do que Cuny havia dito em entrevista na ocasião do lançamento do filme: “*Je me moque du temps et de l’espace*”. Seu postulado estético, ao “não dar a mínima para o espaço e o tempo”, é traduzido por João Bénard da Costa (2009) no uso que Cuny faz de “todas as artes e todas as referências com a mais soberana e absoluta liberdade”.

Como dissemos no texto introdutório a esse tópico dedicado a *O Anúncio feito a Maria*, muito consciente do excesso de símbolos acumulados pela iconografia da Anunciação, Cuny incorpora ao seu filme um “pensamento plástico” que visa retrabalhar, nunca citando diretamente, essa rede labiríntica de imagens. Esse “pensamento plástico” é trabalhado em paralelo ao “pensamento teatral” citado mais acima. Enquanto que a sua verve teatral atua com propósitos claros, estabelecendo com o texto uma *significação* explícita, seu pensamento plástico atua com propósitos não muito claros, mantendo com o texto a incerteza do enigma. Dessa diferença fundamental de propósitos, derivam trabalhos bem distintos com os signos (teatrais e plásticos). De um lado, Cuny faz uso de marcações cênicas bem definidas, por meio de uma simbologia clara e codificada; de outro lado, estabelece com o texto uma rede de evocações opacas e de difícil acesso.

Uma rápida pesquisa sobre o filme de Cuny já é o bastante para percebermos que ele é mencionado frequentemente ao lado de Carl Th. Dreyer, de Robert Bresson e da dupla Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, uma filiação que nos parece um pouco precipitada. A força dramatúrgica de *O Anúncio feito a Maria*, como também dos diretores mencionados acima, reside na expressividade do gesto e na concretude da palavra. Há também, contudo, algumas particularidades no filme de Cuny que o diferenciam desses mesmos diretores. Já demos destaque aqui ao inventivo trabalho de inserção de imagens ruidosas que permeiam todo o filme. Nesse sentido, pela autonomia

da parte (as imagens) em relação ao todo (o filme), o cineasta Sergei Paradjanov, especialmente em *A Cor da Romã* (1968), poderia ser mencionado como uma importante influência (embora Cuny trabalhe essas referências de uma forma bem mais suja e ruidosa – diferente dos sofisticados planos-*tableaux* de Paradjanov, as imagens de Cuny não se notabilizam pelo perfeccionismo e pela extrema beleza. Os dois realizadores sem dúvida evocam algumas ideias do chamado Teatro Simbolista – influência que remete diretamente à fase de juventude de Paul Claudel, que de fato integrava o movimento que idealizara tais ideias no *fin de siècle* francês (era amigo pessoal e grande admirador, por exemplo, de Mallarmé). Sabe-se que as primeiras montagens da peça (no longínquo ano de 1912), fruto da parceria de Claudel com Lugné-Poe, davam indicações claras de uma grande austeridade cênica – atribuindo à palavra falada, como era costume na estética Simbolista, uma posição de destaque na cena. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Assim como Paul Claudel, Alain Cuny sempre cultivou amizades com intelectuais. Embora seu principal ofício tenha sido o trabalho como ator de teatro, Cuny circulava muito entre os pintores de sua época. Era grande amigo, por exemplo, de Jean Cocteau, Pablo Picasso, Georges Braque, Nicolas de Staël etc. O próprio Cuny, além de também pintar, possuía uma “imensa cultura plástica” (BÉNARD DA COSTA, 2009). Apesar disso, a erudição de Cuny não se converte em citações diretas à iconografia da Anunciação. As referências pictóricas usadas não são facilmente reconhecíveis. Ao longo de todo o prólogo do filme, não há sequer uma única referência ao arranjo composicional consagrado pelas pinturas da Anunciação. Da mesma forma, Cuny também abre mão da larga simbologia criada ao longo dos anos pela iconografia da Anunciação⁷⁸. Ao invés de fazer essas referências explícitas, Cuny procura usar imagens estranhas e alheias tanto à peça de Claudel quanto ao universo iconográfico cristão⁷⁹.

Voltemos à cena da Anunciação. Veremos aqui, logo após o término da oração *Regina Coeli*, um trabalho com a inserção de imagens um pouco diferente da cena

⁷⁸ Alguns exemplos: o lírio sinalizando a pureza da virgem, o livro evocando a profecia de Isaías, a pomba branca representando a ação do Espírito Santo etc.

⁷⁹ Tamanha estranheza fica evidente na descrição de João Bénard da Costa a seguir: “Na cozinha da casa de Violaine, vemos um bibelô (um gato japonês) que nada tem que ver com aquela época ou aquele lugar, e que parece estar ali como mais tarde o vaso de vidro transparentíssimo ou a flor do jarro, como outros tantos apelos a uma sombria sede de lucidez. Mas, mais tarde, muito mais tarde, na grande cena entre Violaine e Mara (precedida, espantosamente, pela legenda escrita que fala do abismo e do peixe) a imagética é quase surrealista, com o cão enorme sentado na cadeira, a vaca, e os burros que se vem juntar às duas irmãs como num presépio demencial. (...) Noutras passagens, os anacronismos são sonoros (os cantos infantis), noutras, ainda, Cuny procede a colagens como quando insere desenhos de igrejas ou quadros de Van Eyck” (BÉNARD DA COSTA, 2009).

anterior. Enquanto que as imagens acrescentadas ao longo da oração pareciam totalmente opacas, alheias a qualquer atravessamento de sentido, as imagens aqui serão trabalhadas na chave da sugestão, remetendo a um sentido exterior.

Após o “amém” de Violaine, Cuny executa um movimento de câmera para cima, flagrando uma rosa amarela num pequeno vaso de vidro. Logo em seguida, num gesto que ganha ainda mais destaque na cena, Cuny insere um pequeno poema do próprio Claudel, estampado em uma cartela⁸⁰. O poema, escrito por Claudel em circunstâncias alheias à peça, é o primeiro de uma série de pequenos poemas escritos no Japão. O livro que reúne essa série chama-se *Cent phrases pour éventails*. O uso que Cuny faz do texto, roubando-lhe o seu sentido original para criar um outro (em mais um caso de choque de contextos), exemplifica bem a sua obsessão por novos sentidos. A liberdade imaginativa e a insubordinação formal de Cuny podem ser exemplificadas nos fotogramas ilustrados logo abaixo.

Eis o poema traduzido: “Você me chama Rosa/ diz a Rosa/ mas se você soubesse/ o meu verdadeiro nome/ eu me desfolharia/ imediatamente”. Segundo Thomas E. Peterson, o poema de Claudel trata, originalmente, do “problema ontológico de nomear a realidade por meio da linguagem” (PETERSON, 2000, p. 44). A rosa, que ocupa um lugar proeminente ao longo de todo o livro (usada por Claudel, segundo o autor, “como um dos muitos símbolos do feminino”), não poderia ser reduzida ao seu nome, sob o risco de perder o seu sentido original. Trata-se, portanto, de um elogio ao inefável, ao ininteligível.

⁸⁰ « Tu m'appelles la Rose/ dit la Rose/ mais si tu savais/ mon vrai nom/ je m'effeuillerais/ aussitôt ».

O poema fala então da impossibilidade de a linguagem dar conta da realidade sensível, da impossibilidade de substituição de um signo por seu referente no mundo sensório.

No contexto da Anunciação recriada, supõe-se que o sentido da operação supracitada seja um comentário acerca da impossibilidade de se representar o episódio bíblico através da linguagem. O sistema de signos estabelecido por toda e qualquer linguagem – inclusive a do cinema – não estaria apto a expressar o sentido profundo da Anunciação sem uma perda de sentido. O que Cuny propõe, portanto, é uma *mise en scène* descontínua, marcada por uma mescla de linguagens distintas e atravessada por “obscuras correspondências” (BÉNARD DA COSTA, 2009).

Em um belo texto sobre o filme, o crítico português João Bénard da Costa reforça o impacto da obra de Cuny enaltecendo a constante presença de “associações imagéticas” que se fundem e se confundem com o texto de Claudel, “colocando a vertigem entre o que é visto e o que é dito” (BÉNARD DA COSTA, 2009). Esses “estranhos sinais” são inseridos ao longo do filme para evocar, junto ao texto, algumas alusões à Anunciação cristã. Indeciso entre a opacidade e a clarividência, João Bénard opta por uma expressão tortuosa, criada sob a marca do oximoro: elas corresponderiam, em suas palavras, a uma “sombria sede de lucidez.” (BÉNARD DA COSTA, 2009). Clarividentes ou obscuramente evocativos, o fato é que esses sinais nunca correm o risco de metaforizar ou ilustrar alguma ideia pronta, pois atuam sempre em conjunto com o texto declamado (ou com a trilha do filme), preservando a incerteza do enigma.

Nos fotogramas acima, vemos três mosaicos inseridos sequencialmente no prólogo do filme. Mais importante que tentar desvendar o sentido que subjaz aos mosaicos, seria reconhecer neles um forte poder de evocação e síntese. A frontalidade com que são filmados, totalmente centralizados e ocupando o quadro inteiro, estabelece com a opacidade dos símbolos uma relação de contraste: as imagens são oferecidas plena

e inteiramente ao espectador, contudo, o seu significado continua inacessível, retido em suas superfícies. Esses mosaicos, límpidos e impenetráveis, sugerem – repetindo a expressão de João Bénard da Costa – uma “sombria sede de lucidez”: possuem a aparência de um signo, de uma letra, porém, são ilegíveis e indecifráveis a qualquer sistema linguístico. Trata-se, enfim, de um enigma⁸¹. Tudo é dado a ver, claramente, mas nada é visto para além do que se encerra em sua superfície. Essa dualidade sem dúvida cria uma sede de clarividência não correspondida.

Supõe-se que a operação supracitada seja a manifestação do desejo (ambicioso desejo) de estabelecer com o espectador uma relação imediata (não mediada pela linguagem). Essas imagens seriam a via de aceso a uma realidade espiritual inacessível à razão dos homens. O trabalho de costura realizado por Cuny – bem ou mal sucedido – almeja suscitar no espectador algo que transcenda a comunicação indireta dos signos linguísticos. Supõe-se que Alain Cuny esteja fazendo eco a uma tradição cristã que considera que um elo divino fora perdido no passado, e que a palavra que usamos cotidianamente não possui a mesma raiz etimológica do Verbo – tal como fora traduzido do *Logos* grego no Evangelho de João. O sentido espiritual da Anunciação cristã, ou seja, a Encarnação de Deus no mundo dos homens (sintetizada na célebre frase do Evangelho supracitado: “E o Verbo se fez carne e habitou entre nós” [João 1:14]), segundo Cuny, não possui um equivalente na oralidade; e tampouco se expressa na linguagem do cinema. A única forma de se evocar o episódio cristão, supostamente acolhendo o verbo divino, seria por meio de *correspondências*.

Sabemos que proposições semelhantes a essas foram largamente teorizadas no fim do século XIX, no auge do chamado Simbolismo. Um dos mais influentes filósofos desse movimento literário, precursor do que viria a ser considerado como “estética simbolista”, foi o sueco Emmanuel Swedenborg (1688-1772). Ele desenvolveu a chamada “Teoria das Correspondências”. Segundo essa ideia, que acabaria influenciando tanto a geração romântica quanto a posterior, dos simbolistas, o universo “se compõe de um certo número de reinos análogos, cujos elementos respectivos se correspondem mutuamente e que, por consequência, podem reciprocamente se servir de símbolos, revelar suas propriedades ou mesmo agir um sobre o outro por ‘simpatia’.” (SWEDENBORG apud FRAGA, 1992, p.

⁸¹ Enigma que parece pertencer mais ao universo da alquimia, da magia, que propriamente do Cristianismo.

27). Em sua obra mais conhecida, *De cælo et de inferno*, Emmanuel Swedenborg explica como concebe essas correspondências.

Resumindo, todas as coisas que existem na natureza desde a menor à maior são correspondências. A razão por que são correspondências é que o mundo natural, com tudo o que contém, existe e subsiste a partir do mundo espiritual, e ambos os mundos formam a Divindade (SWEDENBORG apud BALAKIAN, 1985, p. 18).

O filósofo sueco exprime, portanto, que todo conhecimento, físico ou natural, possui uma estreita relação com o espiritual – e que ambos se remetem um ao outro, incessantemente, através de correspondências. Por meio delas, segundo Swedenborg, se pode atingir a essência das coisas espirituais (o Divino), que é sua realidade anterior. E a única forma de acessar a essência divina, ou seja, de estabelecer essas correspondências, segundo essa ideia, é através do verbo divino, da Palavra⁸². Deriva dessa ideia, portanto, a desconfiança que os poetas simbolistas mantinham em relação aos sistemas linguísticos. A linguagem corrente teria reduzido o Verbo a um sistema arbitrário baseado numa convenção – uma convenção aleatória estabelecida pelo homem. Segundo os simbolistas, a palavra poética “é o único *medium* suscetível de nos colocar em contato com o mundo das essências” (ROUBINE, 2003, p. 120).

Vejamos o que dizia, mais de um século após a morte de Swedenborg, o escritor católico Ernest Hello (1828-1885): “O Simbolismo é a linguagem de Deus. Ele estabelece uma relação entre as formas superiores da vida e as formas inferiores (...). O Simbolismo tem, pois, na ordem universal, o lugar sublime de mediador (...) unindo o mundo visível ao invisível” (HELLO apud FRAGA, 1992, p. 27-28). Ideias como essas estiveram muito em voga na cena literária parisiense durante o fim do século XIX. Embora fascinantes, sem dúvidas oferecerem campo fértil para o pensamento obsessivo. Excessivamente formuladas, correm o risco de perpetuarem uma lógica cíclica – razão pela qual, talvez, o movimento simbolista jamais tenha reunido essas ideias na forma de um manifesto

⁸² “É para que haja conjunção do Céu com o homem que a Palavra foi escrita através de puras correspondências; de fato, todas e cada uma das coisas que estão na Palavra se correspondem: (...) de fato, há na palavra um sentido literal e um sentido espiritual: o sentido literal consiste em coisas como aquelas que estão no mundo, mas o sentido espiritual consiste em coisas como as que estão no Céu; e como a Conjunção do Céu com o mundo existe através de correspondências, é por isto que lhe foi dada uma tal Palavra...” (SWEDENBORG apud FRAGA, 1992, p. 27).

pronto. Desse movimento estético, contudo, brotaram grandes obras-primas da literatura universal, e o próprio Claudel fora muito devedor desse movimento.

Voltemos brevemente ao poema supracitado de Claudel. “Você me chama Rosa/ diz a Rosa/ mas se você soubesse/ o meu verdadeiro nome/ eu me desfolharia/ imediatamente”. Como vimos anteriormente, a rosa de Claudel não se encerra em seu nome (há em todas as coisas, afinal, um mistério impenetrável a todo sistema linguístico). O poema sem dúvida faz eco à famosa defesa de Mallarmé (mestre de Claudel em sua juventude) do poder de sugestão da expressão poética. Os dois advogam contra a mimetização das coisas (sua realidade fenomenológica) através da linguagem. Dizia Mallarmé (1993, p. 102): “Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho”. Sugerir, eis o sonho! Sonho de toda a geração simbolista, à qual Alain Cuny parece se filiar tardiamente em seu filme.

Ao devolver o texto de Claudel à sua origem simbolista, recolocando-o em contato com a sua fase de juventude, Cuny encontrou uma forma de atribuir às imagens inseridas uma qualidade de evocação. Nem sempre, contudo, o procedimento de inserção de imagens parece almejar sugerir algum sentido claro. Por vezes, as imagens se mostram encobertas por uma camada de opacidade de acesso bastante restrito – podendo funcionar, a depender do nível de erudição do espectador, como um mero ruído.⁸³ Seja como sugestão, seja como ruído, essas imagens servirão sempre como uma coluna, como um muro erguido com o propósito de separar duas lógicas de encenação inteiramente distintas, que se entrelaçam ao longo de todo o filme num vai-e-vem constante.

Mas voltemos ao filme: no final da sequência que corresponde ao prólogo da peça, Cuny reencena o beijo de Violaine em Pierre⁸⁴. Em relação ao diálogo da Anunciação cristã, como dissemos, essa cena seria equivalente às célebres palavras finais da virgem: “Eis aqui a serva do Senhor. Seja-me feito segundo a tua Palavra”. É o momento da troca, a resposta da Virgem ao Anúncio do Anjo. Ou seja, o gesto que corresponderá ao ato

⁸³ João Bénard menciona em seu texto uma influência da estética dadaísta. A suposição do crítico português aponta para uma caracterização da imagem como um ruído.

⁸⁴ A cena do beijo, propriamente, é bem simples. Após recobrar o equilíbrio, Violaine entra pelo lado direito do quadro (inicialmente ocupado apenas por Pierre de Craon e seu cavalo) e lhe dá um beijo de despedida – deixando claro que o gesto foi voluntário. A única preocupação de Cuny, aparentemente, é mostrar que o gesto foi uma iniciativa de Violane, não de Pierre.

sacrificial. Veremos que há, no filme de Cuny, um momento muito estranho que parece querer dar conta dessa tortuosa decisão.

Imediatamente antes do beijo, vemos Violaine se curvar de repente como se estivesse pendendo para frente, só que mantendo os pés firmes no chão. Nesse momento, uma música serial (autoria do colaborador musical François-Bernard Mâche) entra em cena trazendo estranheza e irracionalidade ao movimento de Violaine. Seu gesto vertiginoso se dá no exato instante em que ela decide se entregar a Pierre (uma entrega – lembremos – para “salvar o mundo”). Esse preciso momento ganha no filme de Cuny uma ênfase figurada nesse inesperado gesto para frente. Trata-se, portanto, de um gesto codificado, um gesto que possui uma “significação”: ele *significa* a queda voluntária e sacrificial de Violaine. Sem dúvida retomamos o regime teatral, marcado pelo uso de signos bem delineados pelo sentido estabelecido com o texto de Claudel. Cuny abandona o trabalho de inserção de imagens para fazer a história avançar, num ziguezaguear constante entre dois regimes de representação antagônicos.

3.2. Anunciação sem decalagem

Correspondências (*Correspondances*, 2007), de Eugène Green, é um dos três curtas-metragens que integram o filme coletivo *Memories*. Os outros dois são *The Rabbit Hunters*, de Pedro Costa, e *Respite*, de Harun Farocki. Trataremos aqui somente do curta de Green, pois os filmes desse projeto coletivo, intitulado “Jeonju Digital Project”, possuem plena autonomia, sendo o único ponto de contato entre eles – além do suporte

digital obrigatório – a relação um pouco vaga com o tema da “memória”. O projeto fora inicialmente recebido com ceticismo por Eugène Green. Nunca antes ele havia filmado em digital. Green sempre fora, desde quando começara a fazer filmes, um grande crítico desse suporte. Em um de seus livros dedicados ao cinema, *Présences – essai sur la nature du cinéma*, faz uma defesa do uso da película. Segundo Green (2003, p. 241), apenas o cinema analógico consegue apreender a energia vital dos seres e das coisas, já que a tecnologia digital é “desprovida de matéria, e não capta energia nenhuma”. Supõe-se que essa crença no cinema analógico (crença que acompanha uma intensa dedicação na “captação” da energia liberada pelas coisas) explique, ao menos em parte, o aspecto aurático que consegue imprimir aos objetos filmados, dando aos seus filmes uma qualidade litúrgica equivalente à de um cerimonial religioso.

Diante da impossibilidade de se filmar em película, já que a proposta do projeto era justamente a difusão do suporte digital, a solução encontrada por Green foi filmar o curta-metragem inteiramente em interiores. O projeto todo, desde o argumento, fora concebido por um diretor que, além de jamais ter usado uma câmera digital, se esforçara ao máximo para minimizar os efeitos (supostamente negativos) desse suporte.

A proposta do filme é simples: filmar um diálogo por e-mail entre dois adolescentes, Virgile e Blanche. O que se vê, ao longo de todo o filme, são imagens inteiramente filmadas nos quartos dos dois; e o que se ouve é o conteúdo dos e-mails, reproduzidos integralmente em voz *off* – cada personagem empresta a sua voz ao texto que escreve ao outro. Quem inicia o contato virtual é Virgile. Após conseguir o endereço de e-mail de Blanche através de “uma pessoa que prefere não ser identificada”, Virgile escreve uma mensagem dizendo que não para de pensar nela desde que se encontraram alguns dias antes. Os dois supostamente dançaram uma música juntos em um baile, só que esse contato prévio jamais é mostrado pelo filme, e Blanche tampouco consegue se lembrar desse momento de intimidade. Virgile tenta, sem sucesso, evocar a imagem de um gorro de lã, usado por ele naquele mesmo dia, para tentar fazê-la se lembrar de seu rosto. Blanche, contudo, diz que não se lembra de nada. Dessa curiosa situação, se inicia um longo diálogo em que Virgile tenta convencer Blanche a encontrá-lo pessoalmente. De início resistente à ideia de marcar um encontro com um estranho, Blanche é gradualmente convencida do contrário, e por fim acaba aceitando encontrá-lo numa praça pública. O filme termina antes do encontro, com a câmera apontada para a janela do quarto de Blanche, dando vista para o exterior. Um lento *travelling* para frente no final

do filme ressalta esse movimento percorrido pelos personagens: de dentro para fora do apartamento. O filme, portanto, trata desse contato virtual entre dois jovens, o amor de um pelo outro ganhando uma reciprocidade e, por fim, após muito hesitar, a decisão de Blanche de encontrá-lo presencialmente.

Enquanto esse longo diálogo em voz *off* se desenrola, o principal trabalho de *mise en scène* consiste em filmá-los individualmente em seus respectivos quartos, interagindo com os seus objetos pessoais (sempre integrados, embora com algum anacronismo, ao universo adolescente). Esses objetos espalhados em seus quartos são o próprio cenário do filme, porém, estabelecem com o texto uma relação determinante; exercem uma função que ultrapassa a mera decoração ou ambiência. O trabalho de Eugène Green consiste em fazer uma costura orgânica entre o que se vê e o que se ouve, estabelecendo um sentido adequado aos propósitos do filme. Assim, enquanto ouvimos as vozes dos personagens conversando, em geral sobre assuntos abstratos, vemos alguns objetos que pertencem aos seus respectivos quartos: fotografias, livros, alguns móveis, seus respectivos computadores, uma vela, uma rosa, um CD player, um gatinho preto, dois gorros de lã (um vermelho e um azul), um cachecol, um manto azul claro etc. Às vezes esses objetos são filmados isoladamente, em planos detalhes, outras vezes em conjunto com os personagens. Importante ressaltar aqui que essas imagens são, todas elas, integradas naturalmente ao espaço de cada quarto; ou seja, elas estabelecem com o espaço circundante uma relação de *continuidade* (aspecto determinante que diferencia o filme de Eugène Green do filme analisado de Alain Cuny).

Vejamos a seguir um simples exemplo de como essas imagens são trabalhadas com o texto. Num dado momento do filme, ainda na primeira metade, Virgile diz que pensa tanto em Blanche que ela parece estar ao seu lado como “um fantasma que pode ser visto, mas não possui um corpo”. Nesse momento, Green filma bem de perto – numa suave panorâmica – o corpo de Blanche. Ela, por sua vez, responde que Virgile é como um fantasma que não pode ser visto, apenas ouvido, pois ela não sabe como é o seu rosto. Nesse exato instante, Green filma pela primeira vez o rosto de Virgile. Nesses dois casos, a relação que as imagens estabelecem com o texto é de oposição. Ou melhor, de complementariedade. Tal como a imaginação de um interlocutor curioso, a montagem do filme consiste em oferecer imagens que teriam a função de preencher as lacunas na memória de cada um (o corpo de Blanche, no primeiro caso; o rosto de Virgile, no segundo). Logo após vermos o rosto de Virgile pela primeira vez, o ouvimos dizer em

voz *off*: “Se você procurar bem, poderá encontrar o meu rosto na sua memória”. E a imagem que Green nos oferece a seguir é a de seu gorro de lã vermelho – justamente aquela mesma imagem que, desde o início do filme, está associada a ele por sugestão. Virgile ainda reforça: “Esse rosto que você se esqueceu está vendo o seu. Você poderá encontrá-lo se pensar em meu gorro de lã. Você deve tê-lo notado, todo mundo nota”. E assim, dessa forma, o filme vai evoluindo; as imagens sempre estabelecem uma relação de complementariedade com o texto declamado.

Nem sempre, contudo, as imagens que ganham destaque na cena são objetos materiais e/ou fragmentos de corpos dos personagens. Vejamos o caso a seguir. Num dado momento do filme, Virgile diz que ama Blanche. Ela, contudo, não compreende o seu amor, pois – afinal – eles mal se conhecem. Os dois conversam então sobre isso. No final da conversa, Virgile diz: “Quando sentimos que estamos nos tornando uma ligação entre dois pedaços do mundo, isso faz ressoar algo de visível”. Logo em seguida, Virgile vai até o seu CD player e bota para tocar uma música de Monteverdi. Nos próximos três minutos, os dois personagens – inclusive Blanche – serão flagrados em seus quartos como se ouvissem a música e sentissem, na solidão, a presença um do outro. No final dessa sequência musical, uma lenta panorâmica revela, no chão do quarto de Blanche, dois focos de luz solar projetados lado-a-lado. Logo em seguida, tendo visto a mesma imagem que nós vimos, Blanche dirá que finalmente compreendeu o amor de Virgile. Parece haver ali, naquelas duas marcas luminosas projetadas no chão de seu quarto, uma confirmação do que Virgile havia dito para ela: os dois focos de luz, ao menos para Blanche, foram decifrados como aquele “algo de visível” que ligaria “dois pedaços do mundo”. O espectador que já conhece alguns filmes de Eugène Green talvez não se surpreenda com a lógica que subjaz a essa maneira de encenar.

A imagem ilustrada no fotograma acima é trabalhada por Green numa chave cujo sistema – um sistema de signos – foi detalhado em um trabalho de pesquisa anterior.⁸⁵ O cinema de Green estabelece com o seu espectador um pacto que consiste em dar aos objetos filmados um forte poder de evocação, sugerindo um sentido que extrapola a significação pura e simples do referente na cena. Para acessar esse sentido “outro” – não imediato, em todo caso –, é preciso exercer sobre as imagens um trabalho de decifração (não é à toa que o filme se chama “correspondências”). Tanto em *Todas as Noites* (2001), seu primeiro longa-metragem, como em *Correspondências*, Green convida o seu espectador a habitar um universo ficcional no qual cada objeto visível parece esconder um sentido oculto.

Dentre as imagens evocativas reiteradas ao longo de todo o filme, há um cartaz de uma conhecida Anunciação de Antonello da Messina: *L'Annunciata* (1476). Não se trata de uma representação típica do episódio evangélico: vê-se apenas a Virgem no momento do Anúncio – razão pela qual a obra se intitula, na tradução literal, “A Anunciada”. A ausência do Anjo Anunciador foi motivo de muitas especulações entre os historiadores da arte: por que omitir o outro lado da representação? Por que representar o efeito sem a causa? Ao longo do filme, conforme veremos mais adiante, Eugène Green dará a sua própria resposta para as interrogações acima.

O cartaz com a pintura da Virgem está pendurado na parede do quarto de Blanche – perfeitamente integrado, portanto, ao seu universo íntimo. Blanche, por sua vez, já havia dito a Virgile que possuía em seu quarto uma imagem religiosa cujo sentido lhe escapava. No exato momento em que nos é mostrada a Virgem Anunciada, cuja reprodução pode ser vista logo abaixo, Virgile diz a Blanche: “Todas as imagens anunciam uma palavra”. A frase de Virgile contempla a pintura de Messina no sistema de signos do filme. Se toda imagem anuncia uma palavra, a imagem da Virgem – ela também – será incluída no jogo de decifração estabelecido. A partir de então, o espectador é encorajado a se juntar aos personagens em um esforço quase mediúnico – no qual cada imagem se mostra como via de acesso a uma realidade espiritual invisível.

⁸⁵ Minha dissertação de mestrado, defendida na ECA-USP em 2013 e intitulada “A Natureza Eloquente – um estudo sobre o cinema de Eugène Green”.

Após a cena dos dois focos de luz solar projetados no chão de seu quarto, Blanche diz que enfim compreendeu o amor de Virgile. Completa logo em seguida, contudo, que não poderá aceitá-lo, pois não se sente livre para amar e ser amada. Um evento traumático do passado a impede de estabelecer com Virgile uma relação amorosa. Trata-se de sua história com Eustache, um jovem garoto que, desde que se suicidara, vem atormentando a vida de Blanche. Antes de se enforcar em seu quarto, Eustache enviara à Blanche um pacote com um gorro de lã (idêntico ao de Virgile, só que de cor azul) e um pequeno bilhete com o seu nome escrito. Desde então, apesar de nunca o ter conhecido pessoalmente, Blanche se sente responsável pela sua morte, e isso a impede de exercer plenamente a sua liberdade amorosa. Virgile sugere então que Blanche liberte Eustache. “Mas como?”, pergunta Blanche. Virgile responde que através do amor, tornando-o real no encontro presencial entre os dois. “Isso o excluiria”, diz Blanche. “Não”, responde Virgile, “ele fará parte de nosso amor”. Após esse diálogo, Virgile e Blanche, cada um em seus respectivos quartos, receberão a visita de Eustache (figura do Anjo anunciador). Os dois Anúncios, como veremos a seguir, definirão o destino amoroso do casal. O fantasma de Eustache aparecerá primeiro para Virgile, em seguida para Blanche. Assim como nos Evangelhos, em que o “Anjo do Senhor” aparece tanto para a Virgem quanto para José (o Anúncio a Maria, contudo, precede a aparição do Anjo “em sonhos” para José),⁸⁶ aqui não será diferente: embora na ordem invertida, esse Anjo fantasmagórico aparecerá para os dois personagens. Nas duas aparições, veremos Green empregar operações diferentes para enfatizar um mesmo aspecto crucial: Eustache se encontra, nos

⁸⁶ Momento em que o Anjo do Senhor diz a José que a concepção de Maria fora obra do Espírito Santo (doutrina da Conceição Virginal).

dois casos, *em perfeita continuidade* com os dois adolescentes. Tanto no Anúncio a Virgile quanto no Anúncio a Blanche, não há “colunas” entre eles e o Anjo.

A aparição de Eustache no quarto de Virgile é filmada de forma excessivamente emoldurada: vê-se apenas os seus pés e rostos. A operação consiste em uma lentíssima panorâmica para a esquerda. De início, vemos apenas um pedaço do chão do quarto de Virgile. A câmera segue o seu percurso até enquadrar os seus pés. Após uma breve pausa, a câmera retoma o seu movimento para a esquerda até enquadrar os pés de outra pessoa. Àquela altura, já não há mais dúvidas: são os pés de Eustache.⁸⁷ Todo esse movimento panorâmico, importante ressaltar, é feito em um longo plano-sequência. A câmera varre lentamente o espaço até deflagrar Eustache e Virgile em um mesmo plano. A ausência de cortes é concebida com o propósito claro de enfatizar que aqueles dois seres, um vivo e o outro morto, fazem parte de uma mesma unidade espaço-temporal. A lentíssima panorâmica de Green realça a continuidade do plano, dentro do qual se encontra – fronteiras – Virgile e Eustache. No final da cena, após a deflagração de seus pés, temos acesso ao seu rosto em *close*. Nos dois casos, trata-se de uma imagem fragmentada. Tanto a imagem de seus pés quanto a de seu rosto se notabilizam pela escala – o plano detalhe é garantido pelo uso intencionado da moldura (voltaremos a esse ponto mais adiante). Em seguida, num momento um pouco assustador do filme⁸⁸, os dois se encaram mutuamente em uma troca de olhares silenciosa.

⁸⁷ O sapato de Eustache é idêntico ao de Virgile. Há um claro espelhamento entre os dois personagens. Além de usarem o mesmo sapato, usam também o mesmo gorro: um azul, o outro vermelho.

⁸⁸ A epígrafe do filme já nos havia antecipado que “todos os anjos são assustadores” (Rainer Maria Rilke).

Após ver Eustache em seu quarto, Virgile adverte Blanche: “Não feche os olhos, Blanche, não feche os olhos. Você verá o sinal de nosso amor”. A voz *off* de Virgile serve como elo de transição de um Anúncio para o outro; do quarto de Virgile para o de Blanche. Após o alerta de Virgile, Blanche olha para o lado e vê o gorro azul em cima de sua mesa. Logo em seguida, em um momento-chave do filme, a mão de Eustache entra em quadro e pega o gorro azul. Conforme dissemos, esse gorro é uma peça de roupa totalmente integrada ao espaço circundante. Embora seja justamente o item que provocara em Blanche um mal-estar (por estar associado ao suicídio de Eustache), o gorro já havia sido mostrado diversas outras vezes no filme, assim como tantas outras peças de roupa espalhadas pelo quarto de Blanche. Ao filmar Eustache colocando as suas mãos no gorro azul, e em seguida vestindo-o em sua cabeça, Green reafirma a equivalência entre o plano espiritual (Eustache) e o plano material (o gorro azul). Blanche e Eustache estão em perfeita continuidade no espaço. A aposta de Green consiste em recriar uma Anunciação na qual o Anjo e a Virgem façam parte de uma mesma unidade espaço-temporal. Ao invés de usar um dispositivo de cisão espacial entre as duas figuras, reforçando a diferença ontológica entre o mundo celestial e o terrestre, Eugène Green dá expressividade à cena sugerindo uma equivalência entre os vivos e os mortos. A própria figuração do Anjo, sem qualquer efeito que caracterize a sua imaterialidade (conforme vimos anteriormente em *O estranho caso de Angélica*),⁸⁹ já reforça o seu desejo de igualá-los no espaço: o Anjo e

⁸⁹ No filme de Manoel de Oliveira, a figuração de Angélica se destacava dos demais personagens por meio de um efeito que consistia em dar a ela uma aparência translúcida. O efeito espectral, no contexto da Anunciação, se revela uma espécie de decalagem.

a Virgem fazem parte da mesma realidade fenomênica. Trata-se, em suma, de uma Anunciação sem decalagem.

Após pegar de volta o seu gorro azul, libertando Blanche do fardo que a peça de roupa trazia para a sua vida, Eustache caminha em direção à porta do quarto. Antes de sair, vira-se para Blanche e a olha diretamente. Ela, por sua vez, repete o gesto da Virgem Anunciada, tal como ilustrado no cartaz pendurado na parede de seu quarto: a mão esquerda fechada junto aos seios e a mão direita espalmada para fora. Blanche mimetiza em seu corpo o gesto de Maria, trazendo para a realidade concreta o gesto emoldurado e encerrado na totalidade da pintura de Messina. O destaque aos gestos de Blanche e da Virgem Anunciada, conforme se vê nos fotogramas abaixo, é dado pelo próprio realizador. É a moldura escolhida por Eugène Green, em um enquadramento bastante fragmentado, que estabelece a analogia entre elas.

A aparição de Eustache funciona, dentro da lógica do filme, como uma inversão do sentido sacrificial da Anunciação cristã. Essa inversão é figurada pelo gorro azul. Em comparação com o mito original, a Anunciação de Eugène Green é recriada aqui por exclusão (o Anjo Eustache não diz nada, apenas retira o gorro azul de seu quarto – e assim liberta Blanche do laço sacrificial que a prendia a ele no passado). A ação do Espírito Santo, e consequentemente a própria Conceição Virginal, dá lugar aqui à mera exclusão de um objeto cujo peso simbólico equivalia ao sacrifício de Blanche. Embora adaptado de forma enviesada, num tom leve e descompromissado, o sentido teológico do episódio bíblico se mantém intacto⁹⁰. Ao se livrar do símbolo que a prendia ao passado, Blanche sente-se livre para encontrar Virgile e dar à luz um novo amor.

No fim do filme, para materializar a transformação de Blanche, Green faz ainda uma última referência à Virgem Anunciada de Antonello da Messina. Após tudo já ter sido dito, e ela já ter aceitado encontrar Virgile pessoalmente, Blanche abre a janela de seu quarto e se encaminha para a porta. Antes de sair de seu quarto, para se proteger do frio que enfrentará fora de casa, veste-se de um manto azul idêntico ao usado pela Virgem Maria no quadro referenciado. Pronto, o Anúncio está completo. Tudo foi dito e agora Blanche é a própria Virgem Anunciada. Com um ar contente, fruto da visão positiva de Green acerca do episódio bíblico, Blanche finalmente sai de casa. O filme termina apontando para fora, em um lento *travelling* em direção à janela do seu quarto.⁹¹

⁹⁰ Enquanto que, na obra de Claudel, a Anunciação estava profundamente vinculada ao sacrifício de Violaine, ao ato voluntário de sofrimento e humilhação (um gesto feito, em suma, “para salvar o mundo”), a recriação da Anunciação no filme de Green, ao contrário, permitirá à Blanche se libertar de um pesado fardo do passado para dar à luz um novo amor (o tom do curta será evidentemente mais leve que nas obras de Claudel/Cuny).

⁹¹ Diferente dos outros filmes analisados que também terminam com uma cena na janela (*As Sombras* e *O estranho caso de Angélica*), neste caso a janela parece estar ligada à receptividade e ao consentimento da Virgem (Blanche) com relação à mensagem divina transmitida pelo Anjo (Eustache).

Uma vez identificada a referência à Anunciação cristã, e sobretudo constatada a ausência de decalagem na recriação do motivo iconográfico, convém nesse momento nos fazermos a seguinte pergunta: se não há fronteiras entre o Anjo e a Virgem, e se o fantasma de Eustache aparece em plena continuidade com a unidade espacial em que se encontra Virgile e Blanche, então todos eles fazem parte da mesma realidade diegética? Segundo a lógica que subjaz ao filme, a resposta a essa pergunta é “sim”. O elemento sobrenatural do filme, no interior da diegese fílmica, se situa no mesmo quarto que os dois adolescentes. A decisão de fazer Eustache “aparecer” de forma integrada ao espaço circundante é coerente com a crença pessoal de Green. Conforme descreve longamente em seus livros e entrevistas, a realidade material comporta realidades espirituais invisíveis. Eugène Green não acredita no divórcio entre a vida e a morte, entre o plano terrestre e o plano celestial. É por essa razão, aliás, que escolheu citar a Anunciação sem decalagens de Messina. A famosa cesura entre o Anjo e a Virgem é uma estratégia composicional que expressa – nos signos plásticos da pintura – algo em que Eugène Green não acredita: a cisão entre o sagrado e o profano. Em *Correspondências*, igualmente, não há uma fronteira intransponível entre a Virgem e o Anjo. Conforme vimos na análise das cenas, Green enfatiza bastante o aspecto contínuo da aparição de Eustache.

Dito isso, cabe agora fazermos-nos uma segunda e última pergunta: se o Anjo se encontra na mesma realidade diegética que a Virgem, então devemos supor – segundo a lógica do filme – que o milagre é um fenômeno natural? A essa pergunta, a resposta é “não”. Nos filmes de Eugène Green, entre os quais *Correspondências* não se apresenta como uma exceção, o elemento sobrenatural é isolado por meio de operações cinematográficas que se destacam pela exacerbação do olhar. A câmera sempre dá um grande destaque aos elementos que parecem vir *do além*. Nesses momentos especiais, as operações cinematográficas empregadas chamam a atenção para elas mesmas. Em *Correspondências*, as soluções usadas para destacar o Anjo equivalem – retomando a metáfora baziniana citada na introdução – ao tal *remendo* no “vestido sem costura” da realidade. O fenômeno miraculoso, assim, é explicitado pelos recursos de estilo da câmera. Antes de avançarmos um pouco mais, façamos uma breve digressão acerca das ideias elaboradas por Green em sua poética cinematográfica.

O conjunto de ensaios que compõe o livro *Poétique du cinématographe*, de Eugène Green, é redigido inteiramente em parágrafos curtos, muito sintéticos, beirando o aforismo. Green resgata uma tradição literária um pouco perdida no tempo: a tradição das poéticas. Como disciplina teórica, a poética é o estudo das obras que define suas características essenciais, criando conceitos que podem ser generalizados para além delas. Assim, retomando o tom assertivo das poéticas do passado, e se juntando – no gesto e na erudição – aos cineastas Robert Bresson (*Notes sur le cinématographe*) e Raúl Ruiz (*Poétique du cinéma*), Eugène Green dá vazão a um conjunto de ideias objetivas que caracterizaria a gênese e a natureza do cinema. O livro de Green é dividido em duas partes. Na primeira, intitulada “A Ideia”, descreve as suas ideias sobre o “cinematógrafo” (a escolha do termo explicita a sua proximidade com o pensamento de Robert Bresson). Na segunda, intitulada “A Prática”, expõe as soluções encontradas – enquanto realizador – para resolver problemas concretos ligados ao roteiro, à fotografia, ao som e ao trabalho com o ator. O pensamento teórico de Green se revela presente, de forma bastante coesa, em todas as áreas da *práxis* cinematográfica.

Ao longo do livro, Green inicia uma digressão que remonta ao Antigo Testamento, refratando a oposição iconoclasta entre a palavra e a imagem. Segundo Green, essa dicotomia – manifestação do puritanismo vigente – ignora a tradição das Escrituras, já que a aparição de Deus para Moisés se dá tanto pela visão quanto pela escuta. A sua reflexão teórica está filiada a uma tradição cristã que não distingue a imagem da palavra falada. Segundo o Evangelho de João, Jesus Cristo é a encarnação do verbo divino, e a matéria desse verbo é feita de luz. Há, portanto, uma sugestão de equivalência entre a Luz e o poder criador do Verbo. Ao longo do texto, enquanto desenvolve o conjunto de crenças que compõe sua cosmovisão, Eugène Green atravessa a história da filosofia cristã trazendo para seu lado nomes como São Paulo, Mestre Eckhart, Giordano Bruno, Blaise Pascal, Padre Antônio Vieira etc. O apogeu e o declínio dessa tradição mística teriam se dado durante o período barroco, época em que o homem era ainda dominado pelo desejo contraditório de revelar o “Deus Escondido”, ao mesmo tempo em que gradualmente criava um modelo do universo que O excluía.

Quando se refere à sua concepção de cinema, Green sempre retoma esse ideal barroco, tentando reconciliar o presente da obra de arte – reformada pelo espírito no ato da criação – com um elo divino perdido no passado. Nesse sentido, a vocação do cinema – segundo a sua particular teoria artística – consiste em dar visibilidade ao Verbo. Dessa

forma, o cinematógrafo – em suas palavras – seria o equivalente ao “Verbo feito imagem” (GREEN, 2009, p. 15). Em *Présences – essai sur la nature du cinéma*, outro livro dedicado à “natureza do cinema”, Green se expressa com clareza acerca do que considera ser a vocação metafísica do aparato cinematográfico. O cinematógrafo seria o apogeu de uma tradição literária, cuja genealogia remonta às obras de Flaubert, passando ainda por Mallarmé e Maeterlinck, que teria como princípio fundamental tonar visíveis realidades espirituais invisíveis; ou seja, captar uma parte da realidade inacessível a olho nu. Para superar os imperativos da “Razão”, que acoberta o mundo espiritual, como escreve Green logo abaixo, é preciso que o cinema dê visibilidade às “realidades escondidas” – tornando-as sensíveis através do olho de vidro da câmera. Vejamos o que diz logo abaixo.

(...) o mundo apreensível aos sentidos em seus estados ordinários, ou seja, submissos à Razão, esconde uma parte da realidade, e a representação cinematográfica, longe de se contentar em ser uma ‘apresentação’ pleonástica do mundo, pode e deve nos permitir captar o mundo em sua totalidade, e de apreender as presenças reais, mas escondidas, que se encontram em torno de nós. Desse ponto de vista, toda grande obra cinematográfica é uma história de fantasmas (GREEN, 2003, p. 35).

O pensamento místico de Eugène Green não está muito descolado de seus filmes. Supõe-se que a sua concepção artística, particularmente no que diz respeito ao cinema, nos ajuda a entender as razões pelas qual se optou por filmar o elemento sobrenatural da forma como identificamos na análise de *Correspondências*. A opção por representar uma Anunciação sem “colunas”, assim como a própria referência à *L'Annunciata*, de Antonello da Messina, se devem às suas crenças nas “presenças reais, mas escondidas, que se encontram em torno de nós”, conforme escreve no trecho citado logo acima. Eugène Green não acredita em cesuras entre a realidade material e imaterial, entre os vivos e os mortos. Os fantasmas não habitam um mundo separado do nosso, mas em nosso próprio mundo; como duas realidades que se tocam e se imbricam permanentemente, tendo como elo de ligação a obra de arte. O elemento sobrenatural não se oferece diretamente aos homens pelos sentidos, é preciso que a vocação metafísica do registro seja convocada, e investida em um propósito de revelação. Na análise de seus filmes, seu pensamento místico se verifica no uso da câmera como um *Raio-X* feito para captar frequências espectrais invisíveis a olho nu. A forma de captá-las, importante destacar, não passa despercebida; requer uma exacerbação do olhar. A mudança de escala, emoldurando o elemento sobrenatural em plano detalhe, como se fosse uma lupa,

corresponde à fratura do milagre sobre a superfície lisa da realidade (conforme dizíamos na introdução da tese). As operações cinematográficas usadas para dar destaque ao fenômeno miraculoso se revelam como uma ação descontínua. Não são rupturas explicitadas na montagem, através do corte e/ou da quebra na unidade espacial do filme (conforme vimos em *O Anúncio feito a Maria*, de Alain Cuny), mas uma protuberância provocada pela câmera aguda de Green. As duas operações empregadas para isolar a aparição de Eustache (primeiro para Virgile, depois para Blanche) se notabilizam pelos recursos de ênfase: notadamente pela fragmentação do corpo. Se olharmos novamente os fotogramas usados para ilustrar as aparições de Eustache, veremos que as operações dependem demasiado do excessivo enquadramento. A moldura do quadro é usada para excluir o entorno e limitar o olhar do espectador a uma porção reduzida do espaço; caracterizando, assim, um direcionamento incisivo do olhar. Em *Correspondências*, em suma, o universo diegético se apresenta de forma transparente, mas tal “transparência” se deve aos efeitos empregados pelas virtualidades do meio fílmico.

**MILAGRE #2 – CURA DO CEGO:
A IMAGEM DE CRISTO**

De todos os milagres de Cristo, a cura do cego é o mais cinematográfico, ou melhor, aquele que estabelece relação mais estreita com o cinema e com a natureza da máquina filmadora. Trata-se, afinal, de uma operação que consiste literalmente em *dar a ver*, qualidade compartilhada de uma forma geral com as artes visuais. No cinema, particularmente, essa comparação rende ainda uma intrigante analogia: se a condição do cego equivale momentaneamente à do espectador na sala escura, então a sua cura corresponderia, por analogia, ao início de toda sessão de cinema.

O diálogo com a natureza ontológica do cinema, assim como – igualmente – com o seu dispositivo de exibição, é aqui evocado para introduzirmos o tema central da segunda parte da tese: o problema da imagem religiosa. A representação da cura do cego no cinema, justamente por guardar com o episódio evangélico uma relação espelhada, colocará em evidência a natureza problemática da imagem religiosa. Se, ao longo da história das imagens (antes mesmo da “era da arte”, como diz Hans Belting⁹²), a relação que as religiões teístas estabeleceram com a imagem religiosa sempre foi muito delicada, provocando ondas iconoclastas em vários cantos do mundo, o que dizer dessa mesma relação no regime de imagens inaugurado pelo cinema? Embora deslocadas em comparação com as artes mais antigas, as discussões de caráter iconoclasta serão frequentes também ao longo da história do cinema, sobretudo no cinema religioso. O referido deslocamento se deve ao fato de que as grandes polêmicas envolvendo a recepção das paixões cinematográficas se limitaram à forma como as figuras bíblicas foram representadas. Não se tratava mais de discutir se Jesus ou a Virgem deviam ser representados, ganhando ou não uma duplicação em um suporte material, e sim a maneira de representá-los nos filmes – sob o risco de, por um lado, não corresponder ao ideal de beleza dos cânones (conforme vimos no capítulo dedicado ao primeiro cinema); por outro, de incitar a idolatria (conforme veremos nos dois próximos capítulos).

Ponto delicado dessa equação, o milagre estaria no limiar desse impasse representacional. É justamente a esse desafio, circunscrito à arte cinematográfica, que nos lançamos ao longo desta segunda parte da tese. A encenação da cura do cego no cinema, por um motivo não muito previsível, se mostrou uma ocasião privilegiada para se explorar a imagem de Cristo. As razões desse insuspeito diálogo se encontram na própria configuração espacial solicitada pelo episódio evangélico: quando o cego de nascença,

⁹² Referência ao título de seu livro: *Likeness and Presence: A History of the Image before the era of Art*.

como se costuma enfatizar nos Evangelhos, é finalmente curado, a primeira imagem que vê é sempre o rosto de Cristo. Há muitas formas de se representar a cura do cego: com ou sem testemunhas, diante de uma multidão ou entre quatro paredes, a única regularidade inevitável é a presença simultânea dos dois personagens – o cego e Jesus Cristo⁹³. Quase sempre os dois se encontram face a face, de frente um para o outro. Diante dessa constante composicional, os realizadores das paixões costumam aproveitar a ocasião para mostrar a face de Cristo de acordo com o tom desejado para o filme. A imagem de Cristo vista pelo cego recém curado, podendo ou não ser um plano ponto de vista, revela-se uma condensação da própria visão do(a) realizador(a) – e, a partir de então, se adota essa imagem “essencializada” como modelo crístico para o restante do filme.

Ao longo dos dois próximos capítulos, trataremos de duas grandes produções americanas que seguiram caminhos opostos na encenação da cura do cego. As operações empregadas revelam-se essenciais para determinar a forma como a imagem de Cristo foi trabalhada em cada uma das duas paixões. Dessa oposição é possível entrever, pela própria imagem dos respectivos Cristos, a maneira pela qual os realizadores se posicionaram em relação ao dilema da idolatria: de um lado, uma imagem icônica de Cristo, concebida com o cuidado de não se mostrar por demais sensível ao espectador dos anos 20; de outro lado, uma imagem exacerbada de Cristo, concebida para refletir – como um autêntico produto de seu tempo – a imagem de uma sociedade idólatra. A caracterização de Cristo nos dois filmes mostra-se, assim, coerente com suas respectivas propostas.

No primeiro filme analisado, *Rei dos Reis* (1927), de Cecil B. DeMille, o procedimento cinematográfico adotado para encenar o milagre da visão é o plano ponto-de-vista. Pelos olhos do cego, o espectador vê o lento e gradual “aparecer” de Cristo. Ao final da operação, vemos o seu rosto sob o aspecto imóvel e aplainado de um ícone. Ao longo de todo o capítulo 4, analisaremos as inúmeras implicações do dispositivo empregado por DeMille em seu filme. Já na monumental produção de Nicholas Ray, *O Rei dos Reis* (1961), a cena da cura do cego se destacará pelo imediatismo. O rosto de Cristo é filmado com o objetivo de valorizar o conteúdo significativo do plano: os olhos azuis de Jesus. São eles que, investidos de um poder de significação, irão “operar” esse

⁹³ No caso de um filme de ficção que faz apenas referências ao milagre de Jesus (como, por exemplo, *O estranho caminho de Santiago* (1969), de Luis Buñuel, ou *Cabezas Cortadas* (1970), de Glauber Rocha), a presença simultânea do cego e da figura Crística se dá mais ou menos da mesma maneira. Aqui, contudo, limitaremos a análise às paixões de Cristo.

milagre. Ao longo de todo o capítulo 5, veremos que a imagem de Cristo adotada no milagre se mostra coerente com a proposta de fazer de Jesus Cristo um “personagem de cinema”: sacrifica-se o sentido transcendente da mensagem cristã para fazer caber o gênero das paixões no regime do espetáculo.

4. A verdadeira imagem

Rei dos Reis (*The King of Kings*, 1927), de Cecil B. DeMille. Uma multidão se aglutina em torno de uma casa. O motivo é explicado na cartela do filme: Jesus, sobre o qual dizem ser capaz de curar doenças, encontra-se lá dentro. Paralíticos, leprosos, cegos, endemoniados. Todos à espera de um milagre. No meio da multidão, uma criança se destaca. Ela tateia o espaço com as mãos. É um garoto cego, que também está à procura de Jesus. “Leve-me até Ele. Não consigo encontrá-Lo”. O jovem garoto é continuamente ignorado, mas persiste em sua busca. Ele puxa em seguida o cabresto de um burro, pensando se tratar do tecido da roupa de alguma pessoa: “Por favor, senhor, diga-me onde Ele está. Não consigo encontrá-Lo”. Uma outra criança, recém curada de uma paralisia, ouve os apelos ao vento do menino cego e se dispõe a ajudá-lo. O garoto recém curado por Jesus é Marcos, o futuro evangelista (trata-se, claro, de uma cena inventada pelo filme e ausente nos Evangelhos).⁹⁴ Os dois seguem juntos até a casa. A caminhada é dispersiva, há muitas pessoas pelo caminho. Em meio à multidão, somos apresentados aos discípulos de Jesus. O primeiro é Judas. Vê-se desde já que se trata de um homem vaidoso. O olhar altivo, sempre voltado para o horizonte, reflete sua ambição de poder. Uma cartela explica suas intenções: se Jesus é mesmo o Rei dos Judeus, como dizem, supõe-se então que seus apóstolos ocuparão um alto posto em seu reinado⁹⁵. Após a apresentação de Judas, somos introduzidos aos demais discípulos de Jesus. As cartelas do filme identificam cada um deles pelo nome: Pedro, João, Tiago, Tomé, André, Simão etc. Ao lado de Pedro, o pescador rude de bom coração, a falha de caráter de Judas é caracterizada por um rosto mais delicado. No filme de DeMille, de fato, Judas é o mais belo entre os apóstolos⁹⁶.

Voltemos às duas crianças. Elas seguem juntas em busca de um atalho para entrar na casa. A entrada principal está apinhada de gente. Decidem então ir pelos fundos, onde

⁹⁴ O sentido almejado pelo acréscimo é claro. Trata-se de uma alusão à função espiritual dos evangelistas. Tal como a criança recém curada, que conduzirá o garoto cego para dentro da casa, colocando-o na presença de Jesus, os Evangelhos devem igualmente colocar os leitores em Sua presença.

⁹⁵ Cada paixão cinematográfica, de acordo com a dominância do Evangelho escolhido na adaptação, expressará as diferentes motivações para a traição de Judas. No caso de *Rei dos Reis*, como a cena já indica, trata-se de uma “motivação política” (BOURGET, 2013, p. 37). Não há dúvida de que Judas está interessado aqui sobretudo no poder de Cristo: num dado momento do filme, ele chega mesmo a dizer, numa cartela sem referência explícita a nenhum dos Evangelhos, que almeja ser “o braço direito de Jesus”.

⁹⁶ Enquanto que a virtude de Pedro é expressa por um rosto grosseiro, os defeitos de Judas são caracterizados por um rosto bonito. Como se pode ver, trata-se de um filme que, desde o início, trabalha de forma bastante explícita as oposições de caráter: a feiura é associada à virtude; a beleza, à corrupção.

descobrem haver uma janela. Chegando lá, encontram a Virgem cercada de pombas brancas⁹⁷. Os dois pulam a janela da casa, a Virgem os ajuda a entrar. Ela então olha para o outro lado e diz: “Meu filho, esta criança precisa de Ti”. DeMille filma a conversa omitindo o rosto do interlocutor da Virgem – seu filho Jesus. Assim como a criança cega, ainda não tivemos acesso à imagem de Cristo (veremos mais tarde que a omissão é proposital). Para compreendermos o que se passa naquele momento, a suspensão do rosto de Cristo não compromete em nada. O espectador do filme, devidamente instruído dos principais aspectos da vida de Cristo, entende muito bem o que se passa na cena. Apesar de algumas lacunas, sabemos que estamos prestes a testemunhar um milagre – ao fim da jornada, Jesus enfim curará a cegueira da criança. O que ainda não sabemos é que essa longa cena introdutória faz parte da preparação para – mais do que mostrar a cura do cego – oferecer uma encenação que simule a própria “experiência” do milagre. DeMille e sua equipe realizam uma operação, cujos detalhes veremos a seguir, que consiste em nos colocar na pele da criança cega. O filme deseja provocar no espectador dos anos 1920 uma catarse emocional de grande intensidade. Após acompanharmos a longa jornada do garoto para dentro da casa (a sequência inteira leva nada menos que dez minutos), finalmente veremos a cena que corresponde à sua cura.

4.1. Do ponto de vista do cego

Sob os cuidados da Virgem, que o conduz até Jesus, o garoto cego levanta a cabeça e faz um pedido: “Senhor, eu nunca vi as flores ou a luz. Você poderia por favor abrir os meus olhos?” Ao seu rosto é então sobreposto uma tela preta. Trata-se, aparentemente, de um plano subjetivo da criança cega. Um raio de luz então atravessa diagonalmente o fundo negro e começa a se fazer mais e mais presente na imagem. Nesse momento já não há mais dúvidas de que vemos, pelo ponto de vista da criança, os primeiros raios de luz perfurarem suas retinas virgens. O olhar da criança recém curada é emprestado ao espectador para que ele possa experimentar a sensação física da cura.

O feixe luminoso que incide sobre a visão da criança se torna cada vez mais espesso – num uso crescente do efeito de luz –, até que vemos surgir sobre o plano uma

⁹⁷ A Virgem na janela diante de pombas brancas é sem dúvida uma referência à Anunciação. Como o filme de DeMille se limita à vida pública de Jesus, propondo-se a mostrar apenas o final de sua vida, a cena da janela se afigura como uma síntese do episódio fundador da fé Cristã. As pombas simbolizam a ação do Espírito Santo, e a janela faz referência à iconografia da Anunciação.

cartela com as palavras de Cristo. Trata-se de uma operação que consiste em sobrepor à visão da criança um trecho do Evangelho de João: “Eu vim como luz ao mundo – aquele que acredita em mim não permanecerá na escuridão” (João 12:46). Em um mesmo plano, fundidos numa só imagem, a luz divina e as palavras de Cristo; a Luz e o Verbo.

No plano seguinte, voltamos ao rosto da criança, dessa vez banhado por uma iluminação pontual bastante destacada. A mesma luz que incidira em suas retinas, perfurando a opacidade de sua cegueira, é agora usada para significar a ação divina que subjaz ao milagre de Jesus. A luz é uma metáfora da ação de Deus, que age por intermédio de Jesus Cristo. No Evangelho de João – o de maior influência e dominância no filme de DeMille –, há uma outra passagem que reforça a metáfora de Jesus como a “luz do mundo”. Após absolver a mulher adúltera no Monte das Oliveiras, Jesus diz: “Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andarás nas trevas, pelo contrário terá a luz da vida.” (João 8:12). Essas referências parecem bastante coerentes com a caracterização de Cristo: como veremos mais adiante, o Jesus Cristo de DeMille parece mesmo um ser feito de luz.

Após o plano da criança, vemos novamente – pelo seu ponto de vista – a incidência de um fecho de luz gradualmente se formando em sua mente. A formação da imagem é lenta e contínua. Enquanto o diafragma da câmera aos poucos se abre, o rosto de Jesus vai ganhando forma e nitidez. O que se vê no início do processo, contudo, é um grande borrão. Trata-se de um efeito, marcado por uma mancha redonda e sem foco, que objetiva ilustrar o lento “aparecer” de Cristo – um “aparecer” cuja gradação simula a natureza

empírica do despertar⁹⁸. Ou ainda, numa leitura mais ambiciosa, uma referência ao próprio renascimento.

Em *O evangelho de São João: análise linguística e comentário exegético*, a partir de uma leitura cruzada do Evangelho de João⁹⁹ com a Gênesis¹⁰⁰ – ligando o episódio da Criação ao milagre da visão – Juan Mateos e Juan Barreto afirmam que o barro (ou lodo) usado por Cristo na cura do cego “alude à criação do homem” (1999, p. 426). No filme de DeMille, embora não haja qualquer referência ao barro (elemento formado pela mistura da terra com a saliva de Jesus), supõe-se que a referência à Criação seja estabelecida no efeito luminoso de formato circular que antecede a aparição de Cristo. O grande clarão redondo, tal como um portal luminoso, é iconograficamente trabalhado como o acesso por meio do qual a criança cega renascerá.

Há ainda uma segunda leitura possível para a imagem acima, à esquerda. Antes de qualquer vestígio de figuração humana, enquanto vemos apenas o clarão redondo, podemos identificar também uma referência à própria projeção cinematográfica. Tendo como elo de ligação a proeminência da visão recém concedida, estabelece-se uma analogia entre a criança e o espectador na sala de cinema. DeMille usa o clarão redondo que penetra as pupilas virgens da criança para evocar os raios de luz projetados na tela branca do cinema. A analogia com o cinema não acaba por aí. No fotograma à direita,

⁹⁸ O despertar como o próprio processo que a vista leva para se acomodar – após um longo período na escuridão – à claridade do dia.

⁹⁹ “Tendo dito isto, cuspiu na terra, e com a saliva fez lodo, e untou com o lodo os olhos do cego” (João 9:6).

¹⁰⁰ “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente” (Gênesis 2:7).

quando a imagem de Cristo aos poucos começa a se delinear, evoca-se o processo de revelação da película cinematográfica. Enquanto o rosto de Cristo vai adquirindo forma, descolando-se do fundo negro, temos a impressão de assistir à própria ação da luz sobre o material fotossensível. A formação da imagem, a sua gênese figurativa (do borrão ininteligível aos primeiros sinais da figuração humana), culmina finalmente na aparição completa do rosto de Jesus.

Antes de seguirmos com a análise da cena (ao longo da qual descreveremos no subcapítulo 3.2 o que, de fato, a criança vê no final do processo; ou melhor, de que forma Jesus Cristo aparecerá pela primeira vez – tanto para a criança quanto para o espectador¹⁰¹), faremos nesse momento uma breve digressão sobre o conhecido episódio da revelação do Santo Sudário. Não entraremos na discussão acerca de sua autenticidade, interessa-nos aqui apenas os efeitos provocados pela sua reprodução fotográfica.

O fotógrafo italiano Secondo Pia, encarregado de revelar o negativo fotográfico da relíquia, descrevera em um detalhado relatório¹⁰² a sua reação ao ver um rosto lentamente delinear-se no banho de revelação. Nas palavras de Hans Belting (2011, p. 75): “o primeiro homem, desde o tempo da vida de Jesus, a encontrar-se perante o verdadeiro rosto”. O episódio, ocorrido em março de 1898, marcou de forma decisiva a reputação da fotografia. Se o Sudário de Turim, devido ao contato direto com a face e o corpo ensanguentado de Cristo, conseguiu supostamente reter os seus vestígios, seria preciso em seguida que a técnica fotográfica traduzisse os traços deixados em uma imagem. Graças à fotografia, e unicamente a ela, foi possível inverter (através do negativo fotográfico) a impressão retida naquele pedaço de pano – convertendo suas “manchas disformes”¹⁰³ em uma imagem de Cristo. Antes de ter sido fotografado, o Santo Sudário,

¹⁰¹ Lembremos que, até o presente momento, o espectador também não tinha visto ainda a imagem de Cristo. A omissão é sem dúvida proposital. Só assim o espectador terá uma experiência de fato semelhante à da criança cega, vendo Jesus pela primeira vez pelo seu ponto de vista.

¹⁰² No chamado *Relatório sobre a reprodução fotográfica do Santo Sudário*, divulgado em 1907, o fotógrafo dileitante descreve com detalhes todo o processo de revelação do negativo fotográfico do Santo Sudário.

¹⁰³ “Por mais que se perscrute, por mais que se arregalem os olhos, por mais que tentemos no aproximar (sempre a uma distância respeitosa), não há nada a ver, ou *quase nada*. No máximo, algumas manchas disformes, pouco perceptíveis. Nenhuma imagem.” (DUBOIS, 2012, p. 224).

assim como outras *achiropitas*,¹⁰⁴ devia a sua fama ao fato de ser um véu “não feito por mãos humanas”. Dito de outro modo: o caráter devocional do pedaço de tecido se devia ao que ele supostamente retinha em sua superfície: a impressão do corpo de Jesus. Não era pela qualidade ou nitidez da figura, em suma, que a relíquia se tornara um objeto de culto (quanto a isso, os relatos decepcionantes de quem de fato esteve diante do Sudário deixam claro: “não se vê nada!” – *non se vede niente*, diz em 1902 o padre Vignon).¹⁰⁵

Hans Belting, em *A verdadeira imagem* (livro que se inscreve no quadro geral de sua antropologia da imagem – e cujo título inspirou a escolha do título do presente capítulo) faz a distinção entre “imagem” e “impressão”. Sintetiza a diferença em uma única frase: “As imagens são *miméticas*, ao passo que uma impressão é *mecânica*” (2011, p. 60). O véu do Santo Sudário, na medida em que é uma “relíquia de contato”, guarda em sua superfície a impressão da “força miraculosa dos ossos” (p. 57). Trata-se, portanto, de um véu que tem o seu valor (inestimável valor) não pelo que mostra (a sua imagem), mas pelo que retém em potencial na sua superfície (a sua impressão). Após a revelação do negativo fotográfico do Sudário, conclui Belting, “relíquia” e “imagem” se separam uma da outra.

Poucos dias depois [da revelação], o estúdio fotográfico do advogado turinense tornou-se um lugar de culto geral, porque ali se podia ver a ‘verdadeira imagem’ de Cristo, a saber, uma fotografia, ao passo que na igreja se podia apenas venerar a relíquia, por assim dizer, sem poder olhá-la. Relíquia e imagem tinham se separado uma da outra (BELTING, 2011, p. 75).

O relato supracitado mostra, portanto, que a técnica fotográfica – justamente pela sua capacidade de negativar uma imagem (no caso, uma imagem já negativada, por assim dizer) – é a principal vitoriosa de todo o episódio. A fotografia sai favorecida por tudo aquilo que, diante da opacidade da relíquia, conseguiu revelar aos fiéis. A imagem de Cristo, e junto consigo a restituição de seu olhar, é trazida de volta ao mundo graças ao negativo fotográfico do véu manchado.

Em um texto dedicado às paixões do primeiro cinema, André Gaudreault (1992, p. 93) relembra uma analogia feita por Jean-Luc Godard entre a tela de cinema e o véu de

¹⁰⁴ *Achiropita*, em tradução literal, refere-se às relíquias “não feitas por mãos”, adquirindo o sentido de terem sido criadas, supostamente, por uma divindade, e não por mãos humanas.

¹⁰⁵ Ver DUBOIS, 2012, p. 224.

Verônica.¹⁰⁶ Tomado por um desses momentos de brilhantismo aforístico, Godard diz: “O cinema é bastante evangélico... a tela branca: é um véu... é o tecido de Verônica, isso guarda um traço, alguns traços do mundo”. Em um momento igualmente inspirado, Cecil B. DeMille parece tirar proveito da analogia da tela com o véu para ajudá-lo na cena da aparição de Cristo: na esteira do poder “revelatório” da fotografia (e, assim, dar “autenticidade” à aparição), *Rei dos Reis* teria incorporado à cena o efeito da película fotossensível no ato da revelação. Além do efeito estilístico, por si só interessante, o filme tira proveito da reputação da fotografia para evocar o negativo fotográfico do Santo Sudário: o Cristo de DeMille surge do borrão luminoso da mesma forma que, do banho de revelação do véu manchado, se delineia aos poucos a “verdadeira imagem”.

Detalhe do rosto do negativo fotográfico do Sudário de Turim (Secondo Pia, 1898)

¹⁰⁶ O véu de Verônica é uma referência à história, de natureza lendária, que narra o encontro de Jesus com Santa Verônica a caminho do Calvário. Segundo a lenda, Jesus teria limpado o seu rosto com um pedaço de pano oferecido por Verônica. Diferente do Sudário de Turim, relíquia que de fato despertou muitas discussões em torno de sua autenticidade, as inúmeras cópias do véu de Verônica não têm credibilidade mesmo entre a maioria dos fiéis. Além disso, há a forte suspeita de que a palavra “Verônica”, supostamente formada pela união das palavras de origem latina “Vera” e “Icon” (respectivamente, “verdadeira” e “imagem”), seja um falso anagrama.

Embora o espectador dos anos 1920 evidentemente soubesse que se tratava de uma imagem construída, o uso da trucagem associada ao plano ponto de vista (assim como todo o dispositivo empregado na cena) indica o desejo de provocar nesse mesmo espectador – como diz Jean-Loup Bourget – o “sentimento da teofania”. Em um livro dedicado à filmografia integral de Cecil B. DeMille, Bourget descreve a cena da cura do cego nas seguintes palavras:

Por um lado, o espectador tem a impressão de ‘viver’ o milagre, mais do que simplesmente testemunhá-lo; por outro lado, a materialização ou encarnação de um Cristo originário da luz e revestido, por uma espécie de contaminação metonímica, de um caráter miraculoso que acentua o sentimento da teofania (BOURGET, 2013, p. 20).

Para que possamos compreender melhor o que reside por trás da suposta busca por uma “verdadeira imagem”, fazendo-a se revelar por completo ao final da operação, será preciso voltarmos à análise da cena. Veremos a seguir os detalhes que determinarão a aparição de Cristo após a cura miraculosa.

4.2. O ícone

Quando a mancha luminosa e sem foco finalmente adquire nitidez, dando a ver a figuração de um rosto humano, o que de fato vemos não é propriamente Jesus Cristo, mas a imagem de um ícone. O referido borrão de luz no formato redondo é usado por DeMille para provocar, ao final da operação, um efeito que corresponde a uma auréola em torno de sua cabeça. A referência ao ícone crístico, contudo, não se dá somente pela reprodução da auréola. O anel de luz que circunda o rosto de Cristo soma-se a outros aspectos de sua caracterização para aproximá-lo do modelo iconográfico característico da arte bizantina. Além do rosto alongado e da expressão vaga, o figurino bicolor (frequente no Cristo *Pantocrator* – um dos mais recorrentes temas na tipologia dos ícones de Cristo) contribui também para a referência estabelecida com os ícones. Jesus está imóvel, e para reforçar a fixidez do plano, DeMille dedica – entre o borrão de luz e a definição da figura – nada menos que 25 segundos à lenta aparição de Cristo (ao longo da qual, em seu lento “aparecer”, ele permanece absolutamente imóvel, sem nem um piscar de olhos). Além de toda a fixidez do plano, causando um notável contraste com relação ao ritmo do restante do filme (uma vez que a gestualidade pantomímica dos demais personagens, sobretudo

dos discípulos de Cristo, parece estar sempre num tom excessivo), observa-se também a intenção de apartar Jesus Cristo do cenário em que é filmado, alienando-O da unidade espacial da cena. A sua lenta aparição, afinal, é sobreposta a um fundo negro ausente de qualquer referência ao espaço doméstico em que a cena da cura se desenrola. Por fim, nota-se também que a simetria e a frontalidade da composição (características de um modo geral compartilhadas com os ícones) são usadas para atingir o espectador que recebe as palavras inspiradas de Jesus.

O ator escolhido para interpretar Jesus Cristo é Harry Byron Warner. Durante as filmagens, ele tinha 50 anos de idade – ao menos entre as Paixões mais conhecidas, trata-se do mais velho ator jamais escalado para o papel. Além da idade avançada, H. B. Warner, como era conhecido, se notabilizava pela altura, pela magreza e sobretudo pela austeridade física¹⁰⁷. A testa alongada e o olhar vago parecem de acordo com as características gerais atribuídas aos ícones bizantinos – a boca sempre fechada, por sua vez, atenua os sinais de erotização e sensualidade. Ademais, o trabalho gestual empreendido em H. B. Warner se destaca dos demais personagens do filme (sempre muito

¹⁰⁷ Em um texto sobre *Rei dos Reis*, João Bénard da Costa (1990, p. 104) descreve o ator da seguinte forma: “Nessa altura tinha 50 anos, era grave, austero, grave, longos cabelos e longa barba. Era Deus. Para quem não distinguia muito bem entre as Pessoas da Santíssima Trindade, vê-lo era vê-Lo”.

expressivos e agitados), chamando a atenção por sua contenção e inexpressividade¹⁰⁸. Dito isso, convém fazermos uma pequena ressalva: a escolha das palavras usadas para descrever H. B. Warner não deve ser mal interpretada. A sua caracterização por meio de adjetivos como “inexpressivo” não implica um Cristo neutro ou sem graça; tampouco se trata de um Cristo *sulpiciano*¹⁰⁹. A sua austeridade é trabalhada com a intenção de provocar no espectador uma emoção de natureza religiosa. Um rigoroso trabalho de contenção é realizado para provocar, como veremos mais adiante, um apelo ao espírito. Quanto à explícita citação ao ícone bizantino, importante dizer que ela é empregada com o propósito de caracterizar Jesus Cristo num imaginário iconográfico marcado pela clareza e frontalidade da mensagem divina.

O ícone religioso, imagem cultual de Cristo, da Virgem ou dos Santos, podendo compreender também episódios de suas vidas, é uma criação da arte bizantina. Pintados sobre suportes de madeira, pedra ou tecido, os ícones bizantinos se espalharam por todos os lugares onde a religião ortodoxa fora adotada – e a marca dessa disseminação, segundo certo consenso entre os historiados da arte, é a austeridade. A qualidade ascética dos ícones, reforçada por uma rigorosa disciplina monástica, é atribuída a uma suposta “ausência de estilo”. Concordando ou não com essa leitura, os iconógrafos seguiam orientações tão severas, tão estritas, que o anonimato das obras acabava sendo preservado. As marcas pessoais dos chamados “escritores”¹¹⁰ de ícone eram inevitavelmente apagadas. Assim, muito longe de servir como veículo para expressar os sentimentos individuais do autor, os ícones seriam a concretização, pela imagem, de “um ensinamento teológico comum a todos. (...) a realização plástica dos dogmas ortodoxos” (STERN, 1966, p. 176).

¹⁰⁸ Importante ressaltarmos que, em alguns momentos do filme, a sua “contenção” e “inexpressividade” cede lugar a um profundo humanismo. Sobretudo nas cenas em que interage com crianças, Jesus se mostra extremamente dócil e amável.

¹⁰⁹ O termo *sulpicien* é empregado em língua francesa para descrever o estilo de uma obra de arte religiosa (sobretudo nas representações de Cristo) sem personalidade, sem o gênio do autor.

¹¹⁰ As orientações eram tão impositivas que os pintores de ícone eram chamados de “escritores”. As regras dessas orientações clericais foram definidas no Segundo Concílio de Niceia (na atual Turquia), no ano de 787. Nele, foi estabelecido uma série de normas (restrições alimentares, confinamentos) às quais os iconógrafos deviam passar antes de executar uma pintura. As escolhas relativas à composição dos ícones (como, por exemplo, o uso das cores), assim como o próprio conteúdo temático da obra, seriam determinadas por instâncias superiores. Aos iconógrafos, teoricamente, restariam a mera execução técnica das pinturas.

Ao longo dos séculos, com a disseminação dos ícones pelo leste da Europa, as figuras representadas perdem ainda mais concretude e corporeidade: “o espaço torna-se abstrato e o estilo linear substitui o pictórico”, segundo Sharon Gallagher (1969, p. 9). Mesmo em Constantinopla, os iconógrafos seguiam uma orientação bastante severa, adotando “formas de execução sob estrito controle dogmático” (*ibid.*). Para corresponder ao conteúdo dogmático que alimentava cada vez mais a religião nascente, ainda fortemente impregnada pelo neoplatonismo, a pintura bizantina se mostrou submissa aos imperativos da orientação clerical: “a figura humana, que sempre fora o centro do interesse, torna-se um meio de atingir os objetivos sublimes de ordem puramente espiritual” (CHATZIDAKIS & GRABAR, 1965, p. 10).

Cristo Pantocrator do Sinai (autoria desconhecida, século VI ou VII d.C.)¹¹¹

¹¹¹ Preservado no monastério de Santa Catarina (deserto de Sinai), é conhecido pelos especialistas como o mais antigo *Cristo Pantocrator* a ter sobrevivido à onda de destruição de imagens durante as crises do iconoclasmo bizantino (726-787 e 814-842).

No livro *O ícone: uma escola do olhar*, ao longo do qual o autor Jean-Yves Leloup privilegia o aspecto psicológico do sujeito da visão, o ícone é enaltecido pela sua suposta abertura a um sentido oculto: “[o ícone] não se encerra no visível, mas pretende ser saturado de invisível” (LELOUP, 2006, p. 14). Em oposição ao ídolo pagão (que, por sua vez, se encerra na totalidade do que é dado a ver), o ícone “se oferece como porta ou janela em direção a esse alhures que as formas e os olhares indicam”. Trata-se, portanto, de enaltecer o acesso por meio do qual o olhar é lançado para fora.

No filme de DeMille, o plano que corresponde à “aparição” de Cristo é trabalhado com semelhante propósito. Destituído de relevo e volume (ou seja, fotografado com o propósito de se notabilizar pelo aspecto aplainado), o Cristo demilliano é concebido para provocar no espectador um apelo ao espírito – e assim evocar uma abertura a esse mesmo “alhures” de que fala Leloup acerca do ícone.

A ausência de relevo, justamente ao suprimir a profundidade de campo, ativa uma dimensão espiritual poucas vezes vista no gênero das paixões. A imagem aplainada do ícone crístico atinge o espectador com muita intensidade. A emoção, contudo, não vem de imediato – requer tempo. Não à toa, uma longa sequência de preparação antecede a cena do milagre. Para acessar a imagem final de Cristo, é preciso se dedicar ao seu lento aparecer. O impacto provocado pela sua aparição é consequência de uma cena cuidadosamente concebida: a composição achatada do plano é articulada em conjunto com o desenvolvimento cadenciado da cena (a sua temporalidade dilatada¹¹²) para finalmente provocar no espectador uma emoção de natureza religiosa.

Embora tenha sido menosprezado pelos principais teóricos católicos da França (não apenas André Bazin, mas também Henri Agel e Aymedée Ayfre), *Rei dos Reis* parece antecipar alguns dos êxitos estilísticos que seriam posteriormente desenvolvidos por outros filmes de apelo religioso¹¹³: as grandes obras-primas “descobertas” pela famosa trinca de teóricos franceses. Robert Bresson, por exemplo, o grande inventor daquilo que fora chamado no passado de um “estilo transcendental” (SCHRADER, 1972), ou ainda de um “estilo espiritual” (SONTAG, 1990), escrevera em suas *Notas sobre o cinematográfico* que era preciso “achatar as imagens (como com um ferro de passar), sem atenuá-las.” (BRESSION, 2005, p. 23). Carl Th. Dreyer (conforme lembra

¹¹² Razão pela qual, lembremos, a sequência inteira dura em torno de dez minutos.

¹¹³ Referimo-nos aqui a filmes que, embora não sejam adaptações literais das Escrituras, se revelaram – aos olhos dos teóricos acima mencionados – impregnados por uma mística comum ao cristianismo.

Jean Narboni em uma entrevista para os *Cahiers du Cinéma*) dizia constantemente em seus *Écrits* que era “preciso suprimir a terceira dimensão, a profundidade, e fazer imagens planas, para colocá-las diretamente em relação com uma quarta ou quinta dimensão, do Tempo e do Espírito” (BONITZER & NARBONI, 1983, p. 39). Esses comentários poderiam perfeitamente ser empregados para descrever a operação realizada por DeMille na cena da cura do cego. A bidimensionalidade da imagem, associada à caracterização icônica de Cristo, é usada para evocar – igualmente – uma dimensão espiritual e temporal. É preciso, contudo, ser justo na comparação. Em relação aos grandes mestres acima citados, há diferenças que situariam DeMille nos seus antípodas. O uso acentuado de efeitos de luz, provocando sentidos novos e metáforas pesadas, jamais seria empregado por um realizador como Robert Bresson. Ele, aliás, jamais faria uso de referências pictóricas para significar algo que o cinema, pela simples captação da realidade, não pudesse denotar. André Bazin, em seu texto sobre o *Diário de um pároco d’Aldeia*, enfatizará o paralelo estabelecido entre o pároco do filme e Jesus Cristo. A comparação não é evidente.

Bresson, assim como Benanos evitou a alusão simbólica, e assim nenhuma das situações, cuja referência evangélica é entretanto óbvia, está ali por sua semelhança; cada uma delas possui sua significação própria, biográfica e contingente; a similitude com Cristo é apenas secundária por projeção sobre o plano superior da analogia. A vida do padre de Ambricourt não imita de modo algum a de seu modelo (...) (BAZIN, 2015, p. 146).

Diferente de DeMille, Bresson jamais explicitaria a analogia crística através de uma metáfora visual. A similitude, em Bresson, é apenas “secundária” – não ganha uma “alusão simbólica” na imagem. Embora percorra, ao longo do filme, o seu próprio calvário, seguindo uma trajetória repleta de dor e privação (alimentando-se – como Cristo – à base de pão e vinho), o padre de Ambricourt não se adequa a nenhum padrão iconográfico associado diretamente a Jesus. Já a operação de DeMille, ao longo da qual se estabelece a citação à arte dos ícones crísticos, se diferencia bastante dos demais realizadores citados. A transposição da pintura para o cinema, de fato, não é uma operação simples. No caso da referência aos ícones usada em *Rei dos Reis*, podemos identificar pelo menos um grande problema: o que outrora era compreendido como uma “ausência de estilo”, uma marca de seu anonimato, passa a se destacar no cinema, justamente, pela sua estilização. Quando se almeja reproduzir, pelos meios próprios do cinema, as especificidades de um gênero conhecido pelo “estilo linear”, acaba-se inevitavelmente

cometendo uma série de deformações. Para conseguir dar ao Cristo o aspecto aplainado de um ícone, DeMille emprega um complexo dispositivo que inclui, além de uma lente deformante, inúmeros efeitos de luz. A pesada “parafernália” é usada para estabelecer com a imagem de Cristo novos sentidos. Além da aproximação com o ícone bizantino, caracterizando *seu* Cristo num imaginário iconográfico marcado pela clareza e frontalidade da mensagem divina, DeMille engendra ainda quatro outras analogias, conforme vimos anteriormente, já que o efeito luminoso (do ponto de vista da criança) é iconograficamente trabalhado como: 1. oposição às trevas (na medida em que é usado como sinal sensível da cura do cego); 2. metáfora do renascimento no ato da Criação; 3. duplicação da projeção cinematográfica e, por fim, 4. semelhança com o processo de revelação da fotografia (a metáfora da tela branca como um véu, como dizia Godard).

Pode-se dizer, em suma, que a operação empregada ao longo de toda a cena é marcada pela estilização. O que vemos ao final do processo que culmina na aparição de Cristo é uma imagem excessivamente mediada¹¹⁴. Há uma nítida intenção de provocar, pela força dos efeitos empregados, uma série de metáforas visuais. Dito isso, uma pergunta permanece: se o objetivo da cena, conforme dissemos anteriormente, era provocar no espectador a própria “experiência” do milagre, então qual o propósito de se acrescentar à cena tantas mediações? Dito de outro modo: se a cura do cego se mostra uma ocasião para a busca de uma “verdadeira imagem”, uma imagem supostamente autêntica de Jesus, então por que explicitar esses *elementos relacionais*? Para respondermos essas perguntas, precisaremos fazer nesse momento mais um recuo, dessa vez um pouco mais longo.

4.3. A economia icônica

A partir do quarto século após a morte de Cristo, quando a Igreja Cristã ainda estava se estabelecendo como um poder de estado, os problemas gerados pela imagem religiosa se acirraram bastante (antes disso, no período das perseguições, não havia ainda possibilidade de se construir templos para serem ornamentados). A decoração das basílicas recém-construídas, antes mesmo dos grandes ciclos do iconoclasmo bizantino,

¹¹⁴ Além de vermos tudo pelo olhar emprestado de uma criança, há também a mediação da própria referência à arte bizantina e de todos os efeitos empregados.

suscitaram violentas disputas. Vista com desconfiança desde os primeiros tempos¹¹⁵, a imagem religiosa não poderia se mostrar por materiais por demais sensíveis, sob o risco de se assemelhar aos ídolos pagãos da Grécia antiga. Num ponto, todos os primeiros cristãos pareciam estar de acordo: a Casa do Senhor não devia abrigar qualquer tipo de imagem esculpida. O próprio livro do Êxodo, como no célebre episódio do Bezerra de Ouro, já condenava muito explicitamente as estátuas ou esculturas, associando-as à idolatria: “Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima nos céus, ou embaixo na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra” (Êxodo 20:4). Se vissem tais imagens esculpidas nos templos cristãos, pergunta-se Ernst Gombrich, como os pagãos recém-convertidos ao cristianismo distinguiriam a nova fé de suas antigas crenças? Fosse o caso, responde ele, “poderiam facilmente pensar que uma estátua realmente representava Deus, tal como antes pensavam que uma estátua de Fídias representava Zeus” (GOMBRICH, 2009, p. 135).

Já no século VI, contudo, com o argumento de que a pintura religiosa poderia ajudar a congregação a fixar os ensinamentos cristãos, e assim manter viva a memória dos episódios sagrados, o papa Gregório Magno chega a afirmar – segundo Gombrich (2009, p. 135) – que a imagem fazia pelos analfabetos o mesmo que a escrita fazia pelos que sabiam ler. O argumento pedagógico em favor da imagem, alçada temporariamente ao patamar da palavra, não iria durar muito tempo. Ao longo de várias décadas, num vai-e-vem constante¹¹⁶, muitas dessas imagens didáticas, defendidas pelo papa latino, seriam posteriormente substituídas pelo símbolo da cruz.

Na primeira crise do iconoclasmo bizantino, os iconoclastas vencem a disputa sobre os iconófilos e proíbem toda e qualquer imagem religiosa – os ícones (*eikon*¹¹⁷). O imperador Constantino V (741-775), porta-voz do iconoclasmo de Estado, condenava os ícones se baseando nos seguintes argumentos. Em primeiro lugar, segundo a filósofa francesa Marie-José Mondzain (2013, p. 105), pela sua materialidade: “Se o ícone é semelhante ao modelo, deve ser da mesma essência e da mesma natureza que ele. Ora, o ícone é material e o modelo é espiritual; logo, ele é impossível”. Em segundo lugar, em sua divisibilidade, separando a forma sensível do modelo de sua forma invisível. Em

¹¹⁵ Segundo Marie-José Mondzain (2013, p. 107), inclusive, essa “tradição anicônica do protocristianismo” forneceria argumentos importantes aos iconoclastas do século VIII.

¹¹⁶ As disputas teológicas em torno da imagem religiosa, fruto de um posicionamento de natureza política, provocaram constantes reviravoltas.

¹¹⁷ O termo *eikon*, de raiz grega, era originalmente um adjetivo – designando o “modo de aparição no campo do visível”.

terceiro, na finitude do ícone: ao almejar encerrar o modelo (infinito) em seu traçado, ele revelaria sua falsidade. Por fim, o ícone é condenado por sua suposta (e inevitável) condução à idolatria: se o ícone é venerado naquilo que mostra, sua superfície material, então todo iconófilo é um idólatra. Dessa forma, conclui Mondzain (p. 106), as únicas *mimeseis* possíveis na vigência de Constantino V seriam “a cruz, a eucaristia, a vida virtuosa e o bom governo”.

Para que os iconófilos saíssem vencedores dessa extenuante batalha, seria necessário que, após longos anos de proibição e destruição de imagem, Nicéforo formulasse em Constantinopla os *Antirréticos* (820 d.C.) A pedra fundamental de sua argumentação baseava-se no conceito de “economia” (*oikonomia*). Essa palavra de origem grega, tomada de empréstimo de Aristóteles¹¹⁸, já tinha sido anteriormente empregada para resolver o impasse da Unicidade de Deus na doutrina da Santa Trindade. No início da era cristã, a designação da Trindade Pai/Filho/Espírito-Santo gerou inúmeras controvérsias no interior da Igreja. Essa tríplice nominação do poder divino poderia permitir a alarmante interpretação de que o cristianismo seria politeísta, acarretando assim um retorno ao paganismo. Para resolver essa questão, repleta de implicações perigosas, os teólogos cristãos retomaram o termo grego – incorporando a *oikonomia* na doutrina da Santa Trindade. Dessa forma, amparados no argumento econômico, puderam afirmar: embora seja Uno em sua substância, a maneira de Deus administrar seu poder é tríplice¹¹⁹.

Deus, quanto ao seu ser e à sua substância, é, certamente, uno; mas quanto à sua *oikonomia*, isto é, ao modo em que administra a sua casa, a sua vida e o mundo que criou, é, ao contrário, tríplice. Como um bom pai pode confiar ao filho o desenvolvimento de certas funções e de certas tarefas, sem por isso perder o seu poder e a sua unidade, assim Deus confia a Cristo a ‘economia’, a administração e o governo da história dos homens (AGAMBEN, 2009, p. 36).

Muitos anos depois, entre 818 e 820, no supracitado tratado de Nicéforo, o conceito grego de *oikonomia* é retomado novamente – dessa vez para garantir a vitória sobre os iconoclastas. O argumento se baseava no acréscimo de um *elemento relacional*

¹¹⁸ O sentido original da palavra *oikonomia* esteve associado, como diz Giorgio Agamben (2009, p. 35), à administração do *oikos*, da casa – podendo ser empregada também como “gestão”.

¹¹⁹ A fratura entre a Unicidade de Deus e a Santa Trindade provocou a “cesura que separa em Deus o ser e a ação, ontologia e práxis” (AGAMBEN, 2009, p. 37). Esta é a esquizofrenia, segundo a análise de Giorgio Agamben, que a doutrina da *oikonomia* deixou como herança à cultura ocidental.

entre a representação e o modelo; ou seja, entre as imagens e as figuras bíblicas que as inspiravam. A doutrina do ícone, inaugurada para identificar na imagem a definição do Ser pela relação com o invisível, adaptava-se perfeitamente bem às intenções dos que eram favoráveis à imagem: a partir de então os ícones não seriam mais vistos como uma nefasta duplicação da divindade. Embora tenham partido da mesma argumentação dos iconoclastas, criticando a consubstancialidade entre essência e matéria, os iconófilos acrescentam o conceito operatório da *oikonomia* e assim conseguem – momentaneamente – responder às inquietações provocadas pela imagem religiosa.

O ícone relaciona o visível e o invisível sem fazer concessão ao realismo, mas sem desprezar a matéria. Com isso se abriu, graças à relação, uma reflexão sobre o sentido de sua abstração, e a economia pôde tornar-se a principal operadora dessa relação ‘abstrata’ que caracteriza a semelhança formal e intencional do ícone com seu modelo (MONDZAIN, 2013, p. 120).

Para que possamos entender de que forma o ícone relaciona o visível e o invisível, tal como diz Mondzain, convém voltarmos à época em que a *oikonomia* grega foi traduzida para o latim. No artigo *O que é um dispositivo*, ao longo do qual expõe a sua “genealogia teológica da economia”, Giorgio Agamben explica que os padres latinos traduziram o conceito grego através do termo *dispositio*. Dessa herança, o dispositivo “vem assumir em si toda a complexa esfera semântica da *oikonomia* teológica” (AGAMBEN, 2009, p. 38). Marie José Mondzain, em entrevista realizada para a revista *Filozofia*, nos ajuda a ligar melhor os pontos. O mesmo *dispositio*, segundo a autora, equivale-se à palavra grega *systema* – adquirindo, assim, o sentido de “organização”¹²⁰. Dessa forma, limitando-se ao espectro teológico do termo latino (e, portanto, ligado ao *oikonomos* divino), o dispositivo seria aquilo que organizaria e daria ordem ao mundo.

Ao contrário de Mondzain, o interesse de Agamben pela derivação do *dispositio* latino se deve à sua conceituação moderna. Após identificar que a *oikonomia* grega estaria na origem dos dispositivos de poder de que fala Michel Foucault, Agamben propõe um alargamento do sentido foucaultiano – buscando, assim, uma aplicação mais geral da palavra. Ao final da exposição de sua proposta, Agamben sugere que a linguagem teria sido o mais antigo dos dispositivos inventados pelo primata. A linguagem se inscreve,

¹²⁰ “A palavra “economia” foi traduzida ao latim essencialmente por duas palavras: *dispositio* e *dispensatio*. *Dispositio* é como o grego *systema*; é o conceito de organização que está por trás e a partir do qual encontramos o sentido na *oikonomia*: a organização. O grande *oikonomos* na teologia é Deus, o grande organizador, o ordenador do mundo, o arquiteto cosmológico” (MONDZAIN, 2008).

afinal, em um *sistema triangular* formado por: “seres vivos”, “dispositivos” e “sujeitos”. Os sujeitos, segundo a lógica de Agamben, seriam tudo o que resultaria do corpo a corpo entre os outros dois vértices desse triângulo: o homem e o dispositivo. Assim, já direcionando o emprego do conceito aonde queremos chegar, poderíamos definir o dispositivo como sendo tudo aquilo que organiza e ordena qualquer processo de subjetivação do ser humano. Por ora, importante retermos sobretudo que se trata de um sistema fechado que se centra nesses três elementos expostos acima.

Voltemos à doutrina do ícone. Salvaguardado pelo acréscimo do elemento relacional encontrado no argumento econômico (ou seja, inscrito nesse sistema triangular que o impedia de se equivar ao modelo divino), o ícone não correria mais o risco de provocar a idolatria. A autonomia adquirida pela imagem religiosa, outrora vista como inseparável do seu referente, será – como dissemos anteriormente – o golpe de misericórdia desferido contra os iconoclastas. Em *A imagem proibida*, para deixar claro que a materialidade do ícone não designa a materialidade de Deus, ou seja, que a pintura não circunscreve a divindade (contentando-se, ao contrário, em simplesmente referenciá-la), Alain Besançon dirá que os ícones circunscrevem na verdade apenas “o que é compreendido pela inteligência, pelo conhecimento e pelo sentido sob o modo apenas da semelhança” (BESANÇON, 1997, p. 210). Assim, o verdadeiro objeto de circunscrição seria, não o objeto representado, mas a figura arquetípica almejada – ou ainda, traduzindo o termo “arquetipo” por uma denominação mais apropriada para o contexto da discussão: a *hipóstase*. Ao contrário de um ídolo, portanto, o essencial de um ícone não era o que se oferecia integralmente a ser contemplado, mas aquilo que estaria *sob a substância* (em tradução literal do grego *hypostasis*). Caracterizada por Leloup como a “Presença do Ser evocada pelo ícone” (2006, p. 15), a hipóstase seria aquilo que os “nossos olhos, acostumados à paciência, acabam por discernir” (2006, p. 15).

Feita essa breve digressão sobre a crise do iconoclasmo (e, por conseguinte, as raízes do problema trazidos pela imagem religiosa), creio que começa a ficar mais claro onde desejamos chegar. Sejam diretos: o recuo foi feito para traçarmos um paralelo entre o argumento econômico da doutrina do ícone e o que reside por trás da operação empregada por DeMille. Ciente da natureza problemática da imagem religiosa no cinema

(podendo incitar, por um lado, a idolatria; por outro, o ódio dos que a combatem), DeMille e sua equipe teriam optado por uma operação que consiste em acrescentar um elemento relacional no momento da aparição de Cristo. O acréscimo se mostra como um espelhamento, provavelmente inconsciente, do argumento vencedor utilizado na segunda crise do iconoclasmo bizantino. A relação econômica do ícone com aquilo que ele evoca é marcada por uma mediação – e foi essa mediação, justamente, que garantiu o alargamento da distância entre a imagem e seu referente (os modelos bíblicos). Aqui, igualmente, o dispositivo empregado por DeMille inscreve a aparição de Cristo num sistema triangular. Assegurado pela incorporação desse terceiro elemento (o dispositivo) ao sistema binário de uma simples representação (ator = personagem), o filme se livra das armadilhas da imagem religiosa. Ao não caracterizar Jesus Cristo de forma acabada e verossímil, preferindo apenas evocar a Sua presença, DeMille evita o risco de incitar a idolatria. Sem tomar as devidas precauções, recorrendo a uma imagem por demais sensível, a aparição de Cristo poderia ser mal recebida pelo público da época. Ao tomar cuidado para jamais encerrá-Lo por completo na imagem, condicionando a aparição de Cristo a um dispositivo mediador, o espectador é convidado a completar as lacunas de tudo aquilo que é apenas sugerido na cena.

Façamos um último esforço analítico, retomando a cena selecionada. Ao final da cura do cego, como dissemos anteriormente, o que vimos não foi a simples representação duplicada de Jesus Cristo, mas a imagem finalizada e reconhecível de um ícone crístico. Além da referência estabelecida com os ícones, herdando o seu sistema mediador, a própria imagem vista não parecia muito verossímil. Desprovido de movimento e sensualidade, chapado contra um fundo negro e sem qualquer apelo aos sentidos, o Cristo do filme era pura abstração. DeMille recria a imagem de um rosto que não parece feito “de carne e osso”, mas de uma matéria luminosa concebida com o propósito de se fixar em nossas mentes. A partir de uma mancha redonda e opaca, vemos delinearem-se os traços “essencializados” de seu rosto. Após um longo processo de formação do ícone, o que se vê no final é a imagem residual de Cristo. A condensação de sua imagem, favorecida pela síntese que se encerra em sua superfície, se apresenta como um traço, o vestígio de uma remota presença. Nesse sentido, a escolha da referência iconográfica empregada não poderia ter sido mais feliz.

Segundo os historiadores da arte bizantina Manolis Chatzidakis e André Grabar, a relação dos ícones com o real, sempre diferente de acordo com a época ou com a escola,

nunca ultrapassa certos limites – nas duas direções – da semelhança e da dessemelhança. Enquanto que o princípio da semelhança salvava a pintura bizantina dos excessos de estilização e deformação, o da dessemelhança impedia que se criasse uma ilusão de duplicação do modelo representado: na justa medida de um mundo ao mesmo tempo semelhante e diferente do nosso, os ícones se revelavam “uma espécie de intercessor místico entre o mundo inteligível e o mundo sensível”. (CHATZIDAKIS & GRABAR, 1965, p. 11). Em *Rei dos Reis*, igualmente, a referência pictórica empregada na cena denota esse mesmo cuidado de situar o Cristo entre a semelhança e a dessemelhança. Previamente depositada em nosso imaginário iconográfico, a imagem icônica de Cristo se revela estranhamente familiar. Familiar e ao mesmo tempo distante. É como se, há muito tempo atrás, já tivéssemos visto aquela imagem. O Cristo demilliano é uma lembrança antiga. No meio do caminho entre a familiaridade e o distanciamento, somos convidados a efetuar um trabalho de resgate, um apelo ao passado. Tal como em uma fotografia antiga, um retrato de família encontrado num velho baú, o reconhecimento da face de Jesus é feito por um processo de reativação da memória.

A imagem que se apresenta ao espectador, como dissemos anteriormente, não se oferece de forma finalizada – mas como um veículo através do qual devemos reconstituir uma imagem virtual. O dispositivo empregado por DeMille nos convida a acessar a imagem de Cristo de forma indireta. Esse percurso circular, cuja extensão segue um caminho “para dentro” (da imagem apresentada aos confins da memória), nos dá a sensação de uma imagem reencontrada. A referência aos ícones bizantinos é usada para provocar no espectador dos anos 20, por um reflexo da memória, a sensação de um *reconhecimento*. Esse “trabalho de resgate” se deve exclusivamente ao poder de evocação do ícone. Importante destacar, portanto, a relevância da instância mediadora. Foi justamente o acréscimo do dispositivo econômico empregado (o terceiro vértice de um sistema epistemológico triangular) que permitiu o processo de subjetivação responsável pela formação dessa imagem mental “reencontrada”.

Dizíamos anteriormente, antes mesmo da digressão sobre a crise do iconoclasmo, que o emprego da “parafernália” de DeMille poderia estar em contradição com a busca de uma “verdadeira imagem”. Todos os recursos e metáforas visuais empregados ao longo da cura do cego poderiam conduzir a uma leitura que privilegiasse o efeito estilístico da operação – esvaziando, dessa forma, o sentido teológico da cena. Contudo, não é isso o que acontece. Dentro dos propósitos do filme, e justamente pelas implicações teológicas

da cena, supõe-se que a operação tenha sido bem-sucedida. Tentaremos resumir no parágrafo abaixo, em algumas poucas linhas, os motivos desse êxito.

DeMille dispensa a representação figurativa do rosto de Cristo, sacrificando o impulso da verossimilhança, para oferecer ao espectador uma imagem mental que subjaz à representação icônica. A imagem de Cristo não se apresenta em sua totalidade, ela se revela um intercessor entre o que é dado a ver e o que é apenas evocado. Ao explicitar a mediação, convidando o espectador a percorrer uma via indireta, sentimos como que, paradoxalmente, acolhidos diretamente pela presença de Cristo. DeMille consegue, a um só tempo, resolver o impasse da imagem religiosa (evitando os riscos de uma representação idólatra de Jesus) e permitir que o espectador reconstrua mentalmente uma imagem “autêntica” de Jesus. Eis a aposta de DeMille: uma imagem inacabada chama uma outra imagem. A verdadeira imagem.

5. Jesus Cristo, um personagem de cinema

Em *O Rei dos Reis* (*King of Kings*, 1961), de Nicholas Ray, o ator escolhido para o papel de Jesus chama-se Jeffrey Hunter. Após ganhar projeção como Martin Pawley, o sobrinho de John Wayne no clássico de John Ford, *Rastros de Ódio* (1956), Hunter passa a ser escalado em papéis cada vez mais importantes. Alguns anos antes de *O Rei dos Reis*, já havia trabalhado em outro filme de Nicholas Ray, *Quem Foi Jesse James* (1957), no qual interpretou o irmão do mítico ladrão de bancos. Embora não fizesse parte do primeiro escalão de Hollywood, Hunter aos poucos ganhava bastante prestígio entre os adolescentes. Em pouco tempo se tornou um ator desejado pela indústria, sobretudo por seu potencial de atrair uma fatia importante do mercado cinematográfico: a do público jovem. Conhecido por sua beleza clássica e seus olhos azuis – assim como por seu talento mediano –, Hunter foi muito atacado pelos críticos do filme, que o acusaram de ter dado à Jesus um aspecto pueril e superficial. Uma piada comum na época de lançamento do filme – usando como referência o filme de Gene Fowler Jr., *I Was a Teenage Werewolf* (1957) – era se referir parodicamente ao filme de Ray como “I was a teenage Jesus”.¹²¹

Estigmatizado pela escalção de um ídolo dos adolescentes para o papel de Jesus, o filme teve sua carreira muito prejudicada. Mas as críticas negativas ao filme não se restringiram apenas à atuação de Hunter, elas atingiram em cheio também o já consagrado diretor Nicholas Ray. Em uma crítica publicada no *Jornal do Brasil*, na época do lançamento do filme, por exemplo, Claudio M. e Souza (2011, p. 88) escreve que, “além de cansar, além de exaurir, este filme *O Rei dos Reis* é uma blasfêmia”. Continua logo em seguida: “Em seu delírio de espetáculo, possuídos de uma inequívoca vocação para fatos epopeicos, os superprodutores de Hollywood passaram a ver a história dos homens com lentes deformantes”. Mesmo os críticos que pareciam ter bastante intimidade com a obra de Ray, e que, portanto, procuraram fazer uma leitura de sua paixão amparada pela extensão de sua filmografia, acusaram o simplismo da mensagem evangélica. Em um livro redigido muitos anos após o lançamento do filme, Pierre Prigent faz referência a filmes como *Johnny Guitar* (1954), “expressão de uma espécie de nostalgia do paraíso perdido”, para em seguida reafirmar – em total acordo com a massa crítica da época – que *O Rei dos Reis* de Ray reduzia “o Evangelho a uma mensagem idealista, sem verdadeira

¹²¹ Ver em VADICO, 2005, vol. 2, p. 67.

dimensão transcendente” (PRIGENT, 1997, p. 31). A impressão geral deixada pelo filme na época do lançamento foi mais ou menos essa: uma paixão cuja mensagem cristã havia sido esvaziada pela dimensão do espetáculo.

Para que possamos confrontar a má recepção do filme, e colocar à prova a referida “dimensão do espetáculo”, iniciaremos a análise pela forma como foi trabalhado um dos elementos estilísticos mais recorrentes em todo o filme: as sombras de Cristo. Para melhor compreendermos o propósito delas em *O Rei dos Reis*, adotaremos a análise comparativa desse mesmo elemento no filme de William Wyler, *Ben-Hur* (1959), realizado apenas dois anos antes da paixão de Nicholas Ray. Veremos também alguns procedimentos similares aos de Wyler adotados por Fred Niblo em *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (1925).

5.1. As sombras de Cristo

A série Ben-Hur no cinema é composta por uma sequência de filmes feitos após o enorme sucesso de público da montagem teatral no fim do século XIX. A história é adaptada do famoso livro de Lew Wallace, *Ben-Hur: a tale of the Christ* (1880), e ganhou destaque ao situar a trama principal, composta por personagens fictícios, no contexto dos Evangelhos. Assim, fazendo entrelaçar as aventuras do herói Judas Ben-Hur com algumas passagens da vida de Jesus, misturando elementos do épico com instantes de expiação religiosa, o livro se beneficia da conversão espiritual do protagonista à nova fé para ganhar uma inesperada dimensão religiosa. As duas adaptações cinematográficas mencionadas acima foram, em suas respectivas épocas, grandes êxitos comerciais.

Tanto na versão de Niblo quanto na de Wyler, nota-se um sintomático pudor com relação à representação de Jesus. Essa desconfiança com a imagem religiosa – já bastante discutida pelos especialistas em cinema religioso – pode ser conferida nos recursos empregados para evitar uma representação por demais sensível de Jesus. Além do uso de sombras, recorria-se abundantemente a um enquadramento que privilegiasse a fragmentação do corpo. O objetivo era minimizar a frontalidade da composição, optando por um posicionamento enviesado de Cristo, e assim conseguir preservar o seu rosto.

No episódio da Última Ceia da versão de Niblo, por exemplo, muito se falou da disposição espacial de um dos apóstolos, posicionado estaticamente bem no meio do quadro para bloquear o rosto de Jesus. Os únicos traços visíveis de Cristo são os raios luminosos de sua auréola entrevista por trás da cabeça em perfil do discípulo. Em outro

momento do filme, enquanto caminha rumo ao calvário, veem-se apenas as suas pegadas. Na impossibilidade de mostrar a sua face, Niblo recorre aos vestígios deixados pelos seus pés ensanguentados antes de ser crucificado.

Ben-Hur: A Tale of the Christ (1925), Fred Niblo

Em um texto escrito para a revista *Études Cinématographiques*, o crítico Pierre Leprohon afirma que o filme de Niblo é mais bem-sucedido que o seu contemporâneo *Rei dos Reis* (1927), de Cecil B. DeMille (analisado no capítulo anterior). Num comentário certamente influenciado pelo germe da argumentação iconoclasta, Leprohon (1961, p. 146) elogia a operação adotada por Niblo, que teria conseguido superar as “dificuldades de materializar a imagem da divindade”. Em seguida, diz:

Do personagem de Jesus que atravessa a trama romanesca, ele [Niblo] só mostra sombras, pedaços da roupa, uma mão... jamais um rosto, nem uma silhueta inteira. E essa sugestão, é preciso dizer, funcionava muito mais do que uma visão direta (LEPROHON, 1961, p. 146).

Já na produção de William Wyler, *Ben-Hur* (1959), o efeito mais empregado para evitar uma representação exacerbada de Cristo é o uso de sombras. Nas vezes em que o personagem de Jesus aparece de frente, como na cena do julgamento romano, usa-se um efeito que consiste em sombrear o seu rosto, tornando-o inacessível ao espectador. Todos os personagens do filme conseguem vê-lo, só o espectador é privado dessa mesma imagem. Na cena do calvário de Cristo, igualmente, a multidão se aglutina em torno dele, mas ao espectador são concedidas apenas as sombras da cruz projetadas nas paredes. O

uso intencional dos efeitos de sombra denota o pudor em Wyler de mostrar o rosto de Jesus, gesto que revela uma relação problemática com a imagem religiosa.

Ben-Hur (1959), de William Wyler

Em *Le cinéma est-il iconoclaste?*, Marion Poirson-Dechonne (2011, p. 128) se pergunta as razões pelas quais Wyler optou pelo emprego de tais recursos para esconder a face de Jesus. “Teria sido um mero jogo estilístico ou um eco de algo mais profundo?” A resposta a essa pergunta é feita sob a forma de um paradoxo: guiado por uma tradição que evita a representação da divindade, e ao mesmo tempo, enquanto realizador, tomado pelo impulso contraditório de tentar filmar o “infilmável”, Wyler acaba explicitando o próprio tabu da imagem – padrão de representação que a autora chama de “aniconismo”. Mais adiante, Poirson-Dechonne identifica que, nos materiais de distribuição dos dois filmes acima citados, não são mencionados os atores que interpretaram o papel de Jesus. Essa curiosa omissão, à primeira vista irrelevante, revela algo importante sobre as duas produções. Embora Jesus tenha papel de bastante destaque no romance original (destaque

mantido nas duas adaptações), optou-se por esconder a identidade do homem responsável pelo gesto “blasfematório” de encarná-Lo.

Para que possamos dar início ao paralelo com o filme de Nicholas Ray (1961), quase contemporâneo ao de Wyler (1959), precisamos nos fazer a seguinte pergunta: as abundantes sombras em *O Rei dos Reis* teriam sido usadas com o mesmo propósito de *Ben-Hur* – ou seja, para esconder a imagem de Jesus? A resposta é “não”. Embora ainda mais recorrentes do que no filme de Wyler, as sombras de Cristo são usadas por Ray com propósitos semânticos e/ou estilísticos. Na época da realização do filme, o experiente cineasta Nicholas Ray não parecia ter qualquer pudor quanto à representação da divindade. As sombras são empregadas, assim, como recursos de linguagem para demarcar, através de uma operação de realce ou de significação, alguns gestos de Cristo.

Daí que, em um dos milagres do filme, na cura do paralítico, as sombras das mãos de Cristo são usadas para ilustrar o que a voz *off* dizia imediatamente antes: “Era o tempo dos milagres, e Jesus ergueu suas mãos e limpou aqueles que estavam tomados por espíritos impuros. Porque Dele saía virtude, e assim curou a todos”. A sombra de Jesus é usada para dar visibilidade à tal “virtude” que “Dele saía”. Logo em seguida, na cena da cura do cego (cuja análise detalhada veremos mais adiante), também se usa esse mesmo recurso. Enquanto tateia o espaço com um cajado, antes mesmo do milagre que lhe restituirá a visão, o cego pressente a aproximação divina. A sombra de Jesus é um recurso estilístico usado para expressar aquilo que escapa aos sentidos do cego. Além de não terem o propósito de esconder a face de Cristo, as sombras usadas acabam agindo no sentido de realçar o contorno de sua presença. Excessivamente demarcadas, elas são trabalhadas por Ray para acentuar um gesto, pronunciar um movimento, enfatizar uma ideia, enfim, as sombras se revelam uma figura de estilo.

Na cena final do filme, após a ressurreição de Cristo, a sua sombra aparece novamente, dessa vez com propósitos semânticos. Após ouvirem as palavras finais de Jesus, os seus discípulos – reunidos em torno de uma rede de pesca na praia – vão aos poucos deixando a areia. O último a sair de quadro, ganhando destaque na cena, é o expescador Pedro – o apóstolo nomeado para conduzir a Igreja. Em seguida, no último plano do filme, a sombra de Jesus é projetada na areia para formar, junto com a rede de pesca estendida na horizontal, a imagem da cruz. O sentido da cena é claro: na ausência física de Jesus, a mensagem cristã sobreviverá pelo testemunho de suas palavras. Conclui-se,

assim, que a sombra de Jesus é usada para dar significação ao episódio conhecido como Primado de Pedro: *sob a influência de Jesus*, Pedro perpetuará os seus ensinamentos.

O Rei dos Reis (1961), de Nicholas Ray

Essas constatações se confirmam pelo fato de que Nicholas Ray filma o rosto de Jesus sem qualquer pudor, fazendo uso de sua imagem, como veremos a seguir, em diferentes escalas e angulações, explorando recursos estilísticos que realçam a sua força e a sua beleza. Em suma, Ray expressa desde cedo no filme uma atitude despreocupada em relação à tradição anicônica da representação de Jesus. Em *O Rei dos Reis*, não há qualquer tabu concernindo à representação por imagem de nenhum dos personagens. O afastamento dessa tendência de desconfiança da imagem religiosa – ignorando as prescrições de como filmar o divino – talvez explique, ao menos em parte, a má recepção do filme na época de seu lançamento. Embora o seu fracasso ultrapasse o argumento religioso, a imagem de Cristo decerto provocou muitos incômodos. Teria razão o crítico do Jornal do Brasil ao acusar o filme de Ray de blasfêmia?

Dissemos anteriormente que o ator Jeffrey Hunter era um ídolo jovem da época. Façamos então a seguinte pergunta: será que Ray teria filmado seu ator como quem filma

um ídolo pagão? Para que possamos avaliar a hipótese da idolatria, antes mesmo de voltarmos à análise fílmica, precisamos fazer um breve recuo. Analisaremos no subcapítulo a seguir aquilo que essencialmente caracterizaria um olhar idólatra. Para melhor caracterizá-lo, avançando por comparação, iremos nos amparar na famosa dualidade *eikon/eidolon*. Quais seriam, afinal, as diferenças entre aquilo que denominamos hoje “ícone” e “ídolo”?

5.2. O ícone, o ídolo

Segundo o historiador da arte Jean-Yves Leloup, o ícone se notabiliza pela sua capacidade de evocar outras imagens: “o ícone nunca é uma descrição, mas uma evocação (...) ele pode nos ensinar a ler o Invisível no visível, a Presença na aparência” (2006, p. 15). Já o ídolo, limitado à sua aparência visível, simplesmente “detém o olhar que não pode ir além da imagem dada” (2006, p. 14). Dito de outra forma: enquanto o ícone deseja exprimir a Presença que subjaz à representação, o ídolo encerra o olhar do sujeito na totalidade da representação. Por fim, antes de tornarmos obsessiva essa dualidade, uma última síntese: os ícones seriam a verdade da Presença, não a totalidade dessa presença – “totalidade que o ídolo, sim, pretende representar” (2006, p. 14).

Marie-José Mondzain, em entrevista para a revista *Filozofia*, descreve a oposição entre *eikon/eidolon* a partir do acréscimo do elemento operatório da *oikonomia*. Enquanto que o primeiro designa uma “relação”, o segundo aponta um “objeto”.

Os iconoclastas dizem que todo *eikon* não se deixa conhecer senão como *eidolon*, portanto, haveria idolatria. A resposta dos iconófilos, triunfante – e que penso ser extremamente interessante –, é que o único meio de salvar o regime da imagem é dizer que entre *eikon* e *eidolon* há incompatibilidade, uma distinção definitiva; há mesmo uma contradição. *Eikon* designa uma relação, *eidolon* designa um objeto. E, portanto, os iconófilos puderam dizer aos iconoclastas: vocês é que, ao destruírem os ícones, são idólatras, uma vez que diante da fragilidade e aparência do ícone vocês veem apenas o objeto (MONDZAIN, 2008).

Tanto Mondzain quanto Leloup enfatizam o papel de quem empresta ao ícone o seu olhar. Obra de uma “imaginação criadora” (2006, p. 16), o ícone se revela por completo apenas com a participação do sujeito da visão. Assim, a dualidade entre ícone e ídolo se faz também no olhar de quem vê as imagens. Há uma maneira de olhar, segundo

Leloup (2006, p. 14), que “reifica, que ‘coisifica’ tudo que existe (...)”. Se pensarmos a imagem a partir de quem a vê, transferindo a oposição supracitada para o olhar da pessoa que a contempla, poderíamos pensar essa dualidade em outros termos: a partir da visão do “idólatra” e do “iconógrafo”.

O idólatra tem o olhar capturado por aquilo que vê, ele tem os olhos ‘cheios disso’. O conhecimento idólatra tem a inteligência capturada por aquilo que sabe. A afetividade idólatra tem o coração capturado por aquilo que ama. A religiosidade idólatra tem a fé capturada por aquilo que crê. Em cada um desses campos, os objetos do conhecimento ou do desejo são vistos como se fossem o Real.

Quanto ao iconógrafo (que definimos aqui não apenas como aquele que sabe ‘escrever’ o ícone, mas também como aquele que sabe ‘lê-lo’), o visível abre seus olhos para o invisível, ele tem a inteligência e o coração não capturados por aquilo que sabe ou aquilo que ama; exatamente o contrário, o que ele sabe e o que ele ama abrem o caminho para o Real que lhe escapa e que o transborda sem cessar, no qual, no entanto, participa como sujeito (LELOUP, 2006, p. 15).

Em *A imagem pode matar?*, Mondzain recorre a esse mesmo vocabulário – derivação da literatura cristã – para refletir sobre a produção (e difusão) da imagem contemporânea. Como o espectador moderno deve se colocar diante de uma imagem? Qualquer imagem, segundo a autora, pode estabelecer uma relação econômica com aquilo que por ela é sugerido. Mesmo entre as imagens não religiosas, sempre pode haver uma negociação do olhar entre o visível e o invisível – e quem rege essa economia, qualificando a imagem de acordo com as categorias supracitadas (*eikon/eidolon*), é justamente o espectador. Poderíamos, portanto, sintetizar a dualidade supracitada da seguinte maneira: as imagens icônicas produzidas ainda hoje instituem uma relação (sugerindo, portanto, um fora de campo), enquanto que as imagens idólatras se manteriam fixadas ao próprio objeto.

Esse arsenal operatório, segundo a filósofa francesa, seria ainda hoje válido para analisar uma obra estética ou, por exemplo, uma peça publicitária. Tomado por esse espírito derivativo, sem perder de vista o rigor conceitual, pretendemos analisar a hipótese levantada acerca do filme de Nicholas Ray: a imagem de Cristo em *O Rei dos Reis* é, afinal, uma incitação à idolatria? Uma vez diagnosticadas as diferenças fundamentais entre esses dois regimes de imagem, voltemos então à análise do filme.

5.3. Jesus Cristo em super *close-up*

Observemos abaixo, em apenas três fotogramas, como Nicholas Ray encena a cura do cego em *O Reis dos Reis*.

Para darmos início à análise da cena selecionada, façamos de imediato a seguinte pergunta: onde está o milagre? Em que instante, exatamente, ele é encenado? Objetivamente, a cura do cego reside em qual dos três fotogramas acima? Levando em conta que o primeiro fotograma mostra as pupilas do cego revestidos por uma película amarelada (que indica a cegueira), e que no terceiro vemos seus olhos sem a mesma película (e, portanto, já devidamente curados), somos levados a crer que a cura está inscrita em algum lugar entre esses dois planos. Começemos avaliando a hipótese de um milagre elíptico:¹²² será que a cura do cego está localizada no intervalo não mostrado entre o plano de Jesus e o plano do cego? A resposta a essa pergunta é simples: não. Afinal, não há intervalo temporal algum entre os planos. Eles foram montados em plena continuidade.¹²³ O milagre não poderia então estar contido entre os planos. Sendo assim, antes de concluirmos que o milagre só poderia residir no interior do plano que corresponde ao segundo fotograma, precisamos descartar ainda uma última hipótese.

Em oposição à cura do cego no filme de DeMille, fruto de um processo lento e gradual, a cura no filme de Ray se encerra numa ação pontual e rápida: tudo se resolve no súbito desaparecimento da película amarelada que impedia a luz de penetrar sua pupila. A simplicidade da cena, a forma imediata com que o milagre foi operado, todo o aspecto “automático” da cena faz deflagrar a ideia de um milagre que se resolve numa operação significativa. Mas onde se encontra então essa operação? No próprio plano ou no corte entre um plano e outro? O que teria dado significação à cura miraculosa: o plano de Jesus Cristo ou a colocação lado-a-lado de seu rosto com o do cego? Avaliemos inicialmente a segunda hipótese. Se atribuirmos a cura instantânea do cego à eloquência da montagem (destacando, assim, o gesto intencionado do montador do filme), poderíamos supor que o verdadeiro agente do milagre teria sido o próprio corte cinematográfico. Essa hipótese colocaria à mostra o sentido reflexivo da cena. Nesse caso, a justificativa diegética do milagre seria o próprio *raccord* de olhar entre Jesus e o cego. Contudo, visto que essa hipótese traria consigo, inevitavelmente, a quebra da ilusão ficcional, somos desencorajados a seguir por esse caminho. O corte supracitado se

¹²² Vale dizer que a análise em conjunto das principais paixões realizadas nos leva a supor que, na tipologia dos milagres de Cristo, o elíptico seria o mais frequente de todos.

¹²³ A sombra do rosto de Cristo em movimento permite intuir tal continuidade.

notabiliza mais pela justaposição (dos olhos de Cristo aos do cego) que por uma operação semântica de implicações metalinguísticas¹²⁴.

Sendo assim, resta-nos apenas a hipótese de o milagre ter sido causado pelo plano de Cristo. O *close* no rosto de Hunter, porém, não possui qualquer ação ou diálogo: entre os dois planos do cego, nada mais que a imagem imóvel e muda do rosto de Cristo. Como poderia um plano – ausente de qualquer palavra ou gestualidade – permitir semelhante leitura? Ao simplesmente filmar o rosto de Cristo, como Nicholas Ray teria conseguido dar significação ao milagre? Vejamos novamente a imagem ilustrada no segundo fotograma. O que vemos na imagem, senão os grandes olhos azuis de Jeffrey Hunter? Seus olhos, de fato, ganham muito destaque na cena. Para representar o milagre, Nicholas Ray se apropria do potencial de significação da imagem: os olhos de Cristo. Em se tratando de um milagre visual, um milagre centrado justamente na restituição da visão, não é improvável que Ray tenha feito uso do conteúdo significativo do plano para “operar” a cura do cego. Assim, no nível da linguagem, o que move e dá sentido à cena são os olhos de Cristo.

Até aqui, a ênfase da análise foi dada a um único aspecto da cena: o conteúdo significativo do plano, manifesto nos olhos de Jesus. Sem qualquer ação, diálogo ou gestualidade, a presença muda de Cristo, pela simples força do olhar, parece ter sido suficiente para operar o milagre. O que ainda não exploramos foi a forma como seu rosto é filmado. A significação do plano não se reduz ao próprio conteúdo dramático. Para atingir o sentido almejado na cena, foi preciso que Nicholas Ray empregasse um recurso ainda muito pouco explorado na época em que o filme havia sido concebido: trata-se do super *close-up*. Nos parágrafos seguintes, tentaremos esmiuçar os efeitos dessa operação na paixão de Nicholas Ray.

¹²⁴ A edição de imagens, importante fazer essa ressalva, sempre possui um caráter semântico. Nesse caso, por exemplo, o corte parece dizer: “os olhos de Cristo *curaram* os olhos do cego”. A ação expressa pelo verbo “curar” equivaleria, assim, ao corte entre o plano precedente (os olhos de Cristo) e o seguinte (os olhos do cego). Contudo, em sua acepção mais básica, o corte consiste em simplesmente justapor dois planos filmados separadamente – assim, além de criar uma significação exterior, o corte se notabiliza também pela simples aproximação de dois outros planos.

Antes de Sergio Leone adotá-lo sistematicamente em seus filmes, fazendo desse recurso uma de suas marcas registradas¹²⁵, Nicholas Ray filma o rosto de Cristo através de um super *close-up* na altura de seus olhos. Além de ocupar todos os cantos da imagem, o plano enquadra nada mais que os olhos, as sobrancelhas e um pedaço do nariz de Cristo. A moldura excessivamente fragmentada, explorando ao máximo a lateralidade da janela 2:35 (formato *Technirama*), é usada para dar uma expressividade adicional ao rosto do ator. E a intensidade da cor do filme, potencializada pelo uso do *Technicolor* (em suporte de película 70 mm), por sua vez, é explorada para destacar os seus olhos azuis. Para não banalizar a expressividade do super *close-up*, recurso até então muito pouco empregado no cinema comercial¹²⁶, Ray decide usá-lo em apenas dois momentos do filme: no batismo de Jesus e na cura do cego, respectivamente. Nos dois casos, o destaque dado aos olhos de Jesus se mostra coerente com o conteúdo dramático da cena.

O episódio do batismo corresponde nos Evangelhos ao início da vida pública de Jesus. No filme de Ray, assim como na maioria das paixões, é quando o vemos já adulto pela primeira vez. Trata-se, portanto, da cena que corresponde à sua apresentação ao público (tanto ao público que testemunha o batismo às margens do rio Jordão quanto o espectador do filme). Imediatamente antes da primeira aparição de Jesus, João Batista dizia, ao ser indagado sobre um suposto Messias, que aguarda a sua chegada “como uma voz que chora no deserto”, e que o próprio Messias mostrar-se-á para ele. A intensa troca de olhares entre Jesus e João Batista expressa o reconhecimento dos dois – os olhos de Cristo em super *close-up* são o sinal de sua chegada. Na cena da cura do cego, evidentemente que o destaque dado aos olhos de Jesus se acorda ainda mais ao que ocorre na cena – trata-se, afinal, de um milagre visual; cuja visualidade, conforme já vimos, determinará inclusive a forma escolhida para operar a cura do enfermo.

Para melhor descrevermos os efeitos provocados pelo emprego do super *close-up* no filme de Ray, façamos um paralelo com o cinema de Sergio Leone. Aparentemente gratuita, a comparação com o cineasta italiano nos ajuda a caracterizar, por puro contraste, tudo o que se depreende do plano próximo no rosto de Jesus. O chamado *western spaghetti* – idealizado algumas décadas após o apogeu do *western* americano e, portanto,

¹²⁵ Tamanha é a identificação desse procedimento expressivo com o diretor italiano que, posteriormente, o *close* fechado nos olhos do ator passou a ser chamado de “plano Sergio Leone”.

¹²⁶ Importante lembrar que, em 1961, quando Ray filma sua Paixão, o *close* na altura dos olhos era bastante incomum no cinema comercial. Visto eventualmente no cinema de Samuel Fuller, esse recurso foi sem dúvida empregado para chamar a atenção do espectador, provocando uma ruptura no tecido fílmico.

autoconsciente dos rastros deixados pelo gênero original – revisitava o universo do faroeste com paixão e saudosismo. Esse distanciamento nostálgico, transfigurado pelo olhar maneirista de Leone, oferecia as condições ideais para a sistematização do super *close-up*. A recorrente alternância entre o plano próximo do ator e planos gerais do deserto (num uso combinado, portanto, de dois grandes gêneros pictóricos: o retrato e a paisagem) tornou-se uma marca do cinema de Leone, e o jogo de contrastes estabelecido pela montagem valorizava ainda mais o rosto de seus atores. Estes, por sua vez, eram filmados para evocar as grandes figuras do Velho Oeste americano: não as figuras históricas, mas os personagens que integraram o imaginário dos filmes de faroeste. Em *Três homens em conflito* (*The good, the bad and the ugly*, 1966), por exemplo, os super *close-ups* do famoso duelo final do filme – a cena que corresponde ao “acerto de contas” dos três personagens citados no título – são usados com o propósito de cristalizar cada um deles: os planos próximos de seus rostos são trabalhados como uma espécie de redução máxima de tudo aquilo que essencialmente caracterizaria o “bom”, o “mau” e o “feio” (ou melhor, o “otário”). Cada uma dessas figuras arquetípicas do faroeste encontra a sua expressão definitiva no rosto dos três atores. Assim, por exemplo, a quintessência do herói ganha uma figuração no rosto acidentado de Clint Eastwood. As suas marcas de expressão servem de palco para deflagrar as narrativas mitológicas que povoavam o imaginário cinéfilo de Leone e de seu público.

Na filmografia de Leone, entre um filme e outro, há algumas variações no uso e no efeito do referido *close-up*. Algo, porém, se mantém constante em todos eles: o rosto do ator parece sempre evocar um fora de campo. Há sempre algo que escapa à totalidade da imagem. Em *Era uma vez no Oeste* (1968), por exemplo, ao escalar o consagrado ator de *western* Henry Fonda para o papel do vilão, Leone intencionalmente trazia para o filme a lembrança dos faroestes estrelados pelo jovem Fonda. Muitas décadas após se consolidar como um dos principais mocinhos nos filmes de John Ford, Henry Fonda é resgatado por Leone para interpretar um personagem que encarna a própria maldade. Seu rosto, evidentemente mais envelhecido, é trabalhado por Leone para evocar, por contraste, o seu glorioso passado. Cada ruga, cada cicatriz, cada sulco facial do ator, enfim, todas as marcas de expressão do velho Fonda escondem – em sua exacerbada materialidade – os vestígios do jovem Fonda.

O super *close-up*, em suma, é usado por Leone para dar ao rosto de seus atores uma qualidade escultural. A proximidade da composição dá a ver as ranhuras geográficas

de um rosto monumental. O monumento, contudo, não pertence ao ator – mas ao herói que lhe toma a face. Ao flagrar de perto os detalhes dessa máscara facial, as minúcias dessa grande pedra tumular, as figuras mitológicas do passado – trazidas ao presente pela força do *close-up* – são convocadas para dentro do filme. Resta ao espectador, saciado por um gozo nostálgico, se deleitar com a prazerosa experiência provocada pelo filme.

Três Homens em Conflito (The good, the bad and the ugly, 1966)

Essa digressão ao que parece ser o cerne do gesto amaneirado de Leone foi feita com o objetivo de caracterizar – por contraste – o emprego do super *close-up* de Jesus Cristo no filme de Nicholas Ray. Enquanto a proximidade da composição era usada por Leone para servir de acesso a um imaginário que preexistia ao filme, tudo o que vemos em *O Rei dos Reis* se encerra em sua própria visibilidade. Não há passado nem futuro, a imagem de Cristo traz à superfície somente o que é dado a ver. Sem espaço para a imaginação, resta-nos apenas contemplar a totalidade do que nos é *apresentado*. Trata-se de uma operação que consiste em nos colocar “em presença” do rosto de Cristo: não do personagem Jesus – nem tampouco do Jesus Cristo histórico – mas do próprio ator que O encarna, Jeffrey Hunter.

Auto referenciado no presente da imagem, Hunter é filmado com o objetivo de não evocar nada senão o próprio conteúdo significativo do plano. Seus grandes olhos azuis, motivo central da imagem, ganham bem mais destaque no plano do que a sua própria pele. A maquiagem usada em seu rosto, concebida para desviar a atenção de sua pele para seus olhos, acaba produzindo um efeito colateral interessante. Ao esconder as imperfeições faciais do ator, acabava eliminando a ancoragem por meio da qual o

espectador se conecta ao personagem. Jesus Cristo não está lá: resta-nos apenas a imagem aquiescente do ator que O interpreta. O super *close-up* de Jeffrey Hunter não nos permite enxergar vestígio algum. Nenhuma marca de sol, nenhum sinal de idade, nenhuma cicatriz, nada em seu rosto nos permite acessar um passado ou um fora de campo qualquer.

Dizíamos há pouco que o super *close-up* nos filmes de Leone dava aos seus atores uma qualidade escultural. No filme de Ray, esse mesmo procedimento técnico provoca um efeito inteiramente diferente. A maquiagem usada em Hunter é como uma fina camada de tinta a óleo, deflagrando um rosto cuja pele parece ter sido colorida com o esmero de um pintor. Se o rosto acidentado de Clint Eastwood se afigurava como uma escultura mal-acabada, o melhor bloco de mármore que existe não seria de qualidade suficiente para servir de matéria prima ao rosto de Hunter. Além da limpidez da imagem, as próprias margens do quadro – trabalhadas no contexto da cena como uma moldura – reforçam a discreta analogia com a pintura. Na esteira do que havia dito André Bazin em sua célebre síntese sobre cinema e pintura, a suposta qualidade pictórica do plano de Cristo absorve o olhar do espectador para dentro da composição. Uma inevitável força centrípeta nos transporta para a totalidade de uma imagem que parece se encerrar nos limites da moldura. Lembremos: “a moldura é centrípeta, a tela é centrífuga” (BAZIN, 2014, p. 207). O fora de campo é aniquilado pelo emprego de um enquadramento que, além de encerrar o espectador nos limites da moldura, o encerra também – ao contrário do cinema de Leone – no presente do que é dado a ver.

Trata-se, em suma, de uma operação que consiste em restringir a representação de Cristo à totalidade do visível, esmagando o passado e o futuro num eterno presente. Sendo assim, resta-nos apenas a contemplação, sem fora de campo, de um ator cuja beleza nos enche os olhos. Nicholas Ray filma seus grandes olhos azuis, fazendo-os ocuparem a integralidade do quadro, convocando assim o espectador a olhá-los *com olhos idólatras*. De todo o paralelo estabelecido com o *western spaghetti*, importante retermos sobretudo que a escala gigantesca do plano é incorporada ao filme com um importante propósito em mente: apresentar o rosto de Cristo como quem apresenta a imagem de um ídolo pagão. Uma vez sugerida a hipótese da idolatria, resta-nos agora voltar à análise para verificar o sentido da caracterização de Cristo no conjunto do filme. Por que Nicholas Ray teria optado por exacerbar a imagem de Jesus Cristo? Haveria alguma intenção por trás dessa polêmica escolha?

5.4. Um ídolo para olhos idólatras

A recepção negativa de *O Rei dos Reis*, tanto por parte do público quanto da crítica, provocou posteriormente certa dificuldade entre os especialistas de cinema religioso que tentaram defender o filme de Ray. Restaram aos entusiastas, usando mais ou menos os mesmos argumentos que renderam ao filme severos ataques, enaltecer a tentativa – talvez a primeira grande tentativa – de fazer de Jesus Cristo *um personagem de cinema*. Nesse sentido, o mérito de Nicholas Ray estaria no movimento de ingresso das narrativas evangélicas no regime do espetáculo. De fato, a partir de *O Rei dos Reis*, as expressões “paixão de Cristo” e “*star system*” deixariam de ser vistas como uma estranha combinação. Para que esse movimento fique mais claro, e possamos identificar os recursos de espetacularização empregados, atentemos para a forma como Jesus Cristo foi caracterizado de um modo mais amplo ao longo do filme.

Na esteira da polêmica provocada pela imagem de Cristo em *O Rei dos Reis*, muito se discutiu sobre a questão da aparência física do Cristo histórico. Como se sabe, não consta nos Evangelhos qualquer descrição física de Jesus. Em todos os livros canônicos da Bíblia, nada é escrito sobre a sua suposta beleza ou feiura. Além das descrições contraditórias de Jesus nos inúmeros escritos apócrifos (muitos deles forjados no decorrer dos séculos), o que de fato se tem como referência são as inúmeras representações de sua imagem ao longo da vasta tradição iconográfica cristã.

O autor Jaroslav Pelikan, em *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*, narra a história da representação de Cristo ao longo dos últimos dois milênios, descrevendo as principais transformações por que passou a sua imagem: dos primeiros ícones crísticos às referências publicitárias no atual regime da imagem contemporânea. Chama atenção no livro a grande variação de tipos crísticos identificados. Baseando-se em um padrão observado (um padrão cuja arbitrariedade por vezes ultrapassa as descrições evangélicas), e se orientando por uma proposta despretensiosa, Pelikan propõe uma certa história da tipologia de Cristo ao longo dos anos. Dessa proposta, surgem títulos como: O Cristo Cósmico, O Filho do Homem, O Monge que Governa o Mundo, O Homem Universal, O Noivo da Alma, O Mestre do Bom Senso, O Libertador, O Homem que Pertence ao Mundo, e por aí vai. Essa suposta variedade tipológica, contudo, não é uma unanimidade.

Em um livro dedicado à representação de Jesus Cristo no cinema, *Jésus au cinéma*, Pierre Prigent identifica a consolidação de um padrão iconográfico estável a partir do século IV ou V.

Após um curto período de hesitação, durante o qual Jesus é frequentemente representado como um filósofo grego de traços rudes, um tipo iconográfico vai se estabelecer (entre os séculos IV e V) e posteriormente se perpetuar: Jesus é rejuvenescido ao extremo, e seus traços e penteados serão determinados de acordo com o cânone estético mais bem estabelecido (PRIGENT, 1997, p. 32).

A favor do argumento expresso pela citação acima está sem dúvida o fácil reconhecimento da representação de Jesus Cristo em praticamente qualquer obra de temática religiosa. Seja pelo usual destaque dado na composição, seja pela identificação do padrão iconográfico, o espectador desavisado no museu, quando porventura bate os olhos em Jesus Cristo, sabe muito bem quem está olhando.

Embora a discussão em torno da imagem de Cristo não seja conclusiva, Nicholas Ray e sua equipe pareciam ter plena consciência de que a caracterização de Jesus adotada por eles não passaria despercebida pelo público. Apoiando-se nessa imprecisão acerca da aparência do Jesus histórico, e se beneficiando da liberdade que isso traz ao filme, Ray segue uma orientação que lhe convém: caracteriza Jesus de acordo com o ideal de beleza vigente no momento. Nicholas Ray, afinal, não queria falar da época em que se passa o filme – e sim de seu próprio presente. O *casting* do filme, segundo essa proposta, devia ser concebido em função dos ídolos da época. É assim que Jeffrey Hunter, ator em ascensão entre os jovens, é escalado para o papel: seus cabelos dourados, sua pele bronzeada, seus traços faciais delicados – tudo parecia de acordo com certo cânone de beleza da época. O modelo gestual, igualmente, devia seguir certo ideal da época. É aí que James Dean (falecido precocemente, mas ainda de acordo com esse ideal) é convocado para o filme. Segundo Jonathan Rosenbaum (2011, p. 151), Dean é a grande referência para a caracterização do Cristo de Ray. Em um artigo escrito em 1973 para a revista *Sight and Sound*, Rosenbaum diz que “a postura rebelde de Jesus remete diretamente a James Dean e a sua jaqueta de zíper”. Seguindo essa mesma lógica, a direção de arte devia igualmente se integrar à fotografia do filme para oferecer os signos da modernidade desejada. Assim, como bem observou o pesquisador Luiz Vadico, as

cores na cena mais lembrada do filme (o Sermão da Montanha) foram intencionalmente trabalhadas para remeter diretamente à bandeira dos Estados Unidos.

Foi preciso que Nicholas Ray colocasse várias vezes Jeffrey Hunter sobre um fundo de céu azul, limpo, sem nuvens. Um céu no estilo barroco: esmagador, ocupando a vastidão da tela. Para que se pudesse vislumbrar o branco, o vermelho e o azul, as cores da bandeira americana (VADICO, 2005, vol. 2, p. 110).

A hipótese, à primeira vista improvável, se revela especialmente plausível quando se leva em conta a filmografia de Nicholas Ray. O procedimento, inclusive, já havia sido feito em *Juventude Transviada* (*Rebel without a cause*, 1955).

O Rei dos Reis (1961), de Nicholas Ray

Juventude Transviada (*Rebel without a cause*, 1955), de Nicholas Ray

Tanto a jaqueta vermelha, associada ao universo do automobilismo, quanto a calça jeans azul, um signo da juventude da época, foram supostamente combinados com uma camisa branca por dentro para evocar a bandeira dos Estados Unidos – e assim situar

Dean no país que inventou a geração dos “rebeldes sem causa”. Assim, tal como havia sido feito com James Dean (grande emblema de sua geração), Jeffrey Hunter também é filmado por Ray com uma lente de sua época. Seus olhos azuis, luminosos como um farol, indicam também a intenção de deslocar o judaísmo de Jesus – da cidade de Belém, onde nasceu, diretamente para a Califórnia. Sem pudores, eis um caucasiano completo! Esse curioso desvio pode ser conferido também em outros personagens do filme. A atriz Siobhan McKenna, escolhida para interpretar a Virgem, também fugia do padrão de caracterização de seu personagem. Ao invés da habitual fragilidade, a Virgem de *O Rei dos Reis*, como observou Vadico (2005, vol. 2, p. 74), lembrava “em tudo a típica mãe americana da época, aquela que cuida do lar e que, aconteça o que acontecer, parece sempre ter um semblante de força inabalável”. Além dos elementos já citados (o *casting*, a direção de atores e o figurino), é notável também o esforço de adaptar os diálogos do filme a uma forma mais coloquial – gesto que revela uma estratégia de simplificação das Escrituras, e sobretudo uma desejada aproximação com a linguagem corrente da época.

A mistura dos signos da mitologia cristã com os signos da cultura pop dos Estados Unidos ganha uma justificativa no reconhecimento da distância que há entre a realização do filme e a antiga Jerusalém (cujos rastros, aliás, foram quase todos destruídos). A suposição acima, podendo ou não ser um gesto intencional, recai na inevitável espetacularização do filme. Importante destacar que, na época de sua realização, *O Rei dos Reis* foi a paixão que contou com o maior número de figurantes – e também, entre as principais paixões do cinema, a primeira fotografada em cores¹²⁷. Além disso, nunca antes havia sido escalado, para o papel de Jesus Cristo, uma estrela em ascensão do chamado *star system*¹²⁸. Mesmo que essa exaustiva imbricação de signos não seja racionalizada pelo espectador, o efeito sentido ao longo da projeção é nítido. De uma forma geral, o filme parece todo ancorado na imanência do presente. O resultado, como dizia anteriormente Pierre Prigent (1997, p. 31), é uma mensagem “sem verdadeira dimensão transcendente”.

Conclui-se, assim, que os recursos empregados ao longo do filme se revelam coerentes com a ideia de fazer de Jesus Cristo um *personagem de cinema*. A incitação a

¹²⁷ Muito se comentou, nesse sentido, sobre o impacto provocado pelo traje de cor vermelha utilizado por Jesus ao longo de todo o Sermão da Montanha.

¹²⁸ Sabe-se que, desde o primeiro cinema, a escolha do ator para o papel de Cristo se baseava, entre outros aspectos, em sua reputação pessoal. Descartando os candidatos com manchas em suas biografias (como, por exemplo, o abuso de álcool ou drogas), restava para o papel atores mais discretos e um pouco alheios à cultura do espetáculo. Jeffrey Hunter, nesse sentido, parece destoar bastante desse padrão.

um olhar idólatra, gesto sugerido na análise da cura do cego (e que se consolida ainda mais na análise global do filme), parece estar de acordo com o propósito de seu realizador: o filme sacrifica a profundidade da mensagem evangélica para se tornar um autêntico produto de seu tempo. Ao se referir justamente à precisão com que Ray consegue captar as contingências do presente, Jonathan Rosenbaum (2011, p. 151) afirma – num comentário sem dúvida bastante certo – que *O Reis dos Reis* é uma versão antecipada da famosa paixão paródica dos anos 1970, *Jesus Cristo Superstar*.¹²⁹

¹²⁹ *Jesus Christ Superstar* (1973), de Norman Jewison, filme baseado na ópera rock homônima de Andrew Lloyd Webber (música) e Tim Rice (libreto), que estreou na Broadway em 1971.

**MILAGRE #3 – RESSURREIÇÃO:
A CRENÇA NA REPRESENTAÇÃO**

Como filmar uma ressurreição? No cinema, a representação do despertar de um morto coloca, de cara, um duplo desafio: em primeiro lugar, é preciso fazer o espectador “acreditar” na morte do personagem; e, como se não bastasse a dificuldade dessa operação, por si só bastante problemática, é preciso ainda fazê-lo acreditar em seu retorno à vida. É bem verdade que nem todas as ressurreições solicitam uma adesão do espectador no nível da crença na representação – em alguns casos particulares, como por exemplo no filme que analisaremos ao final desta terceira parte, *Os amores de Astrée e Céladon* (2007), de Éric Rohmer,¹³⁰ esse desafio representacional não se coloca dessa maneira. Nos outros dois filmes selecionados, contudo, é solicitado do espectador um engajamento no milagre. Tanto em *A Palavra* (1955), de Carl Th. Dreyer, quanto em *Le Monde Vivant* (2003), de Eugène Green, somos mobilizados em favor da personagem ressuscitada. Para ajudar o espectador nessa difícil tarefa, tanto Dreyer quanto Green recorrerão aos benefícios da ilusão teatral. Auxiliados por esse poderoso recurso, será mais fácil resolver o duplo desafio colocado pelo tema da ressurreição.

Em *A Ideia do Teatro*, Ortega y Gasset é assertivo ao defender que o fascínio teatral, ou seja, aquilo que caracterizaria as artes cênicas em sua essência, reside no seu poder de substituição de uma coisa por outra: uma concreta por outra abstrata, uma presente por outra ausente, e assim por diante. Em vez de apostar na centralidade da palavra (enaltecendo, nesse caso, o teatro como gênero literário), Ortega y Gasset elege como aspecto singularizante da arte teatral a “metamorfose” que se realiza nos palcos – no ato da montagem. A representação teatral nos permite aceitar¹³¹ que, na presença de um ator com uma coroa na cabeça, por exemplo, estamos diante do rei da Dinamarca – ilusão que pode comportar também, a partir de um simples cenário pintado, a extensão de todo o seu reinado. O teatro nos estimula a efetuar essa substituição, fazendo-nos enxergar assim – diante da opacidade de um signo – um espetáculo que equivale, em riqueza de detalhes, à própria imaginação do(a) autor(a) que o concebeu.

Isto é formidável, senhores. Esse fato trivialíssimo que acontece cotidianamente em todos os teatros do mundo é talvez a mais estranha, a mais extraordinária aventura que acontece ao homem. Não é estranho, não é

¹³⁰ É o caso, igualmente, *O evangelho segundo São Mateus* (1964), de Pier Paolo Pasolini. A famosa cena da ressurreição de Cristo, já nos instantes finais do filme, não coloca em questão o jogo psicológico do espectador. Não se trata de fazê-lo acreditar na cena e sim de expressar o mistério da *Revelação*. O êxito da cena final, na qual o episódio da fê cristã é enfim revelado, dispensa qualquer anseio de verossimilhança. Voltaremos ao filme de Pasolini na conclusão da tese.

¹³¹ Essa aceitação, contudo, está sujeita a constantes interrupções, num jogo intercambiável entre a crença e a descrença. O fascínio do teatro, inclusive, consistiria justamente nessa oscilação.

extraordinário, não é literalmente mágico que o homem e a mulher lisboeta possam estar hoje, em 1946, sentados em suas poltronas e camarotes do teatro de Dona Maria e ao mesmo tempo estejam seis ou sete séculos atrás, na brumosa Dinamarca, junto ao rio do parque que rodeia o palácio do rei, vendo caminhar sem peso essa *fiammetta* lívida que é Ófelia? Se isto não é extraordinário e mágico, eu não sei que outra coisa no mundo está mais próxima de sê-lo (ORTEGA Y GASSET, 2007, p. 37-38).

Carl Th. Dreyer e Eugène Green, conforme dizíamos, parecem tirar proveito dos benefícios dessa ilusão teatral. Através de um *cinema que reafirma o teatro*, eles levam o espectador a entrar em um estado mental favorável para melhor apreciar a cena da ressurreição – episódio que se notabiliza pela violação da verossimilhança. O chamado “milagre da cortina” instaura um jogo psicológico no qual cada objeto em cena se mostra sob a forma reduzida de um signo. Essa condensação teatral atua no sentido de intensificar no espectador o efeito da chamada “suspensão da descrença” (Samuel Taylor Coleridge).¹³² Assim, beneficiado por esse estado mental menos cético, o espectador é convidado a apreciar a obra livre de certos anseios de verossimilhança. Imaginamos que tal efeito (manifesto no filme de Green, como veremos, com mais intensidade) teria sido usado para preparar o espectador a se tornar mais receptivo às respectivas ressurreições. Nenhum dos filmes selecionados, contudo, seguirá nesse caminho até o final. Uma vez estabelecida a lógica teatral que subjaz à representação, os dois realizadores irão provocar em seus respectivos filmes (notadamente no exato instante em que a cena da ressurreição se aproxima) uma mudança operatória no regime de encenação. Após essa mudança, as estratégias empregadas mostram-se avessas às leis que regem a representação teatral.

Em *A Palavra*, conforme David Bordwell demonstra, os recursos de teatralização empregados vão sendo aos poucos desfeitos, dando lugar às articulações elementares da linguagem cinematográfica – é assim que, durante o velório de Inger, pouco a pouco veremos incorporar-se à *mise en scène* de Dreyer o “corte em movimento”, o “plano ponto de vista”, o *close-up* – e, por fim, na cena da ressurreição, a “montagem analítica”. O “retorno à inteligibilidade cinemática” (Bordwell) teria sido empregado com um único objetivo em mente: fazer o espectador “acreditar” na cena da ressurreição.

Já em *Le Monde vivant*, o teatro é exposto de forma bastante crua. O que é dado a ver segue uma lógica ordenada segundo fins inteligíveis. Todos os objetos são submetidos a uma radical condensação cênica, reduzidos a um rígido sistema de signos. Uma vez

¹³² A famosa expressão de Coleridge fora cunhada em seu livro, *Biographia Literaria* (1817).

consolidado o pacto significativo com o espectador, Green procederá de outras formas, embaralhando as peças desse jogo semântico estabelecido – provocando uma ruptura justamente na cena da ressurreição. Neste filme, ao contrário do de Dreyer, o “teatro” não dará lugar ao “cinema”. Não se trata de trocar as convenções teatrais pelas convenções filmicas. O que se ambiciona na cena do milagre é fazer o espectador entrar em contato com um corpo cujo relevo se mostre avesso ao sistema de signos estabelecido. Embora igualmente eloquente, esse corpo se pronunciará segundo as leis de sua *presença*. O êxito da operação, contudo, dependerá exclusivamente da posição do espectador em relação à moldura: se o chamado “espaço fora de campo” for aniquilado pela moldura, o espectador apreciará o milagre da forma intencionada pelo realizador; caso contrário, se a operação empregada der visibilidade à moldura que limita as bordas do quadro, então, nesse caso, o truque ilusionista se reduzirá a um simples “faz de conta”.

É exatamente esse faz de conta que veremos a seguir no último filme selecionado: *Os amores de Astrée e Céladon*. Para concluirmos essa terceira parte da tese, veremos que, diferente dos outros filmes citados, Rohmer não ambiciona fazer o espectador “acreditar” no milagre. O espectador é convidado a assistir a um jogo teatral de uma posição que lhe permite ver o “proscênio” que o afasta do teatro das aparências. Trata-se de uma condição prévia do livro *Astrée* (de Honoré d’Urfé), a partir do qual o filme foi parcialmente adaptado. O romance pastoral do século XVII trata, ao longo de cinco mil páginas, de um grande mal-entendido. A solução encontrada para contorná-lo passa por um jogo de travestismo (no interior mesmo da trama) em relação ao qual Rohmer dedica todo o seu filme. Na cena final, com o desnudamento da personagem travestida (e a subsequente queda da máscara teatral), a “ressurreição” de Céladon será finalmente operada – mas apenas aos olhos de Astrée. Ao espectador, conforme dissemos, Rohmer dedica um lugar que lhe permite ver a cena com prazer e distanciamento.

6. A Ressurreição de Inger

A literatura crítica acerca de *A Palavra* (*Ordet*, 1955), de Carl Th. Dreyer, é bastante extensa. Trata-se, afinal, de uma das mais reconhecidas obras-primas da história do cinema. Embora muito já se tenha escrito sobre o filme, não há um consenso estabelecido. A maioria dos textos reconhece a grandeza do filme, mas os argumentos de cada autor(a) variam bastante de um texto ao outro. Neste capítulo, selecionamos dois autores com visões bastante distintas. Em seus respectivos textos sobre *A Palavra*, David Bordwell e Alain Bergala fizeram leituras quase antagônicas do filme. Enquanto Bergala aposta na homogeneidade e limpidez, destacando o plano-sequência como recurso de transparência, Bordwell enfatiza no filme aquilo que chama de “teatralização”, apontando também seus efeitos de estilo. Ambos, porém, estão de acordo quanto à ruptura provocada na sequência final do filme. Segundo os dois autores, a forma do filme sofre algumas transformações a partir da morte da personagem Inger. Na famosa cena do velório, que corresponde ao último ato da peça original, Dreyer passa a filmar de uma outra maneira. Para que a ressurreição possa ser representada, será preciso que Dreyer execute uma ruptura com relação ao registro prévio. Nas próximas páginas, detalharemos em que consiste essa ruptura segundo as duas visões apresentadas. O destaque será dado ao texto de Bordwell, com o qual concordamos parcialmente. Em seguida, já nos instantes finais do capítulo, analisaremos o que se supõe ser o essencial do filme: a crença do espectador na representação do milagre.

6.1. A hipótese de Bergala

Alain Bergala escreve sobre *A Palavra* em dois textos diferentes (nenhum deles, ao contrário do de Bordwell, exclusivamente dedicado ao filme de Dreyer): primeiro, em um artigo escrito em 1994, já mencionado na primeira parte da tese, chamado “*Montage obligatoire*”; depois, em outro de 2010, também já mencionado, chamado “*Le Miracle comme événement cinématographique*”. Os dois textos, embora escritos com intenções diferentes, chamam a atenção para a montagem na sequência final do filme. O texto que aqui mais nos interessa é o segundo, o mais recente, no qual o crítico francês defende que a montagem teria sido usada por Dreyer para demarcar uma ruptura na continuidade do filme. A sua hipótese é a de que, a fim de representar a ressurreição de Inger, Dreyer

decide “mudar o regime de filmagem” (BERGALA, 2010, p. 38), indo do regime de transparência para o de montagem, explicitando assim a linguagem do filme. Para sustentar sua ideia, Bergala destaca – já no final do filme – um falso *raccord* até então inédito em *A Palavra*. Esse “furo” no conjunto de regras que compõe a linguagem cinematográfica teria sido, segundo a leitura de Bergala, a solução de Dreyer para “isolar” o milagre encenado logo em seguida.

A cena em questão ocorre no velório de Inger. Após passar o dia inteiro longe de casa, despertando preocupação nos membros de sua família, o personagem Johannes finalmente volta para casa. Quando ele abre a porta do quarto, todos se surpreendem com a sua chegada. O velho Morten Borgen, patriarca da família, segue ao seu encontro (conforme vemos no fotograma do lado esquerdo). Enquanto caminha lentamente na direção de seu filho, uma leve panorâmica vai corrigindo o movimento para a esquerda. Quando Morten já se aproxima de Johannes, Dreyer faz um corte em movimento para flagrá-lo de frente para seu filho. O plano seguinte (ilustrado no fotograma da direita), contudo, não é filmado de onde se esperava: no encontro entre pai e filho, em vez de Morten entrar pelo lado direito do quadro, preservando a lógica espacial da cena, entra pelo lado esquerdo. O deslocamento da câmera em relação aos atores – caracterizando o chamado falso *raccord* – provoca no espectador uma leve desorientação espacial.

Falso *raccord* na cena do retorno de Johannes

Baseando-se nessa desorientação provocada pelo falso *raccord*, Alain Bergala defende que a montagem teria sido concebida com o propósito de demarcar uma ruptura em relação ao restante do filme. Até aquele momento, segundo Bergala, Dreyer respeitava a integridade do real: o uso de longos planos-sequência teria a função de, justamente,

garantir essa continuidade. Para defender sua opinião, Bergala afirma que Dreyer, assim como Pialat¹³³, é um diretor baziniano – e que o emprego do plano-sequência, grosso modo, possui a função de respeitar a integridade do “real”. Nesse caso, o falso *raccord* supracitado estaria em desacordo com essa forma de encenar. Ao invés de servir aos propósitos da transparência, como havia sido feito até então, esse corte teria a função de dar visibilidade a si próprio – provocando, dessa forma, uma “sujeira” intencional na fluidez da cena. Com o intuito de explicitar sua ideia, Bergala recupera a metáfora baziniana do “vestido sem costura”: o falso *raccord* seria um “remendo” nesse vestido, chamando atenção para a descontinuidade do mundo representado. Essa ruptura se dá justamente na chegada do personagem que irá operar o milagre, gerando a suspeita em Bergala de que ela teria sido empregada para “isolar” a ressurreição de Inger. Assim como esse ruído, esse remendo no “vestido sem costura”, o milagre representaria, igualmente, uma descontinuidade nas regras que regem o mundo natural. Um “erro” na gramática cinematográfica teria sido a solução de Dreyer para antecipar um fenômeno (duplicando-o, a um só tempo) que se notabiliza, justamente, pelo desvio das leis que regem a natureza.

Alain Bergala enfatiza também, dessa vez na cena em que se dá o milagre, a própria montagem de Dreyer – uma montagem justa, encadeada. Nenhuma outra cena do filme, segundo Bergala (2010, p. 38), é filmada como a da ressurreição de Inger (quanto a essa afirmação, já adiantando, Bordwell estaria de pleno acordo). Através de uma montagem destacada, repentinamente acelerada pelos múltiplos pontos de vista das testemunhas, é como se Dreyer dissesse para o espectador: “*Olhe a garotinha, olhe o seu tio, olhe os dois religiosos discutindo*. Dessa forma, ele [Dreyer] substitui a ‘camisa sem costura’ da realidade pelos remendos que a montagem impõe à realidade” (BERGALA, 2010, p. 38).

Embora interessante, essa leitura se apoia na suposta limpidez da *mise en scène*. Bergala compreende que, exceto pela sequência do milagre (iniciada a partir da chegada de Johannes), a história era contada com homogeneidade e transparência. Não estamos de acordo com a sua leitura acerca do filme de Dreyer. O problema de sua análise reside no sentido atribuído aos planos-sequência do filme. Supõe-se que eles não tenham sido usados com propósitos realistas (no sentido baziniano), nem tampouco como “grau zero” da encenação clássica (no sentido dado, por exemplo, por Noel Burch), mas como efeitos

¹³³ Maurice Pialat é citado porque, segundo Bergala, ele também teria adotado semelhante procedimento no filme *Sob o sol de satã* (1987), notadamente na cena da ressurreição da criança.

de estilo: os longos planos do filme são articulados com o movimento retardado dos personagens para restituir a centralidade do ator nos palcos teatrais. Veremos que, em sua base, a *mise en scène* do filme é conduzida com o propósito de reafirmar o teatro que subjaz ao texto original. Para que possamos identificar os recursos de teatralização empregados por Dreyer, expondo como eles se traduzem ao longo do filme, precisamos fazer uma breve análise da cena inicial.

6.2. O cinema que reafirma o teatro

A Palavra, adaptação da peça homônima de Kaj Munk,¹³⁴ se passa em um pequeno vilarejo no interior da Dinamarca. Ali se situa a fazenda dos Borgens, uma família composta pelo patriarca viúvo (Morten Borgen) e seus três filhos homens: Mikkell, Johannes e Anders. Na mesma casa vive também a família do primogênito Mikkell: sua esposa Inger e suas duas filhas pequenas. O filho do meio de Morten, Johannes, é motivo de preocupação de todos. Após passar alguns anos fora de casa, dedicando-se aos estudos de teologia, Johannes retorna sob o signo da loucura, dizendo ser o Cristo ressuscitado. Enquanto Morten, desolado com o estado mental de seu filho, questiona sua própria fé, Inger carrega em seu ventre a renovação da família e a esperança de um primeiro neto do sexo masculino. Os problemas se acirram quando Anders, o filho caçula, expressa seu desejo de se casar com Anne, a filha de uma família rival dos Borgens. Caberá a Inger, figura da reconciliação familiar, tentar convencer o velho Morten a deixar as diferenças religiosas de lado em prol do amor nascente de Anders por Anne. O plano de Inger, finalmente, não sai conforme o esperado, e os problemas permanecem sem solução. O parto mal-sucedido de Inger provoca sua morte, seguida de sua ressurreição, que se revela a ocasião para a resolução de todos os conflitos estabelecidos ao longo da trama.

O filme começa em uma manhã na fazenda dos Borgens. Anders acorda e olha para uma cama vazia. Após constatar que Johannes, com quem divide o quarto, já não se encontra lá, Anders abre a janela de seu quarto e o vê saindo de casa. Seu olhar é oferecido ao espectador. Vemos, pelo ponto de vista de Anders, Johannes subindo uma escadinha de terra. No fundo do quadro, penduradas no varal, algumas roupas tremulam sob a ação

¹³⁴ Munk era um padre luterano conhecido por seu engajamento na resistência da Dinamarca (1940-45), tendo sido assassinado pelas tropas de Hitler durante a ocupação nazista em seu país. Como dramaturgo, a sua principal obra é *Ordet (A Palavra)*, de 1925.

do vento. Até aqui, estamos *no cinema*. Ao que tudo indica, trata-se de uma adaptação concebida com o propósito de apagar os traços teatrais da peça de Munk.

Voltamos em seguida para dentro da casa. Preocupado com a escapada de seu irmão, o filho caçula acorda seu pai para ajudá-lo no resgate: “Pai, o Johannes foi para as dunas novamente. Vou atrás dele”. O velho Morten, também apreensivo com seu filho, se arruma para se juntar à Anders na busca por Johannes. Nesse meio tempo, ao ouvir as movimentações na casa, Inger abre a janela de seu quarto e observa Anders saindo de casa. A imagem da saída de Anders é idêntica¹³⁵ à da saída de Johannes: vemos, dessa vez pelo ponto de vista de Inger, Anders subindo a mesma estradinha de terra com o varal ao fundo. Mikkel pergunta o que houve, no que sua esposa Inger responde que viu Anders saindo de casa. Mikkel logo conclui que Johannes fugira novamente. A fuga matinal do irmão delirante parece ser recorrente. O irmão mais velho então começa a se arrumar para se juntar aos demais na busca por Johannes. Inger permanece na janela. Vemos em seguida, novamente pelo seu ponto de vista, Morten subindo a mesma escadinha de terra. Inger diz para Mikkel que seu pai também está indo procurá-lo. Ele então se apressa e sai. Logo em seguida Inger também sai, avisando que irá preparar um café para quando retornarem com Johannes. No plano seguinte, pela quarta vez consecutiva (dessa vez sem a necessidade do ponto de vista emprestado de algum personagem), vemos a mesma imagem da escada de terra com o varal ao fundo – agora é Mikkel quem atravessa o quadro para se juntar aos demais.

¹³⁵ Ainda que as janelas dos quartos de Anders e Inger se situem distantes uma da outra, os planos que supostamente correspondem aos seus pontos de vista são idênticos – mantendo inclusive a mesma perspectiva ocular.

Para os quatro homens da família, Dreyer reserva o mesmo plano de cada um deles subindo a escadinha de terra. As quatro imagens são idênticas, captadas exatamente da mesma posição. Ainda que correspondam aos olhares de diferentes personagens, vistos de janelas situadas em quartos distantes, a imagem possui a mesma perspectiva. Nesse momento, começamos a desconfiar: “estamos mesmo no cinema?” Trata-se de uma imagem com o ponto de vista fixado de um único lugar (característica do espetáculo teatral). Dreyer não parece interessado em empregar as variações de ponto de vista permitidas pelo cinema. A janela do filme, ao contrário do que parecia no início, não é um dispositivo que dá acesso a uma vista *em contiguidade* com o espaço interior. Trata-se, ao contrário, de uma abertura que nos permite enxergar sempre a mesma imagem icônica do lado de fora. O plano da escadinha de terra com o varal ao fundo se esvazia como “expressão do real”, estabelecendo-se aos poucos (à força da repetição e da fixidez perspectiva) como “significação de uma ideia”. A imagem dos falsos pontos de vista, sempre a mesma, se esgota na imediatez de sua superfície, afigurando-se como um signo: ela *significa* o lado de fora da casa. Como veremos adiante, essa imagem corresponde, não ao chamado “fora de campo”, mas ao “fora do palco” – um equivalente cinematográfico possível do espaço não-diegético dos bastidores teatrais.

Após se encontrarem do lado de fora da casa, os três homens seguem juntos pelas dunas à busca de Johannes. Não demoram muito para encontrá-lo pregando do alto de um pequeno monte. Em seu discurso, autoproclama-se o próprio Cristo ressuscitado. Enquanto declama vagarosamente um texto profético, dizendo ter sido enviado por Deus para disseminar a fé cristã, o corpo de Johannes permanece imóvel, submetido exclusivamente ao ato da fala. O seu olhar distante encara o vazio, como se estivesse diante da “quarta parede”. Do interior de uma caixa cênica, Johannes prega para um público inexistente. Uma panorâmica para a direita flagra em seguida seus familiares. De lado em relação à Johannes, os três veem e ouvem passivamente o seu discurso. São os espectadores clandestinos de um teatro sem público. O pequeno monte de onde Johannes faz a sua pregação (espécie de palco natural de um teatro religioso) se revela o lugar ideal para acolher as suas palavras: eis o seu Sermão da Montanha. O “papel” que interpreta, contudo, não é o de Jesus Cristo – mas o do Louco. Exceto pela cena da ressurreição, trata-se do único momento no filme em que Johannes consegue falar sem ser interrompido pelos demais personagens, sem que tentem apartar o Louco do ator que o interpreta. O Johannes “de antes”, como seus familiares costumam dizer, não era assim. O que teria provocado essa diferença? A essa pergunta, Dreyer responde com um “cinema que reafirma o teatro”. A defasagem entre o “louco” e o “são” é a mesma da que separa o ator do personagem. Conforme veremos adiante, Johannes é uma espécie de personificação do próprio teatro que reside no filme de Dreyer.

Em seu célebre artigo *Teatro e Cinema*,¹³⁶ André Bazin defende a adaptação cinematográfica que mantém aparentes os códigos teatrais: em vez de tentar ocultá-los,

¹³⁶ O texto foi publicado originalmente nas páginas da revista *Esprit* em 1951.

arejando o texto com um cenário realista, reafirmar o teatro através do cinema. Bazin identifica na produção da época (1951) três caminhos diferentes para se adaptar uma peça teatral. O primeiro seria o chamado “teatro filmado” (mantendo ao longo do filme o ponto de vista único do espectador teatral – preservando, assim, o prosicênio da configuração arquitetônica da sala de teatro). Embora tentador, uma vez que diante das câmeras já se encontra um espetáculo pronto, o registro impassível de uma peça mostrou desde cedo suas limitações. O segundo tipo de adaptação consistiria em eliminar os traços da convenção teatral, expondo o texto a uma *mise en scène* interessada em arejar o jogo cênico: “ocultem esse teatro que eu não suportaria ver!”, escreve Bazin em tom jocoso (2014, p. 163). Ao falar do filme *Le Médecin malgré lui* (*Médico à força*, 1934), adaptação da peça homônima de Molière dirigida por Pierre Weil, Bazin descreve o trabalho de transposição para as telas como uma operação que consiste apenas em “injetar à força o ‘cinema’ no teatro”. Em seguida, enfatiza que o tempo da ação teatral nunca é, evidentemente, o mesmo da ação cinematográfica – e que se deve respeitar a origem do texto, sob o risco de a primazia dramática do verbo ficar “defasada pela dramatização adicional que a câmera dá ao cenário” (BAZIN, 2014, p. 164). Por fim, para reforçar sua posição crítica em relação ao filme supracitado, Bazin caracteriza a cena inicial do filme como um tiro no pé: em vez de o *travelling* na floresta servir de gatilho para nos transportar para a “realidade” (conforme sem dúvida intencionava o realizador do filme), apenas salientava a irrealidade dos personagens e do texto. Bazin continua logo a seguir:

Ele tentava pôr um pouco de realidade em torno dela e nos arranjar uma escada para nos fazer subir ao palco. Seus ardis desajeitados tinham infelizmente o efeito contrário: salientar, definitivamente, a irrealidade dos personagens e do texto (BAZIN, 2014, p. 165).

O terceiro tipo de adaptação, por fim, seria aquele que usa o cinema para reafirmar o teatro. Ao invés de esconder os códigos teatrais, reafirmá-los. Já não se trata de “adaptar” um tema, diz Bazin (2014, p. 172), mas de “encenar uma peça por intermédio do cinema”. Em sua defesa desse terceiro tipo, cita alguns exemplos, como a adaptação de Laurence Olivier (*Henrique V*, 1944) e a de Jean Cocteau (*O Pecado Original*, 1948). Na adaptação do drama shakespeariano, Olivier também começa o filme com um *travelling* ao ar livre. Mas aqui, ao contrário do exemplo anterior, o movimento de câmera é usado para nos conduzir “do mundo real” para o “mundo da representação”: um palco de teatro. Não é à obra de Shakespeare que o filme se vincula diretamente, mas à

representação dela no palco de um teatro elisabetano. Trata-se, assim, de uma espécie de documentário sobre a montagem da peça. Contudo, Bazin defenderá que o prazer do espectador com o filme de Olivier não tem nada em comum com o do documentário histórico, e sim, paradoxalmente, com o prazer da própria representação de Shakespeare. Ao se submeter às condições de origem do texto (as convenções teatrais), e a um só tempo se mantendo fiel à vocação realista do cinema (no sentido baziniano, evidentemente), o filme de Laurence Olivier teria conseguido reproduzir o fascínio da peça original.

Ao fazer o cinema do teatro, ao denunciar de antemão pelo cinema a interpretação e as convenções teatrais, em vez de tentar camuflá-las, ele suprimiu os obstáculos do realismo que se opunham à ilusão teatral. Uma vez assegurados esses fundamentos psicológicos na cumplicidade do espectador, Laurence Olivier podia se permitir tanto a deformação pictórica do cenário quanto o realismo da batalha de Azincourt; Shakespeare o convidava a isso com seu apelo explícito à imaginação do auditório (BAZIN, 2014, p. 166).

Acreditamos que *A Palavra* se insere nessa terceira categoria de adaptação teatral defendida por Bazin. Embora por razões bastante diversas das de Olivier, Dreyer parece usar o cinema (a sua linguagem, em todo o caso) para reafirmar o teatro. Para comprovarmos a hipótese levantada, detalharemos a seguir em que consiste a suposta teatralidade do filme de Dreyer – ou seja, os principais aspectos de seu gesto “cinematográfico-teatral”, doravante chamado de “cinema-teatro”. Embora se percebam no filme algumas características normalmente associadas ao teatro, não se trata de uma simples repetição dos códigos teatrais, mas de evidenciá-los (intensificando-os) por intermédio do cinema. Analisaremos três aspectos do filme que o fariam se adequar a essa categoria de adaptação. O “cinema-teatro” de Dreyer se caracteriza pela: 1. unidade espacial dos palcos teatrais; 2. concisão cênica e enxugamento textual; 3. centralidade do ator e da palavra.

1. Unidade espacial. Em *A Palavra*, Dreyer faz da casa dos Borgens (assim como da casa dos Peterson – onde, somados, se passa quase todo o filme) um palco de teatro bastante coeso. Tamanha coesão não é atingida apenas mantendo seus personagens ali confinados (reproduzindo, assim, a lógica espacial da peça de Munk), mas através de uma *mise en scène* que consiste em abolir o “fora de campo”. Esse espaço situado para além das bordas do quadro – um “específico cinematográfico”, diria Noel Burch – é reduzido ao espaço não-diegético dos bastidores teatrais. Esse procedimento, conforme adiantamos

na análise da cena inicial do filme, envolve a subversão de um dos recursos mais elementares da linguagem do cinema: o plano ponto de vista.

O procedimento de Dreyer não é tão diferente daquele descrito por Bazin acerca de *O Pecado Original*. Cocteau explora a espacialidade do apartamento em que se passa a trama da mesma forma que, nas montagens de sua peça, fazia em um único cômodo. A unidade espacial é ampliada, do cômodo para o apartamento, mas Cocteau usa a câmera de cinema para manter – ou até mesmo intensificar – o microcosmo da representação teatral. Assim, segundo Bazin, o fascínio da ilusão teatral se mantém intacto. “Se o quarto se transforma em apartamento, este será sentido, graças à tela e à técnica da câmera, como ainda mais exíguo que o quarto do palco” (BAZIN, 2014, p. 169). Para deixar claro que o Cocteau cineasta não se limitou a simplesmente reproduzir o confinamento da caixa cênica (prendendo seus atores em um espaço reduzido), mas a aumentar a eficácia da peça por meio daquilo que caracteriza o cinema, Bazin completa em seguida:

A verdadeira unidade de tempo e lugar é introduzida, graças à sua mobilidade, pela câmera. O projeto teatral precisava do cinema para enfim se expressar livremente e para que *O Pecado original* se tornasse, evidentemente, uma tragédia de apartamento, no qual a fresta de uma porta pode ganhar mais sentido do que um monólogo na cama. (...). O cinema age somente como um revelador que acaba de fazer aparecer certos detalhes que o palco deixava em branco (BAZIN, 2014, p. 169).

Cada cena de *A Palavra*, igualmente, se afigura como um bloco espacial sólido. Quando um personagem sai do cômodo em que se passa a cena (sempre filmada em uma escala que preserva a integralidade do corpo dos atores, normalmente em plano conjunto) é como se ele deixasse de existir. Assim como em uma peça de teatro não existe vida fora do palco, também no filme de Dreyer não há vida fora de quadro. Só existe o que é dado a ver ou ouvir. Tudo o que não se encontra “em cena” é assimilado pelo espectador como um signo. Isso pode ser notado na forma como os sons que vêm de outros cômodos são trabalhados. Na cena do parto de Inger, por exemplo, os seus gritos de dor (entreouvindo da sala) *significam* que algo não vai bem. Da mesma forma, igualmente, quando se ouvem as vozes de Johannes de um outro cômodo, elas são assimiladas simplesmente como sinais de sua loucura. Por fim, quando o médico chega à casa dos Borgens, o barulho de seu automóvel – cujo som artificial parece vir dos bastidores – possui a função unívoca de servir como indício de sua chegada.

O melhor exemplo de manutenção da unidade espacial da peça de Munk pode ser conferido na forma inverossímil (e até incoerente, do ponto de vista espacial) como as janelas são trabalhadas por Dreyer. Conforme antecipamos na análise da primeira sequência do filme, as janelas dão acesso a uma imagem mental, descontínua em relação à diegese. Em vez de usar as janelas como um dispositivo por meio do qual vemos um espaço exterior em contiguidade com o interior, Dreyer as emprega como um recurso de ligação, associando-as à imagem reincidente do lado de fora da casa. Essa imagem, um falso plano ponto de vista, é um signo da exterioridade. A estradinha de terra com o varal ao fundo reforça ainda mais o aspecto convencional do filme. A liberdade do ponto de vista permitida pela câmera não é explorada da forma como o cinema nos ensinara. A manutenção da perspectiva única, à força da repetição, faz da janela um elo de ligação entre o interior da casa e um espaço virtual da representação – o equivalente possível (no cinema) ao espaço não-diegético dos bastidores teatrais.

2. Concisão cênica. Além de intensificar a unidade espacial da cena, Dreyer realiza uma operação que consiste em planificar o mundo representado para melhor servir aos propósitos de leitura do filme. É assim que, como dissemos acima, as manifestações sonoras (e até luminosas) oriundas de algum cômodo adjacente à sala, quando percebidas por algum personagem “em cena”, são apreendidas sob a forma reduzida de um signo. Essa condensação cênica, porém, não se limita ao “fora do palco”. A *mise en scène* do filme, excessivamente esvaziada, produz um efeito que consiste em reduzir os objetos cenográficos àquilo que eles encerram em suas superfícies. Tamanha condensação, substituindo a presença sensível das coisas pelo sentido inteligível dos signos, aumenta a rapidez com que o espectador lê o filme. A concisão de Dreyer provoca uma intensificação dos efeitos de sentido, fazendo com que a narrativa possa assim avançar. Em *A Palavra*, não há objetos de decoração e/ou ambiência. Todos os elementos visuais e sonoros se oferecem como signos de um teatro que se desenrola com clareza e precisão. O que está contido na cena é trabalhado com propósitos significantes. Tudo aquilo que o espectador vê ou ouve é imediatamente oferecido à sua leitura – razão pela qual, sempre que ouvimos o tiquetaquear de um relógio de parede, por exemplo, logo pensamos na passagem do tempo.¹³⁷

¹³⁷ O silêncio provocado pela interrupção do relógio é inclusive aproveitado para dar sentido ao luto de Mikkel. Após a morte de Inger, seu marido segue até o relógio de parede da sala e o faz parar com as mãos.

A concisão de Dreyer se dá também na adaptação do texto original. Em uma dissertação dedicada aos últimos três filmes do cineasta dinamarquês (todos eles adaptados de peças de teatro), Linda Ellen Podheiser compara o filme *A Palavra* com o texto homônimo de Munk.¹³⁸ A autora enfatiza, entre outros aspectos, o enxugamento textual realizado por Dreyer. Em relação ao texto original, o filme apresenta uma versão muito reduzida dele. Essa condensação textual, comprimindo os diálogos em apenas 1/3 da peça (PODHEISER, 1981, p. 47), se reflete na forma como os conflitos são absorvidos pelo espectador. Podheiser dá vários exemplos de como isso é realizado. Um deles diz respeito ao passado de Johannes. Enquanto a peça de Munk apresenta muitos detalhes sobre a morte de sua esposa (ênfatisando o trauma da perda e notadamente a origem de sua loucura), Dreyer omite integralmente essa parte do texto para privilegiar a eficiência narrativa. No filme, a loucura de Johannes não possui uma explicação definida¹³⁹. Ao invés de realizar uma investigação psicológica do personagem, Dreyer prefere eliminar todos os excessos do texto, reduzindo-o ao seu mais absoluto essencial.

A simplificação do texto original é trabalhada em conjunto com a própria condensação dos objetos de cena. O texto se articula ao cenário para melhor servir aos propósitos da leitura. Há um momento no filme, durante uma discussão entre o médico e Morten, que oferece um exemplo eloquente de como essa articulação é trabalhada por Dreyer. “O que você acha que foi mais importante esta noite, as suas preces ou o meu tratamento?”, pergunta o médico após o parto (aparentemente) bem-sucedido de Inger. Essa cena parece não ter outra função além de acirrar a dicotomia entre ciência e religião, razão empírica e fé religiosa. O que se depreende desse diálogo, razão de existir da cena, é apenas a divergência entre os dois personagens (fazendo a narrativa convergir rumo ao milagre). Trata-se, em suma, de uma forma condensada de se apresentar um embate. A opção de fazer do diálogo um jogo de ideias, ignorando certos códigos realistas do cinema, expressa sem camuflagens o desejo de explicitar a origem teatral do filme. Nesse sentido, cada personagem se oferece como o signo de uma ideia prévia¹⁴⁰. Exceto pela sequência final do velório de Inger (quando tudo no filme, conforme dissemos, irá se

¹³⁸ Ver: PODHEISER, Linda Ellen. *Filmed Theatre and Tragic Form in the late work of Carl Th. Dreyer*. Nova Iorque: New York University, 1981.

¹³⁹ Os personagens atribuem a loucura de Johannes aos estudos aprofundados de teologia (notadamente a partir do contato com o filósofo e teólogo dinamarquês Kierkegaard), mas no discurso do filme essas opiniões se diluem – não se apresentando como uma causa definitiva para a transformação de Johannes.

¹⁴⁰ Assim como o médico, de certa forma, simplesmente se equivale aos valores científicos da razão, o personagem do pároco é uma caricatura da classe eclesiástica da Igreja – esse esquema funciona sobretudo para os personagens secundários do filme.

reconfigurar), a narrativa avança como em uma partida de xadrez – cujo tabuleiro, aliás, se encontra visível na sala de estar. Os personagens se apresentam como peças de um jogo: o cinema-teatro de Dreyer. Veremos a seguir, quando expusermos o texto de Bordwell, que essa planificação dos personagens (fazendo a narrativa avançar com bastante objetividade, levando assim o espectador a efetuar a leitura do filme) é estrategicamente empregada por Dreyer para servir aos propósitos da cena final do filme.

3. Centralidade do ator e da palavra. O movimento de câmera é articulado com a longa duração do plano para dar destaque aos atores em cena. Quanto a essa afirmação, Bordwell oferece uma pista importante: “Dreyer raramente move a câmera para um espaço vazio, normalmente segue um personagem ou outro” (BORDWELL, 1981, p. 151). Isso de fato se confirma ao longo de todo o filme. Os movimentos dos atores são a todo momento acompanhados pela câmera, normalmente em plano-sequência (preservando os blocos temporais acumulados no interior do plano) e em plano-conjunto (garantindo, assim, a integralidade do corpo dos atores). Quando a câmera faz a transição de um ator ao outro, é como se – em alguma medida – o ator fora de quadro saísse de cena. O emprego sistemático desse recurso, colando o olhar da câmera ao movimento do personagem em destaque, atua no sentido de restituir a centralidade do ator nos palcos teatrais. O que é, afinal, um palco sem atores? Exceto na hipótese de um uso significativo do palco vazio, seria difícil conceber um teatro sem a presença destacada do ator¹⁴¹. No filme de Dreyer, o ator é igualmente onipresente. A câmera segue os seus passos como se reproduzisse o olhar de um espectador atento durante uma peça de teatro. Importante destacar, contudo, que essa operação não basta, em si mesma, como um elemento de “teatralidade”. O realizador Robert Bresson, mestre da prática de seguir o movimento de seus atores, dá um sentido inteiramente diferente a essa forma de conduzir a câmera – afastando-se, decididamente, de qualquer noção teatral. Veremos a seguir que, para revelar o teatro que subjaz ao filme, será preciso ainda uma orientação gestual bastante precisa. A centralidade do ator, assim como o destaque dado às suas palavras, depende igualmente, no caso de *A Palavra*, de um retardamento estilístico generalizado. Desta vez, é o próprio Dreyer quem nos oferece a pista. Vejamos a seguir o que diz acerca das diferenças entre a oralidade no teatro e no cinema:

¹⁴¹ Enquanto que, no cinema, sabemos o que um simples corredor vazio (apenas para citar um exemplo possível) pode expressar em um filme de suspense.

Quando se está diante da tela de cinema, tem-se a tendência de seguir a trama à medida que ela se desenvolve, enquanto que na sala de teatro, diferentemente, as palavras atravessam o espaço e aí permanecem, suspensas no ar. No cinema, as palavras morrem assim que saem da tela. Foi por isso, portanto, que eu tentei fazer pequenas pausas no filme, para dar ao espectador a possibilidade de assimilar as palavras, de refletir sobre elas. É isso que dá ao diálogo um certo ritmo, um certo estilo (DREYER, 1997, p. 126).

O depoimento destacado acima é uma convicção de Dreyer. Ele repetia essa ideia com frequência em seus escritos¹⁴². No cinema, a palavra não tem o mesmo peso que tem no teatro. O diagnóstico é inegável. A solução de Dreyer para o problema apresentado, porém, vai muito além do que ele sugere no trecho acima. Não se trata apenas de incluir “pequenas pausas” na fala de seus atores e atrizes, mas de fazê-los falar e se gesticular de uma forma muito particular. Quanto a isso, um espectador da época, após uma sessão de *A Palavra*, poderia confirmar: o que mais chama a atenção no filme, do ponto de vista formal, é a interpretação dos atores. Essa maneira peculiar de dirigir seus atores, retardando ao máximo seus movimentos, será posteriormente intensificada em *Gertrud* (1964) – filme cuja interpretação dos atores, segundo a descrição de seu protagonista masculino Bendt Rothe, equivale a uma “sessão de hipnose”.¹⁴³ A partir de *Dia de Ira* (1943), ou seja, nos três últimos filmes de Dreyer (todos eles, como dissemos, adaptações de peças teatrais), adota-se o retardamento estilístico como um método de trabalho. Supõe-se que esse método seja empregado no sentido de restituir a centralidade do ator em cena, prolongando também o alcance de suas palavras.

O ator que interpreta Johannes, nesse sentido, se destaca bastante.¹⁴⁴ Além de quase nunca olhar diretamente para ninguém, mirando com frequência o vazio, seus gestos são tão lentos quanto a sua fala. O que, afinal, caracterizaria a loucura de Johannes senão o seu retardamento generalizado? Na análise da cena inicial do filme, quando Johannes pregava para um público imaginário do alto de um monte, fizemos uma comparação entre o seu sermão e a performance de um ator arbitrário num teatro vazio. Enquanto declamava o texto profético, dizendo ser o próprio Cristo ressuscitado, sua voz ganhava muito destaque na cena, ilustrando aquilo que, segundo Dreyer, particulariza a palavra no teatro: a amplitude vocal. Na cena selecionada, de fato, a sua fala ganha um

¹⁴² Além do trecho acima citado, pode-se conferir seus argumentos sendo defendidos com firmeza em um documentário feito por Éric Rohmer na série *Cinéastes de notre temps* (1965).

¹⁴³ Essa descrição é feita no documentário acima citado, *Cinéastes de notre temps* (1965).

¹⁴⁴ Johannes, em dinamarquês, é o equivalente a João – referência clara ao Evangelho de João: “No princípio era o Verbo” (João, 1:1).

efeito de lastro, permanecendo por um tempo como que “suspensa no ar” – tal como dizia Dreyer no depoimento acima citado. A voz de Johannes, em suma, ganha um alcance para além da duração de sua fala. Através de seu método de direção de atores, Dreyer parece ter compreendido que, para restituir à palavra a sua profundidade teatral, não basta declamá-la *à maneira* do teatro (com uma entonação “para fora”¹⁴⁵), é preciso encontrar um ritmo particular (caracterizando, sem dúvida, um efeito de estilo) que melhor a acolha no meio filmico. No filme de Dreyer, a glória é da palavra. Não à toa, aliás, o título do filme faz referência direta a ela. Além de ser o agente do milagre na cena final (adiantando que, no momento da ressurreição de Inger, Johannes não realiza nenhum gesto com as mãos – indicando que o despertar de Inger não se deve a um gesto, e sim ao comando expresso pelo verbo¹⁴⁶), a palavra dos atores é alçada ao protagonismo no filme. Tamanha ênfase à oralidade se deve, no que diz respeito à forma como a palavra é declamada, à lentidão e ao tom sussurrante da fala (sobretudo no caso do ator que interpreta Johannes); e no que concerne ao trabalho gestual, o destaque à palavra se deve ao estado de absoluto repouso do ator durante a fala (lembrando que a câmera privilegia o ator que tem a primazia da fala). É assim que, conforme dizíamos, o método de direção de atores se articula com o movimento de câmera para destacar a presença do ator em cena. Em *A Palavra*, em suma, Dreyer faz dessa articulação triangular (câmera-ator-movimento) uma das bases de seu “cinema-teatro”.

Importante ressaltar que essa operação estilística possui um efeito inteiramente diferente daquela descrita no item anterior. Enquanto o texto, assim como os objetos de cena, era enxugado ao máximo para facilitar a leitura do espectador (ajudando, assim, a narrativa a avançar), a direção de atores é concebida para, ao contrário, atrasar a sua leitura (nesse sentido, o uso do plano-sequência contribui também para eliminar os efeitos de causalidade do filme, dando visibilidade aos blocos temporais que se acumulam no interior do plano). Não se trata de destacar o conteúdo do texto, dando à trama uma forma inteligível, mas de enfatizar a sua própria oralidade. Os dois elementos aqui destacados, concisão cênica e gestualidade retardada, atuam com propósitos antagônicos: o primeiro como recurso de clareza, ajudando na transmissão da Ideia; o segundo como recurso de

¹⁴⁵ Razão pela qual, em *A Palavra*, a voz sussurrante de Johannes não a impede de adquirir força.

¹⁴⁶ A imobilidade de Johannes se revela coerente com o que diz no momento do milagre: “Jesus Cristo, por favor, se for possível permita que ela volte à vida. Dê-me a palavra, a palavra que faz os mortos voltarem à vida. Inger, em nome de Jesus Cristo, eu lhe digo: levante-se!”. É a palavra de Johannes, enfim, que a faz despertar das trevas.

estilo, destacando a palavra em sua própria materialidade – a palavra como *corpo sonoro*, não mais enquanto signo textual. Voltaremos a essa oposição mais adiante.

Há um momento no filme que ilustra com exatidão essas duas características antagônicas, colocando em choque a eficiência dos signos com o retardamento estilístico dos atores. Logo após a saída do médico que conduzira o parto de Inger, Johannes entra em cena dizendo que consegue enxergar o “homem da ampulheta”. Essa sua visão sobrenatural, uma figura clara da Morte, teria chegado na casa – segundo Johannes – para levar a alma de Inger (que, por sua vez, ainda não tinha morrido). Nesse mesmo momento do filme, vemos projetadas na parede da sala as luzes do farol do carro do médico. Johannes aponta para as luzes do farol e diz: “Vejam, é a Morte atravessando a parede”. A confusão de Johannes, logo identificada por Anders, se repete também no nível do som. Enquanto ouvimos o ruído do motor do automóvel, Johannes acha que se trata do barulho da foice da Morte. Após ser novamente corrigido pelo irmão caçula, sai de cena desacreditado¹⁴⁷. A desorientação perceptiva de Johannes, incapaz de distinguir as visões sobrenaturais dos signos teatrais, ilustra perfeitamente o erro de leitura provocado pelo retardamento estilístico. A clareza dos objetos de cena, tratados no filme como signos perfeitamente legíveis, é contrastada com a opacidade dos gestos e das falas dos atores.

Voltemos por um instante à cena anteriormente mencionada na exposição da análise de Bergala. Logo depois do falso *raccord* identificado pelo crítico francês, há um momento crucial que irá determinar o restante do filme. Quando Johannes volta para casa, despertando a atenção de Morten, algo inédito acontece: os dois, pai e filho, se olham diretamente. É a primeira vez em todo o filme que os dois se encaram olho-a-olho. Johannes já não está com aquele olhar perdido que, desde o início do filme, caracteriza a sua loucura. O velho Morten percebe a mudança em seu filho: “Seus olhos estão como eram antes. Você recobrou seu juízo novamente, Johannes”.

¹⁴⁷ Pouco depois da saída desmoralizante de Johannes, surge em cena Mikkel dizendo que Inger acabara de morrer. O anúncio mantém a relação ambígua entre a premonição de Johannes e a sua loucura. As antecipações de Johannes eram fruto de sua loucura ou de sua clarividência?

Johannes está mesmo diferente. Além da mudança em seu olhar, sua postura corporal também já não é a mesma. Trata-se de uma transformação generalizada do personagem. Após um dia inteiro sumido, elipsado pelo “buraco negro” da representação, como diz Bergala (2010, p. 38), Johannes volta para casa sem os gestos que caracterizavam a sua loucura. A gestualidade retardada dá lugar a uma “normalidade” inédita em todo o filme. A sua condição mental parece ter retomado o estado anterior – como se Johannes tivesse finalmente se livrado de um longo feitiço. Mas, afinal, que feitiço seria esse? A essa pergunta já se pode responder com convicção: o teatro! A loucura de Johannes, conforme dizíamos antes, é indissociável da teatralização do filme. Mas o que causou essa ruptura? Por que o “cinema-teatro” de Dreyer começa a fraquejar, dando sinais de esgotamento? Para respondermos essas perguntas, precisamos apresentar as ideias de Bordwell acerca de *A Palavra*.

6.3. A hipótese de Bordwell

A cena da ressurreição de Inger corresponde, do ponto de vista narrativo, à reconciliação dos conflitos estabelecidos entre os personagens. De todos os dilemas que o filme constrói, nenhum permanecerá sem resolução após o milagre no final. Enumeremos de início os três principais conflitos do filme: a divergência religiosa entre Inger e Mikkel (cristã e ateu, respectivamente); a rivalidade entre as famílias Borgen e Petersen, também baseada em desavenças religiosas, impedindo Anders de se casar com Anne; a decepção dos Borgens com a loucura de Johannes (despertando em sua família a

esperança de que um dia – “por um milagre” – pudesse recobrar o juízo). Vejamos como esses conflitos são resolvidos no final do filme, após o milagre.

Morten Borgen enfrenta uma crise religiosa. Desde o início do filme, sente que “perdera a capacidade de acreditar em milagres”, como diz a Inger. Não bastasse as suas próprias dúvidas, nutre o sentimento de que falhara na educação religiosa de seus três filhos. Começamos pelo irmão mais velho, Mikkel. Embora possuísse “um bom coração”, como Inger lhe diz, o ateísmo de Mikkel é um problema. Crescido em meio a uma comunidade muito religiosa, Mikkel é o único membro da família a negar a existência de Deus – e sua falta de fé é motivo de desânimo em seu pai. Nos últimos instantes do filme, após testemunhar a ressurreição de sua esposa, Mikkel diz a Inger que enfim recobrou a fé em Deus. No caso do filho caçula, Anders, a frustração de Morten se dá na escolha de sua esposa. Após expressar que gostaria de se casar com Anne, a filha de Peter Petersen, Anders recorrerá à Inger para tentar convencer seu pai a relevar as diferenças religiosas com o patriarca da família rival (as duas famílias pertencem a correntes luteranas diferentes; a de Peter mais severa que a dos Borgens).¹⁴⁸ Após o acordo entre Peter e Morten falhar, é preciso que uma situação externa coloque à prova a fé dos dois patriarcas. A ocasião para a trégua familiar se dá, inicialmente, com a morte de Inger. Tomado de arrependimento por não ter “oferecido a outra face”, conforme prescrevem os ensinamentos cristãos, Peter enfim permite que sua filha Anne – em um gesto de clara substituição pela ausência de Inger – se case com Anders. Mas isso não é tudo. Para que a reconciliação entre as famílias se complete, será preciso ainda que Inger ressuscite diante de Morten e Peter. Após presenciarem juntos o seu despertar, os dois finalmente concordarão que o milagre fora “obra do velho Deus Elias”. Por fim, Johannes. Trata-se do único filho escolhido para ter acesso a uma formação religiosa em uma universidade (escolha que denota a confiança de seu pai em seu talento para ser “a faísca que poderia incendiar a cristandade nesta fazenda novamente”). Contudo, quando retorna para casa sob o signo da loucura, Johannes torna-se motivo de grande frustração. A decepção

¹⁴⁸ Enquanto Borgen é adepto de uma corrente cristã devedora dos pensamentos do pastor dinamarquês Nikolaj Grundtvig, proferindo um cristianismo voltado para a ação e para a vida coletiva, Peter é adepto de um luteranismo mais severo, no qual se prescreve uma rígida conduta com fins salvíficos. Em uma frase, Morten sintetiza a diferença que separa a sua religião da de Peter: “Você pensa que o cristianismo é obstinação e autoflagelo, eu acho que o cristianismo é a plenitude da vida (...). Minha fé é o calor da vida, a sua é o frio da morte”.

generalizada só cessa quando, diante dos olhares perplexos de todos,¹⁴⁹ cumpre a sua promessa de ressuscitar Inger – figura clara da reconciliação familiar. Em suma: os principais conflitos estabelecidos pelo tecido semântico do filme parecem depender do milagre realizado na cena final.

Outro dado que reforça a hipótese da ressurreição como elemento de convergência narrativa é que, ao longo do filme, ela é frequentemente antecipada pelos personagens. Acreditando ser o próprio Jesus Cristo, Johannes diz: “As pessoas acreditam nos meus milagres de 2000 anos atrás, mas não nos meus de agora”. Ao longo do filme, há inúmeras outras menções ao milagre – por vezes, mencionadas com descrença e humor por Inger ou Morten; por outras, com gravidade e fé por Maren ou Peter. Há até mesmo uma citação à Ressurreição de Lázaro em uma gravura na cozinha de Petersen. A todo momento pressente-se a iminência do milagre¹⁵⁰. A ressurreição de Inger, em suma, não é um elemento surpresa, mas um epicentro de convergência narrativa: todos os aspectos textuais do filme parecem ter sido concebidos para preparar o espectador para o milagre final. Por isso, quando se percebe que Inger enfrenta as complicações de um parto considerado difícil, o espectador é encorajado a aguardar sua morte – assim como o milagre que a trará de volta à vida. Quando Inger finalmente morre, e todos os elementos narrativos solicitam uma resolução final, Johannes está lá para ressuscitá-la. Após dizer algumas palavras desconexas diante do corpo morto, Johannes (ainda no papel do Louco) desmorona e cai desacordado sobre a cama. A sua primeira tentativa de ressuscitá-la foi fracassada. Por quê? Porque o filme ainda não aderiu, no nível de sua linguagem, à lógica da narrativa – diria David Bordwell. Vejamos os principais argumentos de seu texto sobre *A Palavra*.

Enquanto a trama do filme segue uma orientação convergente, fazendo a narrativa confluir em direção ao milagre final, a *mise en scène* de Dreyer não é orientada segundo essa mesma lógica. Muito pelo contrário. De acordo com Bordwell, Dreyer opta por um regime de encenação que explicita dois elementos disjuntivos: a “teatralização”¹⁵¹ e a

¹⁴⁹ Exceto aos de Maren, a sobrinha que acredita piamente que Johannes seria capaz de ressuscitar sua mãe. Maren possui – como diz Bordwell – uma participação fundamental na cena. É graças à fé da criança, elemento de inocência e pureza, que Johannes torna-se capaz de operar o milagre.

¹⁵⁰ Ouve-se a todo momento expressões como: “Milagres não existem mais”, “Vivemos em tempos de milagre”, “E há quem diga que não existem mais milagres...”, “Só acredito nos milagres que a ciência me ensinou”, e por aí vai. Contam-se, espalhadas homogeneamente ao longo do filme, nada menos que dezessete menções ao milagre. A maioria delas é antecipada pelo próprio Johannes.

¹⁵¹ Embora Bordwell não defenda que *A Palavra* seja uma adaptação que se encaixe no modelo baziniano acima destacado, identifica no filme a “teatralização” como um de seus principais recursos estilísticos.

“escassez”¹⁵². Todo o trabalho formal seria concebido para anular os efeitos de causalidade da trama, “separando o texto da representação do texto”, como diz Bordwell (1981, p. 150). Ao espectador, resta permanecer em um estado intermediário. No meio do caminho entre a fruição convergente da narrativa e a fruição divergente da forma fílmica, somos mantidos em suspensão numa posição indefinida. Nesse momento, começa a ficar mais clara a escolha de Dreyer por iniciar o filme explicitando os códigos teatrais. Qual é o sentido de dar visibilidade ao teatro de Kaj Munk? Pela necessidade de provocar, na cena do milagre, um *realinhamento*. Da mesma forma que, no interior da trama, a reconciliação dos personagens dependia dos conflitos previamente estabelecidos, também no nível formal o realinhamento com o eixo narrativo necessita de um desalinhamento prévio. Para que o milagre possa ser operado, é preciso realizar uma ruptura com relação ao regime teatral. É aí que se dá, já no final do filme, aquilo que Bordwell (1981, p. 167) chama de uma “forma cinemática”; ou seja, uma forma fílmica concebida para estabelecer uma “articulação estável com o eixo narrativo”.

Antes da cena final, a teatralização tornara o sistema espaço-temporal relativamente independente da lógica narrativa, enquanto que a escassez “desfamiliarizava” os procedimentos estilísticos tradicionais do cinema. Agora, subitamente, o sistema espaço-temporal se funde com a lógica narrativa; assim, os procedimentos clássicos de montagem e câmera vão sendo retomados para reforçar o clímax do filme. O que poderia ser uma operação de ‘desfamiliarização’ completa, envolvendo toda a decupagem do filme (essa será a tarefa de *Gertrud*), torna-se aqui um retorno ao familiar (BORDWELL, 1981, p. 169).

De início, toda a *mise en scène* de *A Palavra* explicitava a falta de sintonia entre o eixo formal e o narrativo. Em seguida, conforme Bordwell aponta, a ressurreição de Inger se revela a ocasião para que se provoque um realinhamento entre esses dois eixos. Quando a resolução dos conflitos começa a se aproximar, Dreyer faz uma operação de convergência, trazendo o espectador de volta ao regime da transparência, da contiguidade. Para que os blocos sejam quebrados, e a fluidez enfim retomada, é preciso instaurar um novo regime de encenação. A aposta de Bordwell (1981, p. 168) é que, para se representar devidamente o milagre, é preciso que “a unidade narrativa reestabeleça o seu controle” através do que chama de um “retorno ao familiar”. Com essa expressão, entende-se simplesmente um retorno *ao cinema*. É por isso que, na última sequência do filme – a

¹⁵² O que Bordwell chama de “escassez” (no original, em inglês, “sparseness”) consiste em uma série de procedimentos empregadas com o objetivo de provocar uma redução cênica e um destaque ao tempo.

partir do velório de Inger –, os recursos de teatralização empregados vão sendo aos poucos desfeitos, dando lugar às articulações elementares da montagem clássica. Veremos a seguir, enumerados em quatro partes, alguns dos principais procedimentos cinematográficos identificados por Bordwell nessa sequência final.

1. Corte em movimento. Pouco antes da chegada de Johannes, quando o pároco da cidade se preparava para fazer uma oração, Dreyer executa uma operação inédita até o momento. A fim de unir os dois planos ilustrados abaixo, filmados de perspectivas diametralmente opostas, ele acrescenta um elo de ligação bastante frequente na montagem de cinema: o *corte em movimento*. Essa ferramenta é aqui empregada para juntar duas pontas separadas, defasadas entre si em 180 graus. Pela primeira vez em todo o filme, a caixa cênica estabelecida pela unidade espacial dos palcos é quebrada pela montagem do filme – restituindo, assim, a espacialidade da cena. O tablado teatral de outrora dá lugar a uma sala na qual todos os elementos se encontram em perfeita contiguidade espacial.

O sermão do pároco (corte em movimento)

2. Plano ponto de vista. O plano ponto de vista analisado por Bordwell se dá na mesma cena destacada anteriormente por Bergala. Quando Johaness chega em casa, Morten ouve um barulho e olha para o espaço “fora de campo” – finalmente reestabelecido no filme. No plano seguinte, vemos, através de seu olhar, Johaness abrindo a porta e entrando em casa. Levando-se em conta que os pontos de vista da janela, citados na análise inicial do filme, se revelaram “falsos”¹⁵³ (ou melhor, ausentes de um *raccord*

¹⁵³ Conforme dissemos antes, os planos pontos de vista realizados através da janela se revelam falsos. A perspectiva única, especialmente levando em conta que ela se mantém de janelas diferentes da casa, acabam denunciando o teatro que subjaz à representação. Bordwell nem menciona esses falsos pontos de vista (talvez por também reconhecer neles uma “teatralidade” incompatível com esse recurso).

de olhar em contiguidade espacial com o interior da casa), trata-se do primeiro plano ponto de vista “verdadeiro” de todo o filme. Tal como o corte em movimento, trata-se de mais um procedimento elementar da gramática cinematográfica. A imagem vista pelo ponto de vista de Morten, na qual Johannes parece devidamente curado, é uma espécie de anúncio do milagre subsequente.

A chegada de Johannes (plano ponto de vista com *raccord* de olhar)

3. *Close-up*. Nos últimos planos do filme, logo depois do milagre, Mikkel e Inger se abraçam. Dreyer os filma em plano médio. Em seguida, após Mikkel expressar a sua conversão religiosa, e no exato instante em que Inger lhe dá um beijo (um beijo febril, destoando bastante do tom geral do filme),¹⁵⁴ Dreyer faz uma breve correção de escala, enquadrando-os em primeiro plano.

A reconciliação após a conversão religiosa de Mikkel (*close-up*)

¹⁵⁴ No momento do beijo, Inger ainda se encontra em seu caixão. O contexto fúnebre da cena parece ressaltar ainda mais a expressividade do beijo.

Segundo Bordwell (1981, p. 168), trata-se do único *close-up* de todo o filme. A intenção da aproximação é clara: intensificar a carga dramática da cena. “Agora a vida começa para a gente”, diz Mikkel. Nos últimos instantes do filme, Inger lhe responde: “Vida... sim!”.

4. Aceleração da montagem. Com seu habitual rigor analítico, David Bordwell faz uma contagem de todos os planos do filme para diagnosticar a aceleração da montagem na sequência final. Segundo o teórico americano, *A Palavra* possui apenas 114 planos. Levando-se em conta que o filme possui 129 minutos de duração, a média de cada plano é de 65 segundos. Bordwell ressalta, contudo, que a maioria dos cortes se encontra no final do filme – precisamente a partir do velório de Inger. Prova disso é que, segundo a contagem de Bordwell (1981, p. 151), a média de cada plano na parte intermediária do filme (correspondendo, em relação ao texto original de Munk, ao segundo e terceiro atos da peça) dura mais de um minuto e meio – chegando a haver planos de sete minutos de duração. Levando-se em conta o filme em sua integralidade, o ritmo da montagem parece de fato sofrer uma considerável aceleração na sequência final.

6.4. A crença na representação

Como se pode constatar, trata-se de um filme todo orientado para estabelecer, a partir da sequência final, uma operação de convergência. O desalinhamento do filme se devia ao emprego simultâneo do esvaziamento cênico com o que chamamos anteriormente de uma “gestualidade retardada”. Esses elementos destacados atuavam em sentidos opostos: o primeiro como recurso de clareza, o segundo como recurso de estilo. Esse descompasso, como dizíamos, deixava o espectador em suspenso, no meio do caminho entre a fruição convergente da narrativa e a fruição divergente da forma. A montagem, subitamente acelerada, é convocada para realinhar os eixos. A partir de então, como bem pontua Bordwell (1981, p. 168), “o espaço se dobra obedientemente às necessidades narrativas do filme”. Feita esta breve recapitulação, convém agora nos perguntarmos: esse realinhamento é realizado a serviço de quê? Ou ainda, formulando a pergunta de outro modo: se a ressurreição de Inger, do ponto de vista narrativo, foi solicitada pela própria trama do filme (uma vez que o milagre resolveria os conflitos estabelecidos entre os personagens), qual teria sido a sua motivação no nível da linguagem? A essa pergunta, enfrentada apenas nos instantes finais do texto, Bordwell

responde através da busca por uma *equivalência formal*. Segundo o teórico americano, a motivação narrativa do milagre está interligada com a forma escolhida para representá-lo. Em suas palavras: “o milagre é justificado tanto pelo estilo empregado por Dreyer quanto pelos fatores puramente causais” (BORDWELL, 1981, p. 169). Isso porque, segundo Bordwell, a ressurreição de Inger não apenas resolve as dificuldades da trama, conduzindo os conflitos em direção ao milagre, como também é representada sob a forma de uma convergência – realinhando os eixos narrativos e formais, outrora independentes. Em suas palavras: “O milagre deve ser motivado ‘composicionalmente’ – funcionando em um sistema de motivos” (p. 147). O chamado “retorno ao familiar” teria sido a solução de Dreyer para representar aquilo que caracteriza o próprio milagre – ou seja, o retorno à vida. Dito de outra forma: a fratura sentida na mudança de regimes de encenação seria uma espécie de equivalente formal daquilo que caracteriza o milagre da ressurreição: a violação da verossimilhança.

Não é apenas que o milagre resolva a última das dificuldades da trama, retornando à estabilidade narrativa. O milagre *é representado* como um retorno à inteligibilidade cinemática. (...) Na ressurreição de Inger, a verossimilhança é violada em nome da ordem narrativa, e a noção de ordem é justificada pelo retorno à compreensão fílmica convencional (BORDWELL, 1981, p. 170).

Embora concordemos com a análise de Bordwell no que diz respeito à encenação teatral de Dreyer, assim como à subsequente fusão espaço-temporal com a lógica narrativa na sequência final, discordamos dos propósitos em relação aos quais essa operação estaria subordinada. Dito de outra forma: embora concordemos com os sintomas identificados, discordamos do diagnóstico proposto. Conforme verificaremos a seguir, o procedimento empregado para representar o milagre parece ter sido concebido com outro objetivo em mente: fazer o espectador “acreditar” na cena.

A fratura provocada na transição do “teatro” para o “cinema”, como dissemos, não parece ter sido calcada na duplicação do conteúdo dramático da cena, pois, nesse caso, o milagre se encerraria em si mesmo, justificando-se na busca por uma equivalência. Supomos que não se trata disso. O desalinhamento inicial do filme – provocado, como dissemos, pelo descompasso entre os recursos de clareza e os recursos de estilo – atua no sentido de dilatar o tempo do luto e de toda a dissolução familiar. Com a ajuda adicional da gestualidade retardada dos atores, e favorecido por um estado mental menos cético

(benefícios da ilusão teatral), o espectador é estimulado a desejar o milagre de Inger. À medida que a cena da ressurreição se aproxima, o cinema é convocado para trazê-lo “para dentro” da cena. Isso significa que, nesse caso, as operações identificadas por Bordwell teriam sido adotadas como recursos de *absorção*. Ao longo da sequência final, a montagem do filme é empregada para, articulando os pontos de vista das testemunhas, fazer o espectador se identificar com os personagens que presenciaram o milagre. É assim que, de repente, os longos planos de outrora são substituídos por uma montagem bastante eloquente. Para melhor fazer o espectador acreditar na ressurreição, em suma, o teatro pede socorro ao cinema (não sem antes, é claro, o teatro já ter socorrido o cinema – em uma simbiose concebida para servir ao sistema de crenças estabelecido em favor da ressurreição de Inger). Assim, além da montagem analítica empregada na cena da ressurreição (cuja análise será feita em detalhes a seguir), mobiliza-se ao longo de todo o velório de Inger vários procedimentos cinematográficos para: 1. restituir o “espaço fora de campo”; 2. reestabelecer a contiguidade espacial da cena; 3. intensificar o tom reconciliatório da cena com o *close-up*. Para que possamos prosseguir com a análise, e assim apresentarmos alguns indícios importantes para a hipótese aqui levantada, façamos uma breve exposição de um comentário de Dreyer. Vejamos abaixo o que diz o realizador acerca da cena da ressurreição:

Para torná-los receptivos ao milagre, eles [os espectadores] devem ser guiados àquele estado de luto e melancolia que as pessoas experimentam em um funeral. Uma vez trazidos a esse estado de solenidade e introspecção, eles podem mais facilmente se permitirem serem persuadidos a acreditar no milagre – simplesmente por que, ao pensarem na morte, são levados a pensar em suas próprias mortes – e assim, inconscientemente, eles passam a desejar o milagre, abandonando então as suas atitudes normais de ceticismo (DREYER apud PODHEISER, 1981, p. 199).

O depoimento de Dreyer revela o desejo de fazer seus espectadores acreditarem no milagre através de uma operação que os faça se identificar com a experiência da morte. Dreyer teria provocado essa sensação de desamparo no espectador, expandindo o tempo do luto (através do retardamento estilístico, conforme dissemos) para, no final do filme, resolver todos os conflitos criados com a cena da ressurreição. Ora, que recursos de identificação mais eficiente que aqueles convencionados pela própria gramática do cinema? O chamado “retorno ao familiar” (como Bordwell se refere às rearticulações da linguagem cinematográfica) faria parte da intenção de fazer o espectador ser tragado “para dentro” da cena – ajudando-o, assim, a “acreditar” no milagre. Para encenar a

ressurreição de Inger, em suma, será preciso migrar do registro teatral para o cinematográfico. As articulações “transparentes” da linguagem do cinema, até então inexistentes no filme, ajudarão o espectador a melhor aceitar a violação de verossimilhança do fenômeno sobrenatural.

Para provarmos a hipótese levantada, analisaremos a cena da ressurreição de Inger. Na cena do milagre, propriamente dito, Dreyer filma todas as testemunhas por meio de um dispositivo suturante muito conhecido: a montagem analítica. Embora Bordwell não tenha feito uma análise detalhada dessa cena, é ele mesmo quem identifica o emprego dessa categoria de montagem. Qual é o objetivo da chamada “montagem analítica”? Ela articula, simultaneamente, o plano ponto de vista e o campo/contracampo com o objetivo de restituir a coerência espacial da cena. Trata-se de uma montagem concebida com o objetivo de estabelecer um discurso eloquente entre os personagens e aquilo que eles veem. Para que possamos compreender como ela funciona ao longo da cena, vejamos os fotogramas abaixo.

Cena da ressurreição de Inger (montagem analítica)

Eis o “discurso” estabelecido pela montagem na cena do milagre (cada “operação semântica” será destacada a seguir em negrito): **enquanto** Johannes, ao lado de Maren, inicia a “operação” do milagre (fotograma #1), o padre e o médico os observam com atenção (#2); o padre chega a se levantar para impedir que Johannes realize tamanha heresia (tentar duplicar o gesto de Cristo), mas o médico o puxa de volta para baixo; Mikkel **também** tenta interromper a fala de Johannes (#3), mas depois acaba fraquejando e é conduzido de volta para a sua cadeira¹⁵⁵; a operação de Johannes é **em seguida** retomada (#4); **enquanto isso**, Maren (a única pessoa a acreditar no milagre) observa o corpo de sua mãe (#5); **após** o comando de Johannes (“levante-se!”), o corpo de Inger dá os primeiros sinais de vida (#6), **tendo como testemunhas oculares** Peter e Morten (#7) e a sorridente Maren (#8); **em seguida**, na última peça desse mosaico discursivo, após o término da operação miraculosa, uma servente entra em quadro para salvarguardar a criança (#9).

Antes de pegar Maren em seus braços, a mulher olha com admiração para Johannes. Ele, por sua vez, troca olhares com a criança. Os dois se olham mutuamente em sinal de reconhecimento. No plano final, a troca triangular de olhares destoa bastante do restante do filme. Como os personagens raramente se olham em *A Palavra*, encarando com frequência o vazio da “quarta parede”, esse plano parece consolidar a quebra definitiva da unidade espacial dos palcos teatrais. Quanto à montagem analítica, ela é usada para implicar o espectador diretamente na cena. A multiplicidade dos pontos de vista, através dos quais se pode reconstruir a configuração espacial do velório de Inger, encoraja o espectador a ordenar os planos em um discurso eloquente. Ao espectador familiarizado com a gramática do cinema (desde que as peças desse quebra-cabeças textual sejam oferecidas em continuidade), não é difícil realizar essa operação suturante.

Ao longo de toda a cena, Dreyer instaura uma instância narrativa onisciente. A ressurreição de Inger nos é narrada por um olhar desencarnado que parece tudo ver (oferecendo-nos, de forma concatenada e sequencial, uma diversidade perspectiva). A esse poder que tem o olho enunciador de “penetrar nas coisas como um observador invisível”, como diz Arlindo Machado (2007, p. 28), dá-se o nome de “ubiquidade”.

¹⁵⁵ Os movimentos internos dos planos 2 e 3 parecem figurar os conflitos previamente estabelecidos no eixo narrativo do filme. Tanto o pároco (que não acredita em milagres fora do contexto dos Evangelhos) quanto Mikkel (ateu) são puxados para baixo – aquiescendo-se diante do debate prévio entre fé e religião. Após o milagre, Morten se levanta – igualando-se, em altura, ao seu rival Peter. Esse movimento interno (fotograma #7) também parece figurar o conteúdo emocional do plano – no caso, a reconciliação entre os dois rivais.

Vendo tudo dessa posição privilegiada, e motivado por um forte impulso de introjeção, o espectador é convidado a se identificar com os personagens que testemunharam a cena. Ao chamado “lugar do príncipe”, melhor assento do edifício teatral (localizado no centro da plateia), o cinema oferece um “olhar sem corpo”¹⁵⁶. O cinema, como dizíamos, é convocado para socorrer o espectador do grande problema instaurado pelo milagre da ressurreição: a violação da verossimilhança.

¹⁵⁶ A expressão é usada por Ismail Xavier para se referir às articulações de pontos de vista que compõem a instância narradora onisciente. Ver em XAVIER, 2003, p. 44.

7. O milagre como retorno à realidade

Começamos por uma descrição de *Luz Silenciosa* (*Stellet Licht*, 2007), de Carlos Reygadas. O longa do diretor mexicano servirá como um bom contraponto para introduzirmos os dois filmes que serão analisados neste capítulo: *Le Monde vivant* (2003), de Eugène Green, e *Os amores de Astrée e Céladon* (2007), de Éric Rohmer.

Luz Silenciosa se inicia com o nascer do sol. Um movimento de câmera circular flagra cada instante, em uma temporalidade acelerada, da passagem da noite para o dia. A escuridão inicial permite enxergar os primeiros raios solares. Num plano contínuo, sem cortes, vemos um espetáculo composto por uma rica gama de cores: do sol nascente de cor laranja ao céu azulado da manhã, passando ainda por um intenso cor-de-rosa. Sons de animais, noturnos e diurnos, são mixados cuidadosamente para compor uma ambiência detalhada da região. A massa sonora dos animais se destaca sobre qualquer ruído individual: no lugar do latido como signo do cão, ou do mugido como signo do boi, Reygadas e sua equipe constroem uma malha de sons que expressa, coletivamente, uma rica fauna animal. A diversidade das frequências auditivas é articulada com a rica paleta de cores para reproduzir, em conjunto, um espetáculo de grande beleza: reflexo da natureza em sua forma perfeita.

O céu, de início bastante estrelado, indica o afastamento das grandes cidades. Estamos no interior do México, em uma comunidade rural de imigrantes menonitas. Após o bonito prólogo do filme, passamos a acompanhar a vida de um fazendeiro: Johan. Ele vive um conflito amoroso. Desde que iniciara um caso extraconjugal com Marianne, não consegue se decidir entre manter a vida em família – com sua esposa Esther e seus filhos – ou recomeçar uma nova vida ao lado de sua amante. “Se não se decidir logo”, diz seu pai, “vai acabar sem nenhuma das duas”. Embora sofram em silêncio, as duas mulheres sabem de tudo. No filme de Reygadas, não há espaço para a dissimulação. A dor e a alegria são sentidas individualmente, sempre com muita intensidade, mas sem os efeitos subterrâneos que uma traição em segredo pode trazer. Johan compartilha suas dúvidas com seu amigo, com seu pai e também com a sua esposa. “Eu a encontrei novamente. Tentei evitar com toda a minha força, mas acabei falhando”, confessa Johan para Esther enquanto dirigem juntos em uma estrada. A franqueza de Johan não a impede de sofrer. “Como eu desejei que isso tudo fosse apenas um pesadelo”, responde Esther. Logo em

seguida, diz que está se sentindo mal e pede para Johan encostar o carro. No meio da estrada, em pleno temporal, Esther sai do automóvel e segue em direção ao matagal. Senta-se no pé de uma árvore e começa a chorar. Suas lágrimas parecem duplicar a chuva torrencial que cai sobre sua cabeça.¹⁵⁷ Quando Johan chega para acudir sua esposa, Esther já não está mais com vida. Qual teria sido, afinal, a causa de sua morte? Embora o diagnóstico do médico indique um ataque cardíaco, a morte de Esther se afigura como uma entrega sem resistências – um simples abandono. Esther parece ter morrido por desistência. O seu coração, órgão responsável por mantê-la viva, deixa de bater – daí, portanto, a sua morte. Uma morte sem trauma. Consentida, natural.

A morte de Esther reúne os membros de sua comunidade para o velório. A família, os vizinhos, todos comparecem à cerimônia. Johan está devastado, sente muito a morte de sua companheira. Ao compartilhar com Marianne o seu arrependimento, desejando que tivesse agido de forma diferente, a sua amante responde compreensivamente que o retorno ao passado é a única impossibilidade na vida. Em seguida, pede para ver Esther. Enquanto todos aguardam na sala, Marianne permanece por um instante a sós diante de seu corpo morto. A composição do quadro, perfeitamente simétrica, remete diretamente à cena do milagre em *A Palavra*. A referência ao filme de Dreyer já havia sido estabelecida desde o início, quando Johan decide interromper o funcionamento de um relógio de parede em sua casa. Logo após o despertar de Esther, o pai de Johan dá corda novamente nele – fazendo do tiquetaquear do relógio de parede, tal como Dreyer fizera em *A Palavra*, uma duplicação da batida do coração do corpo ressuscitado.

Como podemos observar nos fotogramas abaixo, as semelhanças entre os dois filmes são notáveis. A angulação da câmera, frontal em relação ao corpo morto, é a mesma. Os objetos cênicos também são iguais: o tapete no centro da composição e as velas nas laterais se notabilizam pela forma cuidadosa com que foram arranjados no quadro. Há, contudo, um elemento nos dois filmes – a janela – que acaba se revelando o sintoma de tudo aquilo que os diferencia diametralmente. Enquanto que, no filme de Dreyer, a janela é praticamente um objeto cenográfico (feito de um material mais próximo do isopor que da madeira), no de Reygadas a janela é empregada para enquadrar uma paisagem – pequena fração da natureza entrevista pela moldura retangular. Após a

¹⁵⁷ Não é difícil perceber que, ao longo do filme, os fenômenos naturais se revelam reflexos do estado emocional das pessoas. Em um dado momento do filme, por exemplo, a tristeza de Esther ganha uma expressão na queda de uma gota d'água de uma flor, sugerindo visualmente uma espécie de "lágrima".

ressurreição de Esther, essa mesma janela permitirá que uma borboleta saia do quarto. O filme segue o seu movimento para o exterior. Antes mesmo que Johan presenciasse o despertar de sua esposa, Reygadas nos lança em direção à natureza. O último plano do filme, tal como o primeiro, é uma celebração do ciclo solar: neste caso, do pôr do sol. O filme é uma exacerbação da beleza natural, perfeita e milagrosa. A concisão da cena da ressurreição, num tratamento da imagem ainda mais esvaziado do que em *A Palavra*, é aqui empregada apenas para evocar o filme de Dreyer – uma simples piscadela em reverência ao mestre dinamarquês.

Luz Silenciosa (2007), de Carlos Reygadas

A Palavra (1955), de Carl Th. Dreyer

Em relação ao filme de Dreyer, a cena da ressurreição em *Luz Silenciosa* possui outra diferença fundamental: o agente do milagre. O que era creditado à palavra é aqui

atribuído a um gesto. Enquanto Johannes, em *A Palavra*, mantém seu corpo em absoluto repouso – atribuindo o poder de ressuscitar os mortos à fala –, Marianne desperta Esther através de um beijo em sua boca. No lugar de uma palavra, um gesto. O beijo não possui nada de extraordinário, é apenas um gesto que denota a continuidade dos corpos no espaço. Quando Marianne levanta o seu rosto, vemos uma lágrima derramada sobre a face de Esther (assim como o beijo, a lágrima expressa o aspecto orgânico da ressurreição de Esther). Para flagrar o milagre, captá-lo ante a câmera, Reygadas emprega o plano-sequência. Entre o gesto de Marianne e o despertar de Esther, não há qualquer interrupção. O milagre não é ruptura, mas continuidade. Em um único plano, ao longo do qual se enfatiza a sua própria duração, os pulmões de Esther recobram aos poucos a sua funcionalidade – inflando-se em uma respiração lenta e suave. Nenhuma ruptura, nenhum efeito, nenhum artifício. Eis aqui um milagre natural. Podemos ver a vida que se reanima aos poucos na superfície visível de sua face.

A ressurreição no cinema, do ponto de vista do jogo psicológico do espectador, oferece um duplo desafio. Em primeiro lugar, é preciso “acreditar” na morte do personagem. Não bastassem as dificuldades dessa operação, por si só já bastante problemática (sobretudo quando se explora a imagem do ator, modelo vivo que se finge de morto – como é o caso do filme de Reygadas), é preciso ainda fazê-lo acreditar em seu retorno à vida. Em *Luz Silenciosa*, embora solicite do espectador um envolvimento emocional em favor da ressurreição de Esther, Reygadas não lhe oferece nenhum suporte para auxiliá-lo nessa difícil tarefa. Em vez dos benefícios da ilusão teatral (notadamente por meio da chamada “suspensão da descrença”), ele faz questão de enfatizar a continuidade do plano. Para preservar a integridade da cena, minimiza qualquer intervenção ao longo do plano em que se desenrola o despertar de Esther.¹⁵⁸

A opção de Reygadas parece reproduzir exatamente aquilo que Bordwell adverte em relação à representação do milagre. Vejamos o que diz acerca de *A Palavra*: “O milagre viola as leis naturais ou científicas; logo, não pode ser motivado ‘realisticamente’, com verossimilhança” (BORDWELL, 1981, p. 147). Em defesa de Reygadas, devemos acrescentar que a aposta no plano de longa duração é coerente com a ênfase dada ao caráter natural do fenômeno miraculoso. Ainda assim, a ausência de cortes do plano – filmado de uma escala que nos convida a observar todos os mínimos sinais de seu lento despertar – não é livre de problemas: além de depositar uma confiança demasiada na imagem, como se ela fosse capaz de, naturalmente, reter tudo aquilo que caracteriza o mistério da ressurreição, trata-se de uma sobrecarga à atriz que interpreta a personagem ressuscitada. Se o espectador não se engaja nesse acordo que pressupõe a crença em sua morte, tudo o que vem a seguir não passa de um mero “faz de conta” – e nesse caso, tendo em vista o propósito da cena, a encenação do milagre não terá sido bem-sucedida.

O plano-sequência é sem dúvida um reflexo de seu desejo de superar o aspecto “convencional” da operação empregada por Dreyer. Em *A Palavra*, afinal, substitui-se a convenção teatral pelas operações (igualmente convencionais) da montagem cinematográfica. Embora o filme de Dreyer consiga supostamente implicar o espectador na cena, o êxito da operação depende demasiado dos olhares de todos que presenciam a ressurreição de Inger. A opção de Reygadas pelo plano-sequência se explica por sua

¹⁵⁸ A única intervenção exterior ao longo do plano é de ordem natural. Os fotogramas acima explicitam uma mudança de iluminação no decorrer do despertar de Esther. Supõe-se que essa entrada de luz reafirme o seu desejo de caracterizar o milagre como um fenômeno da natureza.

aposta na imagem: substituindo as articulações da montagem pela evidência da imagem. Ao invés de um milagre que resida nos meandros da linguagem, oferece-nos uma imagem que se encerra em sua própria frontalidade.

Tomado por semelhante desejo em *Le Monde vivant* (2003), Eugène Green encena uma ressurreição com o seguinte objetivo em mente: não depender do jogo de olhares das testemunhas da ressurreição de Inger. Quanto a isso, é o próprio realizador quem nos dá a dica. Em um texto que integra o seu livro dedicado ao cinema, *Présences – essai sur la nature du cinéma*, Eugène Green faz uma análise de *A Palavra*, de Dreyer, identificando um problema na cena da ressurreição. A solução empregada pelo diretor dinamarquês, segundo Green, possui o equívoco de se ater demasiado na reação de espanto de todos que presenciaram o milagre. O “caráter didático” da operação de Dreyer, como escreve Green (2003, p. 153), acaba por “afastar a presença real do sagrado”. No mesmo ano em que publica o seu ensaio sobre a natureza do cinema, Eugène Green decide filmar uma ressurreição em *Le Monde vivant*. A solução encontrada, conforme dizíamos, se assemelha à de *Luz Silenciosa* na medida em que, na cena do milagre, também se aposta todas as fichas em uma única imagem. As semelhanças, contudo, terminam por aí: em *Le Monde vivant*, ao contrário do que se viu no filme de Reygadas, ressalta-se o aspecto descontínuo do milagre (o procedimento empregado para dar uma forma sensível à ressurreição mostra-se como uma espécie de fratura – uma ruptura em relação ao restante do filme).¹⁵⁹ Para representar o milagre, não basta ligar a câmera e – conforme fizera Carlos Reygadas – instruir que sua atriz abra os olhos aos poucos. A solução de Green, conforme veremos a seguir, também envolve os benefícios da ilusão teatral.

7.1. A imagem emoldurada

Le Monde vivant (2003), de Eugène Green, é um filme sobre a força da Palavra. Não a palavra do dia-a-dia, manifesta cotidianamente nas relações interpessoais, mas a Palavra derivada da tradição evangelista (notadamente do Evangelho de João, a partir da tradução latina do *Logos* grego como *Verbum*), que adquire, segundo a lógica do filme, uma equivalência material. “No mundo vivaz, o sopro do espírito é o sopro do corpo”, diz um dos personagens do filme. A gravidade do tema não impede Green de fazer de *Le*

¹⁵⁹ Além de explicitar que o fenômeno miraculoso não poderia ser representado de outra forma senão por uma ruptura, Green ainda ajuda o espectador a superar o problema da violação da verossimilhança.

Monde vivant o seu mais bem-humorado longa-metragem. O humor do filme consiste em fazer coabitar com naturalidade, em perfeita harmonia, castelos medievais e calças jeans, árvores enfeitiçadas e sapatos antiderrapantes, bruxos “lacanianos” e refrigeradores. O mundo encantado do filme é uma livre adaptação dos romances de cavalaria da Idade Média¹⁶⁰. A liberdade recai sobretudo no tempo histórico do filme: em vez de esconder os anacronismos da transposição, trata-se de explicitá-los, destacando justamente os vestígios do presente. Desse choque de temporalidades, surgem situações inusitadas que provocam o riso. Um riso comedido, e por vezes até incômodo. Um exemplo: na primeira cena após o prólogo, vemos dois personagens se cruzarem em uma estrada de terra. Um deles traz consigo uma espada e um cachorro, seu nome é Cavaleiro do Leão. O rapaz mais jovem, Nicolas, pergunta o motivo desse nome, visto que o animal que traz junto de si não é um leão, mas um cachorro. O cavaleiro apenas reafirma: “Eu sou o Cavaleiro do Leão”, no que o jovem Nicolas deduz: “Ah, está certo! Então, esse animal é um leão”. Fica evidente, desde o início do filme, o privilégio do nome sobre as coisas (aquilo que é dado a ver), e o humor do filme consiste em alargar essa distância – separando a evidência sensível de sua representação inteligível. Alguns instantes depois, ouve-se o rugido de um leão. Nesse momento, compreende-se que o animal é de fato um leão, pouco importando se o que vemos é um cachorro. Eis a graça de *Le Monde vivant*: embora o espectador veja um simples cachorro, ele o assimila como um leão (privilégio do espectador teatral).

Após se cruzarem na estrada de terra, Nicolas e o Cavaleiro do Leão seguirão caminhos diferentes que os conduzirão ao encontro de duas mulheres distintas. Veremos mais adiante que o Cavaleiro do Leão seguirá em direção ao castelo de um ogro, a quem desafiará para um duelo pela libertação da Senhorita da Capela. Lá, contudo, encontrará e se apaixonará por Pénélope, a esposa do ogro. Nicolas, por sua vez, encontrará pelo caminho justamente a capela em que a Senhorita da Capela é mantida prisioneira. Ao se aproximar da capela, como se vê no fotograma do lado esquerdo, logo recebe da Senhorita um sinal de boas-vindas – sinal representado pela mão estendida na janela, assim como pelas badaladas de um sino. A mão da Senhorita é achatada contra um muro de pedras, e o plano como um todo não possui qualquer profundidade. Fica bem claro, desde o início do filme, que a encenação de Green se pauta em um rígido “sistema de signos”. O mundo

¹⁶⁰ A principal referência do filme é o romance *Yvain, le Chevalier au Lion* (1170), de Chrétien de Troyes (1135–1191).

representado parece estar contido em um mosaico textual no qual cada elemento (visual ou sonoro) equivale a uma unidade semântica muito bem definida. O plano distante da mão da Senhorita da Capela se encerra no imediatismo de sua significação: “seja bem-vindo”, parece dizer a sua mão.

Quando Nicolas entra na capela, vemos apenas seus pés em primeiro plano. Um lento *travelling* para trás, contudo, os enquadra em plano conjunto, de perfil em relação à câmera (fotograma à direita). A passagem de uma escala a outra se dá em um único plano, num movimento longo e suave. O diálogo de Nicolas com a Senhorita da Capela só se iniciará após o término do movimento de câmera. Os atores se olham silenciosamente, como se aguardassem a câmera centralizá-los para finalmente iniciar a conversa. A posição corporal do dois (hierática, austera, apolínea) denota um controle e uma rigidez corporal muito grandes. No cinema de Eugène Green, a palavra nunca compete com a fisicalidade dos atores. Antes de o diálogo se iniciar, é preciso achatá-los contra a parede – abolindo, assim, todo o relevo espacial. Só assim o ator poderá devolver à palavra – no ato da fala – todo o seu volume, toda a sua corporeidade. Enquanto os atores permanecerem em silêncio, tudo servirá de amparo (na forma unitária de um signo) para a “legibilidade” do filme: qualquer gesto imprudente, qualquer movimento inadvertido, qualquer descuido fora de hora será codificado e convertido pelo espectador em uma “leitura”. É por isso que o ator deve adotar tal austeridade corporal. Logo após o fim do movimento de câmera, a Senhorita da Capela diz que Nicolas não é um cavaleiro. Nicolas então pergunta: “O que distingue um cavaleiro de um não cavaleiro?”, no que a Senhorita da Capela lhe responde: “a espada”. No cinema de Green, jamais se pode definir aquilo que distingue um cavaleiro por meio de um adjetivo qualquer – trata-se sempre de responder com objetividade, da forma mais literal possível. Para caracterizar a distinção do cavaleiro, como escreve Luiz Carlos Oliveira Jr., a Senhorita da Capela poderia ter

igualmente respondido: um signo. Em suas palavras: “Como se pode ser cavaleiro sem a espada? Como se pode ser cavaleiro sem o signo que cria a significação-cavaleiro? Entre o desígnio em si e sua presença fenomenal, a princesa percebe uma defasagem” (OLIVEIRA JR., 2010).

A partir de então, o filme prossegue sempre dessa forma, reafirmando a primazia da convenção teatral sobre o mundo sensório. A concisão desse rígido sistema de signos ajuda na clareza de uma encenação tão bela quanto mais direta for. Nenhum excesso, nenhuma verborragia, nenhum improviso; nada que denote o mundo subjetivo do personagem ou que escape à cognição do espectador. O que é dado a ver comporta-se numa lógica ordenada segundo fins inteligíveis. E é justamente ao se opor aos excessos da matéria, concentrando os signos numa ordem regida por sua *mise en scène*, que Eugène Green dá vida ao seu fascinante “teatro ao ar livre”. Uma vez consolidado o pacto significante com o espectador, Green procederá de outras formas, embaralhando as peças desse jogo semântico estabelecido. Veremos a seguir que essa encenação apolínea, destacando-se por sua qualidade ascética, dá lugar a um corpo cujo relevo se mostra avesso às leis da significação. Embora igualmente eloquente, esse corpo se pronuncia a partir de então segundo as leis de sua *presença*. A encenação de Green, inicialmente empenhada em seus “efeitos de superfície”, adquirem de repente, de um só golpe, um notável relevo. Para que possamos expor como essa mudança de registro se dá no filme, a um só tempo analisando a operação empregada na encenação do milagre, analisaremos a seguir a cena da ressurreição do Cavaleiro do Leão.

Após ter sido derrotado em um combate de espada, o Cavaleiro estabelece com Pénélope, a esposa de seu algoz (o Ogro), um pacto de união. O laço que agora os une, por ter sido feito por intermédio da Palavra, mostra-se tão sólido quanto uma corrente. “O que é dito, é dito”, conforme se havia dito no prólogo do filme. A força da Palavra determina a concretude da promessa. Isso significa que, após a morte do Cavaleiro do Leão, Pénélope deverá se matar para concretizar o pacto. Porém, no instante em que planejava se unir a ele, ouve um choro de criança. Trata-se dos dois meninos mantidos em cativeiro pelo Ogro. Pénélope segue então ao encontro deles. Após soltá-los e alimentá-los, volta para cumprir a promessa estabelecida. É noite. Pénélope anda em direção ao breu. Ela carrega nas mãos somente uma vela, que por sua vez ilumina o seu rosto (a única parte visível na noite escura). Quando chega ao local em que estava o corpo do cavaleiro, encontra apenas os seus vestígios: a sua espada e um pano vermelho.

Quanto ao pedaço de pano, é preciso fazer uma breve observação. Trata-se de uma echarpe de Pénélope, usada de improviso para servir de apoio à cabeça do Cavaleiro do Leão. Do ponto de vista narrativo, não havia a menor necessidade dela ali. Até aquele momento, parecia apenas um acessório decorativo. Após o sumiço do corpo do Cavaleiro, o pano se torna um vestígio. Assim como o tecido branco que cobrira o corpo de Cristo, ou a pedra deslocada de seu túmulo, o pano vermelho se revela o *traço natural* que liga o túmulo vazio à ressurreição do Cavaleiro. Aquilo que outrora servira de travesseiro para o Cavaleiro, se revela agora um sinal de sua ressurreição. A qualidade indicial do tecido, compreendida como prova de autenticidade, poderia bastar para se representar uma ressurreição. Não é por esse caminho, contudo, que Eugène Green deseja prosseguir. Não basta mostrar os seus vestígios, será preciso nos colocar *na presença* de seu corpo ressuscitado. Mas como filmar o milagre da ressurreição? Segundo a didática greeniana, qual seria a forma mais satisfatória de se filmar esse milagre? Vejamos a solução encontrada em *Le Monde vivant*.

Após encontrar os vestígios do corpo sumido, Pénélope leva um susto. No plano seguinte, em uma longa tomada, vemos um plano-detelhe de sua mão no escuro. Um diálogo em seguida se desenrola entre ela e o cavaleiro morto. Ouvimos apenas as suas vozes. “Não se vire. Não se vire”, diz o Cavaleiro do Leão. Pénélope, assustada, responde: “Você está morto!” O cavaleiro a corrige, dizendo que “estava” morto. Daí em diante o diálogo prossegue da seguinte maneira:

Pénélope: *Onde está o seu corpo?*

Cavaleiro: *Você ouve o seu sopro.*

Pénélope: *O sopro de um fantasma.*

Cavaleiro: *Não. De suas palavras! Foi por meio de suas palavras que nos reencontramos.*

Pénélope: *Você não é nada além de palavras.*

O Cavaleiro em seguida se silencia. A sua “resposta” é dada pela entrada de sua mão no canto direito do quadro. O plano permanece fixo, vemos apenas a sua mão entrar em quadro. Ela segue em direção à mão de Pénélope. As duas mãos se apertam com firmeza e Pénélope chora de emoção. “Você não é nada além de palavras”, havia dito Pénélope. O Cavaleiro então prova o contrário: o toque de sua mão na dela, fazendo-a sentir sua presença física, é a prova disso. É assim, substituindo o registro oral pelo tátil (a palavra desencarnada do Cavaleiro dando lugar ao seu corpo ressuscitado), que Green encena o milagre no filme. Importante destacar que, para que esse encontro pudesse se realizar, foi preciso que o diálogo fosse interrompido, dando lugar ao silêncio. O encontro de mãos supõe uma transferência: a palavra se converte em matéria tátil. Ao longo do filme, tínhamos visto que o acordo verbal pode prender uma pessoa a outra em um casamento indesejado – era o caso de Pénélope e o Ogro. A palavra pode também, por outro lado, materializar uma promessa de união, restituindo a vida a um corpo morto. Segundo a lógica do filme, a palavra e o corpo agem um sobre o outro, atuando concomitantemente: o corpo dá vida à palavra e a palavra dá vida ao corpo.

O que Eugène Green faz nessa cena é remontar, quase que didaticamente, o que no filme era apenas enunciado por seus personagens. Ou seja: assim como o “sopro do corpo”, no ato da fala, dá à palavra uma forma material (sonora); a palavra pode igualmente, no ato do milagre, devolver ao espírito a sua realidade fenomenal (corpórea). Green demonstra, assim, que a palavra de fato possui uma existência física, tangível. O espectador entende, pela via da “experiência”, que a palavra é, ela também, um corpo. Um corpo sonoro, que ganha no filme o estatuto de coisa material – algo que se pode pegar, segurar com as próprias mãos.

Para que possamos avançar, recapitulemos rapidamente a lógica teatral do filme. Eugène Green inicia o seu filme pelo desnudamento da representação. Cada coisa só existe dentro de um sistema de signos, no qual a Ideia possui a primazia sobre o que é dado a ver. Uma vez assimiladas as regras desse “teatro ao ar livre”, o espectador é subitamente posto em contato com um corpo rebelde à condensação cênica. É assim que, conforme dissemos, a superfície da imagem é perfurada, de um só golpe, por um corpo cujo relevo se mostra impenetrável aos efeitos de sentido. No início, víamos apenas a mão de Pénélope. Em seguida, em um momento marcante do filme, a sua mão chama outra mão. Algo irrompe no quadro: surge um relevo inesperado, duas mãos se tocam... e o que parecia um diagrama abstrato se desfaz em pura *presença*. A mão, extremidade sensível de todo corpo, ponto de contato com o mundo exterior, encontra uma outra mão em um gesto que reconcilia a arte com a natureza. A mão de um personagem, outrora tratada como um signo de boas-vindas, é como que dissolvida em matéria tátil. Agora, de perto, podemos até “sentir” o prazer que emana do suave encontro entre as duas mãos. Embora ausente de profundidade, o plano é emoldurado por um enquadramento que restitui à imagem todo o seu volume, toda a sua espessura. Eugène Green reprime o relevo espacial do plano e só o libera no momento em que se deseja reforçar a “qualidade de presença” do mundo fenomênico. A operação “milagrosa” de Green consiste em coincidir o ato da ressurreição com a abertura da tela a um relevo imaginário – restituindo à cena uma profundidade de campo inexistente. O espectador acredita no que vê (a verdade particular

de uma imagem emoldurada) não pelo que vê, mas pelo que parece sentir. O poder de convencimento da imagem emoldurada, em suma, reside sobretudo no aperto de mãos – e não tanto na entrada da mão do Cavaleiro para dentro do quadro.

O que se percebe, portanto, é o desejo (utópico desejo, sem dúvida) de substituir o aspecto convencional da representação (inerente a qualquer linguagem) pela exacerbação da presença. Em vez de *representar* o milagre, Green tenta nos convencer de sua realidade pela via da *apresentação*. Dessa forma, à força da evidência, o espectador é levado, idealmente, a “acreditar” na ressurreição do Cavaleiro. Embora se trate de um desejo impossível, já que qualquer operação fílmica pode ser reduzida aos imperativos da linguagem, a operação empregada almeja estremecer o sistema de crenças do espectador. A crença na ressurreição do Cavaleiro é de uma natureza diferente daquela que nos fizera aceitar – por “suspensão da descrença” – que o cachorro que víamos ao lado do Cavaleiro do Leão era de fato um leão (conforme descrevemos no início da análise). Ao jogo psicológico do teatro, promovido pelo “milagre da cortina”, Green substitui (não sem expor as fraturas dessa substituição) um corpo que se *a-presenta* em toda sua plenitude. A crença na ressurreição se apoia na sensação provocada pelo encontro das mãos dos atores. Após o desnudamento de uma encenação teatral (na qual os códigos teatrais são explicitados frontalmente, sem disfarces), Eugène Green opera uma mudança no registro de encenação para nos convencer da realidade do milagre. Um convencimento tátil.¹⁶¹ Em *Le Monde vivant*, a ressurreição do cavaleiro se dá no exato instante em que a representação teatral termina. Trata-se, assim, de um *retorno ao real*.

Retomemos a questão levantada anteriormente: como filmar uma ressurreição? Eugène Green encontra a sua resposta na fragmentação do corpo. A imagem emoldurada seleciona uma pequena fração da realidade, excluindo o entorno e nos oferecendo uma verdade particular. A crença na ressurreição dependerá justamente da adesão do espectador a essa “verdade particular” – mais adiante, veremos o porquê. Antes, contudo, precisamos analisar as características dessa imagem emoldurada.

A operação encontrada para encenar o milagre, como dissemos, se inicia com a mão de Pénélope em plano detalhe. A iluminação pontual e contrastada instaura um espaço descolado do que se afigura nos arredores (nada mais parece existir senão a mão

¹⁶¹ A força expressiva do toque de mãos se deve, em termos de composição rítmica e plástica, aos efeitos de contraste estabelecidos em relação ao regime prévio de encenação.

de Pénélope em plano detalhe). Enquanto isso, na banda sonora do filme, ouvimos o diálogo com o cavaleiro morto. Após o término do diálogo, uma mão entra em quadro. Ela penetra lentamente para dentro da composição, enfatizando justamente os limites do quadro. Embora a câmera flagre um movimento de fora para dentro da imagem, destacando, como diz Jacques Aumont, a sua “moldura-limite”, em momento algum o espectador é levado a reconstituir a imagem virtual do ator fora de quadro. A aposta é arriscada: a ênfase dada aos limites do quadro não revela a moldura – e sim a imagem emoldurada. Conforme dissemos anteriormente, o encontro das mãos polariza a atenção do espectador – que, por sua vez, parece ignorar a origem da mão do Cavaleiro (de onde ela veio, afinal?). Conclui-se, assim, que o procedimento empregado se revela um dispositivo de concentração. A característica centrípeta da composição, atribuída por Bazin às imagens fixas, foi a solução de Eugène Green para fazer o espectador “acreditar” na ressurreição do Cavaleiro.

O êxito da operação de Green se deve à qualidade centrípeta da imagem emoldurada. Mais do que uma dívida, trata-se de uma dependência. O sistema de crenças do espectador está diretamente vinculado à sua capacidade de se ater ao interior da composição. Eugène Green aposta todas as suas fichas na suposta ausência de fora de campo da imagem emoldurada – a aposta, como vimos, é arriscada. A solução do milagre se deve integralmente à capacidade do espectador de – diante da simplicidade da operação – conseguir enxergar uma mão desvinculada de seu corpo. Caso contrário, a cena se assemelharia a um teatro de fantoches – no qual se pode ver uma série de indícios materiais que ligam os bonecos aos homens que os operam. O que diferencia o filme de Green desse espetáculo de fantoches é a posição do espectador – o seu “lugar”. Caso o espectador visse a cena de um outro lugar – de um lugar que o estimulasse a reconstituir o corpo do ator –, o truque ilusionista se veria reduzido a um mero “faz de conta”. O êxito da operação depende, portanto, da posição do espectador em relação à moldura da cena. Se o espaço fora de campo for aniquilado pela moldura (e a atenção do espectador se voltar à imagem emoldurada), o espectador apreciará o milagre da forma intencionada pelo realizador. Caso contrário, se a operação empregada der a ver a moldura que limita as bordas do quadro, a crença na ressurreição é então subitamente arruinada – é justamente o caso do filme que analisaremos a seguir.

Para concluirmos esta terceira parte da tese, analisaremos um filme que, diferente dos demais analisados, não ambiciona fazer o espectador acreditar no milagre. O

espectador é convidado a assistir ao jogo teatral de uma posição que lhe permite ver, além da imagem emoldurada, a própria moldura. Nesse caso, porém, não se trata das bordas de um quadro. Em *Os amores de Astrée e Céladon*, a moldura que veremos é de natureza teatral: ela equivale ao fosso do teatro, o seu proscênio.

7.2. A moldura

O último filme de Éric Rohmer, *Os amores de Astrée e Céladon* (*Les amours d'Astrée et de Céladon*, 2007), é uma adaptação de *Astrée*, romance pastoral de Honoré d'Urfé escrito entre 1607 e 1627.¹⁶² O livro de d'Urfé, apelidado na época de “Romance dos romances”, carrega consigo a mítica do gigantismo – acumulando muitos anos de gestação e um total de mais de cinco mil páginas escritas.¹⁶³ O grande prestígio da obra entre seus contemporâneos dá lugar, posteriormente, a uma perda gradual de relevância – chegando ao quase esquecimento nos séculos posteriores. O Grande Dicionário Larousse do século XIX descreve o livro de d'Urfé como um “mal-entendido de cinco mil páginas que poderia ter sido sintetizado em quatro palavras” (apud LAVOCAT, 2013, p. 282). A descrição sumária do Larousse, embora revele sobretudo a indisposição da época em relação ao livro, não deixa de ser uma verdade factual: o fio condutor da narrativa é mesmo um simples mal-entendido, assim como, em decorrência dele, um pacto de Astrée cumprido à risca por Céladon ao longo de cinco mil páginas. Na adaptação de Rohmer, a extensão desse mal-entendido (mesmo com toda a condensação textual) ainda se faz sentir em toda a sua duração.

O filme começa com uma tentação. Astrée descansa calmamente em uma relva quando de repente lhe aparece um rapaz – Semyre – dizendo que seu amante Céladon dança com Aminthe em uma festa. Astrée responde com confiança que o que se passa na festa é um mero fingimento. Céladon dança com Aminthe para não levantar a suspeita de que ainda ama Astrée. Aos dois jovens pastores está interdita a possibilidade de se mostrarem juntos em público. Uma vez que Astrée e Céladon pertencem a famílias inimigas, seus pais não podem vê-los juntos. Acostumados com a condição que os obriga

¹⁶² Trata-se de uma adaptação parcial, uma vez que Éric Rohmer decide deixar de lado as histórias auxiliares do romance, fixando-se apenas ao romance dos dois protagonistas – razão pela qual intitula o filme de *Os amores de Astrée e Céladon*.

¹⁶³ A autoria das últimas partes do romance não é consensual. De acordo com o Grande Dicionário Larousse, a quinta e a sexta parte teriam sido compostas por Pierre Boitel.

a viver o amor na clandestinidade, os dois amantes encontraram uma saída para o problema através do “teatro familiar”: assumindo, assim, essa cisão entre a aparência e a essência – por amar Astrée, justamente, Céladon precisa *aparentar* amar Aminthe. É nesse interstício entre o personagem e o ator que o interpreta (interstício no qual reside a própria ideia de representação) que se dá o grande mal-entendido acima mencionado. Para desencadeá-lo em seu filme, Rohmer precisa de apenas dois elementos: uma “dúvida” e uma “imagem duvidosa”. A dúvida de Astrée se dá pela tentação de Semyre, que insiste na infidelidade de Céladon. “Se foi você quem o ordenou a dançar com Aminthe, poderá ver que ele está sendo muito obediente. Venha comigo, vamos vê-los”, diz Semyre. Os dois então seguem juntos até a festa para espiar a conduta de Céladon. Após o término de uma dança, o jovem pastor, sem saber que está sendo vigiado, segue com Aminthe para trás de uma árvore – espécie de bastidor desse teatro das aparências. O objetivo da escapada é claro: simular um breve momento de intimidade – uma pausa da esfera pública para um beijo furtivo, talvez. Os dois se olham por alguns segundos e Céladon logo acena que isso já é suficiente. Aminthe, contudo, pede que fique mais um pouco: “Se fôssemos mesmo amantes, nossos jogos durariam mais tempo”. Em seguida, dá sinais de que deseja beijá-lo de verdade – confundindo, no teatro das aparências, o “personagem” com o “ator” que o interpreta. Após resistir um pouco, Céladon acaba cedendo. O beijo clandestino, visto do ponto de vista de Astrée, é breve. Não se sabe direito o que se passou atrás da árvore. As intenções de Céladon não são transparentes, não se reduzem ao que se entrevê na imagem. Rohmer usa essa brecha – abertura que caracteriza uma “imagem duvidosa” – para explorar a ambiguidade da cena.

No dia seguinte, Astrée diz a Céladon que tudo está acabado entre eles. Ela viu o beijo “com seus próprios olhos”. Céladon nega a acusação, atribui tudo ao teatro familiar. Astrée insiste na acusação, enfatiza que tudo se passou às escondidas. Diz em seguida que não quer mais vê-lo. Céladon desespera-se. Astrée diz então as regras do jogo que determinarão todo o restante do filme: a não ser que ela o ordene, Céladon deverá se manter para sempre longe de seus olhos. Eis aqui mais um conto, um pouco à maneira de *Le Monde vivant*, sobre a força da palavra – ou melhor, sobre a literalidade da linguagem. O pedido de Astrée é um pacto que deverá ser cumprido à risca, de forma literal. Tal como no filme de Eugène Green, as palavras instauram uma ordem definitiva. Em seguida, desesperado com o comando de seu amor, Céladon corre em direção ao rio e se

joga nas águas. O jovem pastor é levado para longe pelas correntezas do rio – gerando em seus familiares a certeza de que morrerá afogado.

Um pouco mais adiante, do outro lado do desfiladeiro, um grupo de ninfas encontra o corpo desacordado de Céladon. Ao constatarem que ele está vivo, elas o levam para ser curado em um castelo. Céladon, depois de recuperar a consciência, se vê aprisionado por uma das ninfas, Galathée, que o julga ser “a coisa de valor inestimável” que um druida lhe havia antecipado em uma “visão no espelho”¹⁶⁴. Mesmo sendo um mero pastor (e não um cavaleiro, um nobre ou um druida), a ninfa insiste em se casar com ele. Céladon, contudo, está obstinado a fugir. Com a ajuda de outra ninfa (Léonide), veste-se de mulher e consegue sair do castelo sem ser reconhecido por ninguém. Nesse momento, descobre-se outra importante regra do jogo: em *Os amores de Astrée e Céladon*, uma simples mudança de roupa pode deixar um personagem irreconhecível. Além do protagonismo da palavra, capaz de regimentar pactos inquebrantáveis (como o de Astrée, cumprido à risca por Céladon), a vestimenta do filme possui a mesma função de um figurino de teatro. É assim que, para se passar por uma mulher, basta se travestir com os signos que a caracterizam. A partir de então, aos olhos de todos, eis uma mulher: cada personagem, em alguma medida, se iguala àquilo que a sua roupa *significa*.

“Enquanto isso...”, como nos relata uma das cartelas do filme, Astrée enfrenta – do outro lado do desfiladeiro do rio – as consequências da suposta morte de Céladon. Em sua comunidade de pastores, o irmão de Céladon observa que Astrée não está chorando,

¹⁶⁴ Trata-se de uma referência a uma passagem do romance original. No filme de Rohmer, o episódio é condensado sem muita explicação. Sabe-se apenas que a aparição de Céladon fora antecipada por um druida através de uma visão no espelho, despertando em Galathée a suspeita de que ela fora predestinada a se casar com ele.

e logo conclui que ela não o amava. As lágrimas são o signo do luto. Se não há lágrimas, não há luto – e logo não havia amor. Astrée responde que Céladon compartilhava o seu amor com muitas outras pastoras. Completa em seguida que ela mesmo o vira beijando Aminthe na festa de família. O irmão, ciente da farsa, nega veementemente a acusação de Astrée, e lhe indica uma poesia escrita por Céladon em uma árvore. Os versos escritos são a prova de seu amor por ela. Após vê-los, Astrée constata o mal-entendido e enfim chora pela morte de Céladon. Da mesma forma que as lágrimas são o signo do luto, a marca gráfica no tronco da árvore se revela a comprovação de seu verdadeiro amor. A redução cênica é também um elemento importante no filme de Rohmer.

Após a sua fuga, Céladon se vê num impasse que o impede de ir atrás de Astrée. Embora a ame profundamente, e justamente por amá-la tanto, não poderia ir atrás dela – sob o risco de descumprir as suas palavras. Céladon só poderá se mostrar para Astrée se ela assim lhe ordenar. “Se amo, como posso contrariar a quem eu amo?”, pergunta-se Céladon. Após uma série de situações, o druida Adamas, disposto a ajudá-lo, lhe sugere uma forma de vê-la sem descumprir o pacto de Astrée: novamente, pela segunda vez no filme, a solução passa pelo travestismo. Passa também pela palavra – ou melhor, pelas brechas da linguagem. O pedido de Astrée, afinal, não o impedia de bisbilhotá-la. Conforme dissera o próprio Céladon (ao justificar um beijo clandestino em sua amada enquanto ela dormia), as palavras de Astrée ofereciam uma margem para que ele a visse, desde que ela não o reconhecesse. Adamas então sugere que Céladon (interpretado por um ator – Andy Gillet – cuja beleza andrógina não passa despercebida) se vista como sua filha, a druidesa Alexis. O travestismo de Céladon, metamorfoseado em Alexis, consiste em uma simples peruca trançada, um batom nos lábios, uma voz afeminada e a barba devidamente feita. Aos olhos de todos – exceto aos do espectador, claro – isso basta para que Céladon se torne irreconhecível. Trata-se, portanto, de um jogo em relação ao qual o espectador se encontra em uma posição que lhe permite ver, além da cena em si, também a moldura teatral (voltaremos a esse ponto mais adiante). Assim que passam a conviver, Astrée e Alexis sentem-se imediatamente atraídas uma pela outra. Sem sequer imaginar que está diante de seu amado travestido, Astrée diz para Alexis: “Madame, estou confusa com a felicidade que sinto quando estou em sua presença”.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Comentário que, no contexto do filme, parece sugerir uma atração homossexual. A pesquisadora Françoise Lavocat (2013, p. 292) reforça que, contudo, no romance pastoral de d’Urfé o lesbianismo não é explorado pelo autor.

Num dado momento do filme, já em seus instantes finais, Alexis acorda um pouco mais cedo que as outras pastoras e se veste com o vestido cor-de-rosa de Astrée. Trata-se do mesmo vestido usado por ela em todo o filme (confirmando que, no filme de Rohmer, a roupa possui tamanha identificação com o personagem ao ponto de, como dissemos, equivaler a um figurino de teatro). Vestida com a roupa de Astrée, Alexis agora é uma espécie de duplicação de Astrée: “Eu te asseguro que jamais se viu por essas terras tão linda pastora”, brinca Astrée. As duas logo recomeçam a se acariciar, trocando beijinhos cada vez mais sensuais. Nesse momento, a ninfa Léonide – tomada por ciúmes ou preocupação¹⁶⁶ – repreende os excessos das duas. Guiadas pelo desejo, Astrée e sua duplicata¹⁶⁷ (doravante chamada de “Astrée 2”) se afastam da cama onde está Léonide e continuam a se beijar. Aborrecida com a situação, que começa a fugir totalmente de controle, Léonide se diz também muito bem acompanhada (“ao lado de uma das mais belas pastoras”) e fecha a cortina que circunda a sua cama. Astrée e Astrée 2 ficam então a sós, ocasião para se beijarem com ainda mais volúpia – permitindo que seus figurinos cedam ao impulso do desejo e acabem por revelar algumas partes de seus corpos nus.

Vejamos os fotogramas acima: o que determina a passagem entre os dois planos é o fechamento da cortina. Qual é a função da cortina na cena? Supõe-se que Rohmer a tenha empregado como um signo do próprio Teatro. Com o seu fechamento, não há mais espaço para a convenção teatral. O que garante a ilusão do teatro, afinal, é o chamado “milagre da cortina”. Após Léonide fechar as cortinas de sua cama, restará apenas um único plano em todo o filme. Nesse último plano se dará toda a conclusão da trama,

¹⁶⁶ Uma vez que ela é a única, além de seu tio Adamas, que está ciente do disfarce de Céladon.

¹⁶⁷ Segundo a pesquisadora francesa Françoise Lavocat (2013, p. 286), o tema do romance pastoral de d’Urfé é justamente “o travestismo e a metamorfose do amante no objeto de seu amor”.

compreendendo aí o próprio milagre do filme: a “ressurreição” de Céladon. Para que possamos expor como esse milagre é operado, precisamos empreender uma breve análise desse plano final.

O que torna esse último plano tão especial é que, no interior mesmo de sua duração, se dá todo o desnudamento de Astrée 2 – fazendo revelar, por trás de seu travestismo, o próprio Céladon. A intensificação de carícias entre Astrée e sua duplicata, como adiantamos anteriormente, faz com que elas deixem cair parte de seus figurinos. Um pouco antes, uma voz *off* já havia antecipado que Astrée, sem perceber que “suas carícias estavam um pouco mais íntimas do que aquelas que as pastoras costumavam trocar”, beijava como se estivesse diante de um “retrato vivo de Céladon”. Logo após a instância narrativa antecipar a comparação, Astrée nota uma “falta” no figurino de sua amiga travestida: o enchimento dos seios. Desorientada pela ausência dos seios, Astrée desconfia da farsa: “Quem é você?”, pergunta-se assustada. Tentando sustentar o jogo, Céladon responde que é a própria Astrée: “Estou, afinal, usando o seu vestido”. O truque do figurino, porém, já não se sustenta. A ausência diagnosticada de um dos signos da feminilidade, os seios, impedirá a continuidade do jogo. “Você é Céladon!”, diz Astrée desconfiada. Sem saber como reagir, Astrée 2 responde que não: “Céladon está morto”. Astrée se resigna, diz que tudo não passa de um sonho, e em seguida vira-se de costas, exclamando em bom tom: “Deus Todo Poderoso, faça com que não seja um sonho. Faça com que ele viva!”. Enquanto diz essas palavras, Astrée olha para cima e faz com as mãos um gesto de oração, como se estivesse rezando. Após virar-se de volta, Astrée não enxerga mais a sua amiga transfigurada, e sim o próprio Céladon ressuscitado. Para oficializar o milagre, Céladon ainda responde, dessa vez com o seu tom de voz já reestabelecido: “Eu vivo!”. Os dois então se abraçam, se beijam e riem juntos. Nesse momento, faltando poucos segundos para o término do filme, um sentimento de imensa alegria toma conta do espectador. O milagre foi operado, a história foi contada, a trama está quase concluída – faltando uma única frase para se concluir completamente. A poucos segundos dos créditos finais, para cumprir o pacto estabelecido no início do filme, Astrée ainda diz: “Viva, viva, viva, Céladon... Eu te ordeno!”.

Como ocorre com frequência ao fim de um espetáculo teatral, quando os atores voltam ao palco para se despedir da plateia, entrevê-se uma interseção entre a ficção e a realidade: um figurino pela metade, uma maquiagem meio borrada, um cenário semidesmontado. Parcialmente livres de seus respectivos papéis, os atores cumprimentam o público, dão alguns recados gerais sobre o espetáculo, e por vezes acabam revelando, já num tom descontraído, alguns aspectos de suas próprias personalidades. Esse “adicional de realidade” do fim do espetáculo teatral, em alguma medida, é aqui evocado. O que permitiu a Astrée finalmente enxergar Céladon, entrevendo-o por trás de um figurino incompleto, foi o toque em seus peitos. Enquanto se beijavam, estimulados pelo desejo, os dois permitiram que seus figurinos deslizassem pelos seus corpos, provocando um desnudamento do personagem – e, por conseguinte, a queda da máscara teatral. Além do deslizamento da camisola, assim como da ausência de batom nos lábios da personagem, nota-se também uma falha em sua impostação vocal (o tom afeminado de outrora dá lugar a uma voz subitamente grave). Mas talvez o principal indício da farsa – marcada aqui não por uma falta, mas por um excesso – tenha sido uma suposta ereção não controlada. Enquanto se beijavam com cada vez mais volúpia, o contato com o pênis de Céladon teria sido, supostamente, a última etapa do desnudamento da personagem travestida. Como se vê, tudo se resolve em um só plano. Uma cena sem cortes e filmada em plano médio. O truque de Rohmer para representar o milagre se resolve no interior do próprio quadro cinematográfico – resumindo o fascínio do “faz de conta” ao nível mais elementar da representação: a interpretação dos atores, a maquiagem, o figurino, o texto.

Voltemos ao paralelo com o fim de uma peça de teatro. Quando a peça é boa, esse desnudamento causa sempre uma sensação prazerosa. Como diz André Bazin, o fim de um espetáculo teatral nos oferece “uma melhor consciência dele” (BAZIN, 2014, p. 175).

Quando as cortinas se abaixam, não sofremos com o sumiço dos personagens. Ao contrário do que se poderia crer, o fim da ilusão teatral geralmente não ganha contornos melancólicos. Sentimos, como diz Bazin, uma alegria muito própria da experiência teatral. Uma boa história foi contada, e isso é tudo. O paralelo com o término de uma peça de teatro se justifica pela manutenção da moldura teatral: o prosccênio. Em *Os amores de Astrée e Céladon*, vemos o jogo de travestismo/desnudamento a partir de uma posição muito específica. Além do palco onde se desenrola a farsa, vemos também o fosso que nos afasta dos personagens. A moldura teatral impede que sejamos absorvidos pelo jogo de disfarces – ao menos da forma como o cinema nos ensinara. A crença na representação é atenuada pela posição em que Rohmer nos coloca ao longo do filme. A Ressurreição de Céladon se dá apenas na mente de Astrée – que, subitamente, diante da queda da máscara, consegue enfim enxergá-lo. Trata-se da única pessoa de fato engajada no sistema de crença do milagre. Quanto ao espectador do filme, caberá a ele apreciar a ressurreição com prazer, graça e distanciamento.

Tanto em *Os Amores de Astrée e Céladon* quanto em *Le Monde vivant*, o milagre é uma operação que se dá no exato instante em que a representação termina. A diferença reside na posição do espectador em relação à cena. No filme de Green, como vimos, a imagem do encontro das mãos se apresenta ao espectador sem fora de campo. Não completamos o espaço que se encontra para além das bordas do quadro. Eugène Green consegue nos fazer concentrar o olhar para dentro do quadro – instaurando um regime “centrípeto” típico da imagem fixa. O que se percebe, portanto, é a manifestação do desejo de substituir o aspecto convencional da representação pela exacerbação da presença. Em vez de *representar* o milagre, Green tenta nos convencer de sua realidade *apresentando-nos* a ele. Dessa forma, à força da evidência, o espectador é levado, supostamente, a “acreditar” na ressurreição do Cavaleiro. Já no filme de Rohmer, somos convidados a ver o jogo teatral de uma posição que nos faz enxergar a própria moldura do teatro. O prosccênio impede que o espectador acredite na “ressurreição” de Céladon. O fechamento das cortinas por Léonide, assim como o posterior desnudamento da personagem, faz coincidir a ressurreição com o término do jogo teatral. Sendo assim, nos dois filmes analisados nesse capítulo, o milagre coincide com o instante em que se dá o fim da

representação – e assim, conseqüentemente, o *retorno à realidade*. No filme de Green, a “realidade” é entendida como sinônimo de presença: a representação do milagre se baseia no destaque dado à mão do Cavaleiro (a corporeidade de sua mão determinará, aos olhos do espectador, a crença na cena). Já no filme de Rohmer, o “retorno à realidade” é simplesmente aquilo que se instaura quando as cortinas do teatro se abaixam.

CONCLUSÃO

O túmulo vazio é o que sobrou da cena. Jesus Cristo já não está mais lá. Vemos apenas os vestígios de seu sumiço: a pedra deslocada, um pano branco, as faixas de linho enroladas no chão. Para quem chegou atrasado, como os discípulos de Jesus no Evangelho de João, resta apenas intuir o que teria acontecido: “Viu e acreditou” (João, 20:8). Com essa frase, se estabelece a relação de confiança no que sobrou da cena: os *traços naturais* que ligam o túmulo vazio ao corpo ressuscitado. Em *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman reforça o papel atribuído à visão no relato do evangelista: “Acreditou *porque viu*”, parafraseia ele (2010, p. 42). Os olhos de detetive, convocados para desvendar o sumiço do corpo, se concentram nos indícios encontrados. Trata-se, portanto, de um mistério marcado por um grande vazio, pela ausência de testemunhas oculares e por alguns vestígios deixados. Dos quatro Evangelhos canônicos, o de Mateus é o único que desloca a ressurreição de Cristo para o presente do fenômeno miraculoso.

Depois do sábado, ao raiar o primeiro dia da semana, Maria Madalena e a outra Maria foram ver o sepulcro. De repente, houve um grande terremoto: o anjo do Senhor desceu do céu e, aproximando-se, removeu a pedra e sentou-se nela. Sua aparência era como um relâmpago, e suas vestes, brancas como a neve. Os guardas ficaram com tanto medo do anjo que tremeram e ficaram como mortos. Então o anjo falou às mulheres: “Vós não precisais ter medo! Sei que procurais Jesus, que foi crucificado. Ele já não está aqui! Ressuscitou, como havia dito! Vinde ver o lugar em que ele estava” (Mateus, 28:1-6).

O Evangelho de Mateus é justamente o livro escolhido por Pier Paolo Pasolini em sua adaptação da paixão de Cristo. Em *O Evangelho segundo São Mateus (Il Vangelo secondo Matteo, 1964)*, no lugar dos procedimentos normalmente adotados nos filmes sobre a vida de Cristo (seguindo a orientação padrão de juntar trechos de cada Evangelho, harmonizando-os em uma única história linear), Pasolini se detém exclusivamente no relato de Mateus. A escolha não é casual, e dentre seus motivos encontra-se, sem dúvida, o desejo de representar a cena da Ressurreição de Cristo enquanto ela se realiza. No presente. Aos que chegaram tarde demais à cena, como vimos acima, resta apenas a aquiescência da relíquia. Pasolini não se contenta com a relíquia, pois entende que o sagrado só se realiza no presente. O que se vê no desfecho do filme, afinal, senão uma

*irrupção do sagrado?*¹⁶⁸ Na Ressurreição de Cristo, episódio marcado por um grande vazio – e que, por isso mesmo, parece solicitar uma encenação “respeitosa”, “distanciada” –, Pasolini contraria todas as prescrições, representando-o de forma impura, repleta de manipulações: cortes secos, ruídos, câmera na mão, sobreposições de músicas, subjetiva indireta livre, *zoom-in*, movimentos abruptos etc. *O Evangelho segundo São Mateus* é uma obra inteiramente borrada pela mão do homem. Em cada momento do filme, percebemos a mão pesada do homem que o modelou, que o esculpiu. Às impressões digitais supostamente deixadas no túmulo de Cristo, Pasolini sobrepõe suas próprias marcas. As marcas do autor.

O Evangelho segundo São Mateus é muitas vezes citado como um ponto de virada em sua filmografia. Em relação ao que tinha feito nos longas anteriores, Pasolini segue um outro caminho: abandona as lentes 50 mm, trocando-as pelas teleobjetivas; abre mão dos enquadramentos elegantes em prol de uma *mise en scène* voltada para a expressão do subjetivo – é daí, paradoxalmente, que advém o sentimento religioso. O estilo pessoal de Pasolini, portanto, não se coloca como um obstáculo frente a tudo que caracteriza o episódio tumular da fé cristã. Muito pelo contrário. É por meio dele que o Mistério da Ressurreição se faz revelar. O estilo pasoliniano expressa o sagrado por meio de uma composição concebida com propósitos devocionais. A cena da Ressurreição, nesse sentido, é particularmente bem-sucedida: o fenômeno miraculoso parece estar contido em sua própria forma fílmica. Tudo é construído, nada é captado. A cena não esconde o seu aspecto de “construção”, notabilizando-se por suas relações antitéticas: a imobilidade e o movimento, o silêncio e o estrondo, o nada e o Todo.

O que é um *zoom-in* para dentro de um túmulo vazio senão esse desejo de operar contrastes? O movimento vem da imobilidade, a plenitude do vazio, a presença da ausência, e assim por diante. Em *Théorie du montage: Énergie, forces et fluides*, Térésa Faucon enfatiza, a partir da análise da montagem, um jogo expressivo com as “virtualidades do Vazio: atualizar, fazer aparecer” (2013, p. 128). Trabalhados em contraste, intensificados por um uso expressivo da montagem, esses elementos antitéticos evocam o Todo, o Pleno, o próprio Mistério da Ressurreição. O mérito do filme, e particularmente nessa cena final, consiste em fazer o espectador completar o que não lhe

¹⁶⁸ Ou ainda, dito de outro modo: uma “erupção” do sagrado. A metáfora não é em vão: muito já se falou, em relação ao diretor italiano, de um “estilo magmático”. Como filmar um vulcão senão em seu estado de erupção? Em vez de nos mostrar as lavas solidificadas de um vulcão desativado, Pasolini nos transporta para o presente da experiência.

é dado a ver. Pasolini subtrai do cinema a sua gramática, a sua linguagem, restringindo-se ao analfabetismo do operador. A tremedeira da câmera não é trabalhada com propósitos de significação. O *zoom* não significa nada, os ruídos tampouco denotam alguma coisa. A câmera é míope, não enxerga nada senão o que subjaz à camada semântica (que, por sua vez, tenta sem sucesso acobertar o Mistério). O trabalho consiste em tão somente convocar a força subterrânea da natureza. A expressão do sagrado advém da crueza da terra: do sul da Itália para a Cidade Santa. É assim que, na italianidade do filme, Jerusalém nunca esteve tão presente.

O *Evangelho segundo São Mateus*, selecionado para concluir o trajeto percorrido, se mostra um caso exemplar para as questões suscitadas na introdução. Ao longo de toda a tese, nesse percurso atravessado por análises fílmicas, tentamos comprovar – a partir das especificidades de cada episódio Evangélico – a hipótese apresentada na introdução: ao desafio de se recriar o milagre no cinema, evento que se caracteriza pela violação da verossimilhança, deve-se explicitá-lo como um fenômeno fílmico. A exacerbação da forma, revelando as fraturas que lhe são próprias, nos parecia a melhor forma de representá-lo. Em vez de esconder a mão do homem, mantê-la aparente.

Uma última indagação acerca do filme de Pasolini: qual é o “tempo” do milagre? A Ressurreição de Cristo se dá ao longo de qual duração? A essa pergunta, Pasolini responde com as próprias operações cinematográficas empregadas na cena. Em O *Evangelho segundo São Mateus*, afinal, o milagre não se inscreve em uma duração medida em minutos ou segundos. Ao contrário do que vimos, por exemplo, na Ressurreição de Esther em *Luz Silenciosa* (milagre cuja duração se equivale à da própria diegese – podendo ser medida com exatidão, já que está contida no interior de um plano-sequência), a Ressurreição no filme de Pasolini se dá no próprio ato do corte. A descontinuidade espaço-temporal da cena se traduz na evidência de um mistério *revelado* – revelação que se dá por meios estritamente fílmicos. É assim que Pasolini realiza a mais célebre Ressurreição de Cristo do cinema: o milagre como fenômeno cinematográfico.

BIBLIOGRAFIA

- AGEL, Henri. *O Cinema tem alma?*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.
- _____. “De l’ontologie à la célébration”. In: *CinémAction* n°80, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIRRE, Rafael (org.). *Os milagres de Jesus: Perspectivas metodológicas plurais*. São Paulo: Loyola, 2009.
- ARASSE, Daniel. *Histoire des peintures*. Paris: Denoël, 2004.
- _____. *L’Annonciation Italienne: Une Histoire de Perspective*. Paris: Hazan, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- _____. *Matière d’images, redux*. Paris: La Différence, 2009.
- AYFRE, Amédée. *Dieu au cinéma: problèmes esthétiques du film religieux*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- _____. *Conversion aux images*. Paris: Éditions du Cerf, 1964.
- _____. *Un cinéma spiritualiste*. Paris: Cerf-Corlet, 2004.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BANDY, Mary Lea; MONDA, Antonio. *The Hidden God: Film and Faith*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. “Cinéma et théologie”. In: *Esprit*, n.19, février 1951.

_____. *Le Cinéma de la cruauté*. Paris: Champs Contre-Champs, 1987.

_____. *O Que é o Cinema?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

BEDOUELLE, Guy. *Du spirituel dans le cinéma*. Paris: Éditions du Cerf, 1985.

BEINERT, Wolfgang; STUBENRAUCH, Bertram. *Novo léxico da teologia dogmática católica*. Petrópolis: Vozes, 2015.

BELTING, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the era of Art*. Chicago: University of Chicago, 1994.

_____. *A verdadeira imagem*. Lisboa: Dante, 2011.

BÉNARD DA COSTA, João. *Os filmes da minha vida*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

_____. “L’annonce faite à Marie”. In: *Folhas da Cinemateca. Catálogo ‘Cinematografia – Teatralidade I’*, outubro de 2009.

BERGALA, Alain. “Le miracle comme événement cinématographique”. In: *CinémAction* n°134, 2010.

_____. “Montage Obligatoire”. In: _____ (Org.). *La création cinéma*. Crisnée: Yellow Now, 2015.

BESANÇON, Alain. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2015.

BOEHNER, Philotheus; GILSON, Etienne. *A História da Filosofia Cristã*. Petrópolis: Vozes, 2012.

BOFF, Leonardo; BETTO, Frei. *Mística e Espiritualidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BONITZER, Pascal; NARBONI, Jean. “Sur l’image-mouvement (entretien avec Gilles Deleuze)”. In: *Cahiers du cinema*, n° 352, outubro de 1983.

BONITZER, Pascal. *Décadrages*. Paris: Éditions de L’Étoile, 1987.

BORGES, Cristian. *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le cinéma comme clefs de composition filmique*. Tese de doutorado da Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, 2007.

BORDWELL, David. *The films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1981.

BOURGET, Jean-Loup. *Cecil B. DeMille: le gladiateur de Dieu*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

BURTON, Aaron V. *Jesus in the movies: a rethorical analysis of selected films from 1912-2004*. Tese de doutorado da Bowling Green State University, 2008.

CALVET, Yann. “Mystique du Cinéma”. In: *CinémAction* n°134, 2010.

CAMPBELL, Joseph. *Tu és Isso – Transformando a metáfora religiosa*. São Paulo: Madras, 2003.

_____. *As Máscaras de Deus: Mitologia Ocidental*. São Paulo: Palas Athena, 2010.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos”. In: *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, Volume VII-VIII, 2008-2009.

CHATZIDAKIS, Manolis; GRABAR, André. *La peinture byzantine et du haut moyen âge*. Paris: Pont Royal, 1965.

CLAIRVAUX, Bernard de. *Homélies pour tous les dimanches et les principales fêtes de l'année*. Avignon: Seguin Aîné, 1830.

CLAUDEL, Paul. *O Anúncio feito a Maria*. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

_____. *Cent phrases pour éventails*. Paris: Éditions Gallimard, 1942.

COLLET, Jean; CAZENAVE, Michel. *Petite théologie du cinéma*. Paris: Corlet, 2014.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

DEMARCY, Richard. “A leitura transversal”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DORSKY, Nathaniel. *Devotional Cinema*. California: Tuumba, 2005.

DREYER, Carl Th. *Réflexions sur mon métier*. Paris: Cahiers du cinéma, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2012.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ELSAESSER, Thomas (org.). *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Londres: BFI, 1990.

FAUCON, Térésa. *Théorie du montage: Énergie, forces et fluides*. Paris: Armand Colin, 2013.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRAGA, Eudinyr. “O teatro simbolista”. In: _____. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Art & Tec., 1992.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GAUDREAULT, André. “La Passion du Christ : une forme, un genre, un discours”. In: COSANDEY, Roland ; GAUDREAULT, André ; GUNNING, Tom. *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Québec: Les Presses de l’Université Laval, 1992.

GALLAGHER, Sharon. *Medieval Art*. New York: Tudor Publishing Company, 1969.

GIZZI, Ferdinando. “The Depiction of the Passion of Christ in Early Cinema: between Artistic Tradition and Modern Representational Issues”. In: *Theatralia et cinematographica: Czech and Slovak Journal of Humanities*, Janeiro de 2015.

GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOODICH, Michael E. *Miracles and Wonders: The development of the concept of Miracle, 1150-1350*. England: Ashgate, 2007.

GREEN, Eugène. *Présences: essai sur la nature du cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.

_____. *Poétique du cinématographe*. Arles: Actes Sud, 2009.

HELBIG, Jules. “La vie du Christ par Tissot”. In: *La Revue de l’art chrétien*. Julho de 1896.

HENRY, Michel. *Encarnação: uma filosofia da carne*. São Paulo: É Realizações, 2013.

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Pasolini : portrait du poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma, 1995.

JUNG, Carl G. *Espiritualidade e Transcendência*. Petrópolis: Vozes, 2015.

KOWZAN, Tadeusz. “Os signos no teatro”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LAVOCAT, Françoise. “L’Astrée d’Éric Rohmer à Honoré d’Urfé: une fable de la fidélité”. In : ROBIC, Sylvie; SCHIFANO, Laurence (dir.). *Rohmer en perspectives*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013.

LEGRAND, Gérard. “Tracé d'une comète”. In: *Positif*, nº374, abril de 1992.

LELOUP, Jean-Yves. *O ícone: uma escola do olhar*. São Paulo: UNESP, 2006.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – vol. 2*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LION, Antoine. “Inspiration chrétienne et création artistique: de l’icône au cinéma”. In: *CinémAction* nº134, 2010.

M. E SOUZA, Claudio. “O Rei dos Reis”. In: BRITO, Thiago; CANTARINO, Eduardo (org.). *O cinema é Nicholas Ray*, CCBB (catálogo), 2011.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papius, 1997.

_____. *O sujeito na tela*. São Paulo: Paulus, 2007.

MALLARMÉ, Stéphane. “Poesia e Sugestão”. In: CARDOSO GOMES, Álvaro. *A Estética Simbolista*, São Paulo: Cultrix, 1993.

MATEOS, Juan; BARRETO, Juan. *O evangelho de São João: análise linguística e comentário exegetico*. São Paulo: Paulus, 1999.

MARCEL, Gabriel. *Regards sur le théâtre de Claudel*. Paris: Beauchesne, 1964.

MARIN, Louis. “Annonciations ou les secrets du tiers”. *Trois*, Québec, vol. 3, n° 3, p. 35-40. 1988.

MAVROCORDATO, Alexandre. “Le génie de Paul Claudel”. In: *Annales de l’Université de Madagascar - Lettres*. Volume 4, 1965.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MICHAUD, Guy. *Le symbolisme tel qu’en lui-même*. Paris: Nizet, 1995.

MONDZAIN, Marie-José. “Image, sujet, pouvoir (entretien)”. In: *Sens Public*, Janeiro de 2008. Disponível em: <http://www.sens-public.org/article500.html#forum1420>. Acessado em: 03/02/2018.

_____. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega, 2009.

_____. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. “O que está dito...”. In: *Contracampo*, 2010. Disponível em: www.contracampo.com.br/95/artgreenjr.htm. Acessado em: 20/01/2018.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Nova York: Zone Books, 1991.

PELIKAN, Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

PERNIOLA, Mario. “Mais-que-sagrado mais-que-profano”. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

PERROT, Charles. *Jesus*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

PETERSON, Thomas E. *The Rose in contemporary italian poetry*. Florida: University Press of Florida, 2000.

PODHEISER, Linda Ellen. *Filmed Theatre and Tragic Form in the late work of Carl Th. Dreyer*. New York University, 1981.

POIRSON-DECHONNE, Marion. “Questions de théologie chrétienne posées par le cinéma: entre iconophilie et iconoclasme”. In: *CinémAction* n°134, 2010.

_____. *Le cinéma est-il iconoclaste?* Paris: Cerf, 2011.

POULIOT, François. *La Doctrine du Miracle chez Thomas D'Aquin*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2005.

PRIGENT, Pierre. *Jésus au cinéma*. Genève: Labor et Fides, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REYNOLDS, Herbert. “From the Palette to the Screen: The Tissot Bible as Sourcebook for From the Manger to the Cross”. In: COSANDEY, Roland; GAUDREAULT, André; GUNNING, Tom. *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1992.

ROSENBAUM, Jonathan. “Círculo de dor: o cinema de Nicholas Ray”. In: BRITO, Thiago; CANTARINO, Eduardo (org.). *O cinema é Nicholas Ray*, CCBB (catálogo), 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROSEN, Philippe. “Bazin et la ‘croyance’”. In: *CinémAction* n°134, 2010.

SABASHNIKOVA, Anna. “Paul Claudel ‘L’Annonce faite à Marie’: a study of genre”. In: *National Research University Higher School of Economics*, Março de 2015. Disponível em: <https://www.hse.ru/data/2015/03/20/1092734875/06LS2015.pdf>. Acessado em: 20/01/2018.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

SONTAG, Susan. “Spiritual Style in the Films of Robert Bresson” In: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Anchor Books/Doubleday, 1990.

SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California, 1972.

- SIENNE, Bernardin de. *Pagine Scelte*. Milão: Vita e pensiero, 1950.
- STERN, Henri. *L'art byzantin*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.
- TESSON, Charles. *Théâtre et Cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/CNDP, 2007.
- TESTER, Keith. *Eric Rohmer - Film as Theology*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2008.
- VADICO, Luiz Antonio. *A imagem do ícone – Cristologia através do cinema: um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Cristo*. Tese de doutorado da Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- _____. *O Campo do filme religioso*. Jundiaí: Paco, 2015.
- WATTS, Alan. *Myth and Ritual in Christianity*. New York: Grove Press, 1960.
- WEIL, Simone. *A Gravidade e a Graça*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- WOLFGANG, Beinert; STUBENRAUCH, Bertram. *Novo Léxico da Teologia Dogmática Católica*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- WOOD, Jason. *The Faber Book of Mexican Cinema*. London: Faber and Faber, 2006.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

From the Manger to the Cross (EUA, 1912), de Sidney Olcott

Christus (Itália, 1914), de Giuseppe de Liguoro

Christus (Itália, 1916), Giulio Antamoro

Rei dos Reis (The King of Kings) (EUA, 1927), de Cecil B. DeMille

A Palavra (Ordet) (Dinamarca, 1955), de Carl Th Dreyer

O Rei dos Reis (King of Kings) (EUA, 1961), de Nicholas Ray

Accattone (Itália, 1961), Pier Paolo Pasolini

O Evangelho Segundo São Mateus (Il Vangelo Secondo Matteo) (Itália, 1964), de Pier Paolo Pasolini

As Sombras (Les Ombres) (França, 1982), de Jean-Claude Brisseau

Eu vos Saúdo Maria (Je vous salue, Marie) (França, 1985), de Jean-Luc Godard

O Anúncio feito a Maria (L'annonce faite à Marie) (França, 1991), de Alain Cuny

Le Monde vivant (França, 2003), de Eugène Green

Correspondências (Correspondances) (França, 2006), de Eugène Green

Luz Silenciosa (Stellet Licht) (México, 2007), de Carlos Reygadas

Os amores de Astrée e de Céladon (Les amours d'Astrée et de Céladon) (França, 2007), de Éric Rohmer

O estranho caso de Angélica (Portugal, 2010), de Manoel de Oliveira