**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

PEDRO DE ANDRADE LIMA FAISSOL

**A natureza eloquente
um estudo sobre o cinema de Eugène Green**

**São Paulo
2013**

PEDRO DE ANDRADE LIMA FAISSOL

A natureza eloquente
um estudo sobre o cinema de Eugène Green

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

São Paulo
2013

FOLHA DE APROVAÇÃO

Pedro de Andrade Lima Faissol

A natureza eloquente – um estudo sobre o cinema de Eugène Green

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre 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: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Cristian da Silva Borges, pela orientação precisa e generosa.

Ao Prof. Dr. Ismail Xavier e ao Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, pelo ótimo retorno dado na etapa de qualificação.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

RESUMO

FAISSOL, Pedro. **A natureza eloquente – um estudo sobre o cinema de Eugène Green**. 2013. 84 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta dissertação é um estudo sobre o cinema de Eugène Green. A sua estrutura se dividirá de acordo com o que se supõe ser – do ponto de vista da recepção do espectador – o aspecto central de seus filmes: de um lado, Green conduzirá o seu espectador a se relacionar com o filme pela via da “leitura”; de outro, pela via do “empirismo”. Essa importante distinção dará início a uma série de desdobramentos que serão tratados ao longo da análise de dez cenas selecionadas dos seus dois primeiros longas metragens: *Toutes les nuits* (2001) no primeiro capítulo e *Le Monde vivant* (2003) no segundo. Na conclusão da dissertação, trataremos ainda de uma questão suscitada a partir da colocação, lado a lado, dos dois filmes acima citados.

Palavras-chave: Eugène Green; espectador; sinais; presença.

ABSTRACT

FAISSOL, Pedro. **The eloquent nature – a study of Eugène Green's films**. 2013. 84 p. Dissertation (Master) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This dissertation is a study of Eugène Green's films. Its structure will be divided according to what we suppose to be – in terms of the spectator's reception – the central aspect of his films: on one hand, Green will lead the spectator to establish with the film a connection based on the “reading”; on the other hand, a connection based on the “experience”. This important distinction will be developed throughout the analysis of ten selected scenes from Green's first two feature films: *Toutes les nuits* (2001) in the first chapter, and *Le Monde vivant* (2003) in the second. At the end of the dissertation, a final question will be brought to light by putting together both films.

Key words: Eugène Green, spectator, signs, presence.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo I – À distância (sobre <i>Toutes les nuits</i>).....	4
Capítulo II – Na presença (sobre <i>Le Monde vivant</i>).....	36
Conclusão.....	71
Bibliografia.....	81
Filmografia de Eugène Green.....	84

Introdução

Aos 22 anos de idade, o jovem nova-iorquino Eugene realizava um desejo que nutria desde a adolescência: deixar o seu país natal. Após uma longa viagem pela Europa, decide fixar residência em Paris. Rompe com a cultura americana e com a língua inglesa (abolindo, inclusive, os anglicismos correntes da fala), adota para si a cidadania francesa e ainda acrescenta um acento grave em seu primeiro nome. “Assim como Pessoa dizia que a sua pátria era a língua portuguesa, a minha pátria iria ser a língua francesa” (GREEN apud OLIVEIRA, 2007). Após ingressar nos cursos de Letras e História da Arte, Eugène Green passa a nutrir interesse cada vez maior pelo teatro. Em entrevista dada à revista *Vertigo*, relata a sua impressão inicial ao conhecer a cena teatral parisiense.

“Quando eu cheguei na França, em 1969, falaram-me que na “Comedie Francaise” estavam montando textos clássicos num estilo tradicional, mas na verdade era uma “tradição” muito recente, herdeira do teatro psicológico burguês dos anos 50. Depois, nos anos 70, começaram a montar peças num estilo moderno, com os atores gritando e rolando no chão. Aquilo era estranho, pois quando eu lia os textos eles me emocionavam, mas quando eu os via encenados eu os achava entediantes. As montagens contradiziam os textos.” (GREEN, 2006).

Posteriormente, nos conta que teve a oportunidade de conhecer em Paris montagens clássicas do teatro asiático (Nô, Kabuki, Katakali, Kunqu), e que finalmente encontra ali exemplos vivos de suas próprias convicções teatrais. Inicia-se então uma pesquisa que culminaria na descoberta de que esse tipo de encenação, na qual se vê apresentada uma “concepção do sagrado intimamente ligada à estética” (GREEN, 2001), era muito comum na Europa durante o período barroco. Eugène Green então funda uma companhia de teatro barroco intitulada “Théâtre de la Sapience”, com a qual monta várias tragédias¹ do período na tentativa de “recuperar a pronúncia e reconstituir o estilo gestual, sonoro e visual da cena [teatral] do século XVII” (AUMONT, 2006, p. 30). A sua longa pesquisa² permitiu que encontrasse pistas concretas da dicção e da gestualidade do ator durante o período barroco. Ao longo de mais de vinte anos, entre

¹ Dentre as quais, constam: *La Suivante*, *Le Cid* e *La Place Royale*, de Pierre Corneille; e *Mithridate*, de Jean Racine.

² A pesquisa de Eugène Green filia-se a uma tradição crítica que inclui as obras-primas do chamado “teatro classicista francês” como sendo barrocas.

1977 e 1999, Eugène Green remonta com a sua companhia teatral diversos textos do período com a ambição de assim fazê-lo tal como foram encenados na época³. Apesar de alguns elogios pontuais, o trabalho empenhado ao longo dos anos não obteve o reconhecimento da crítica teatral. Segundo Green nos conta, o silêncio e a indiferença dos “órgãos oficiais da cultura” deram lugar a uma reação “violenta” e “reacionária”, que enxergava nas remontagens um “empreendimento imoral, blasfematório e obsceno” (GREEN, 2001, p. 15). Sendo assim, após a remontagem de *Mithridate* na capela da Sorbonne em outubro de 1999, Green decide encerrar as atividades de sua companhia teatral. Dois anos depois, em 2001, publica o livro *La parole baroque* no qual descreve detalhadamente a sua pesquisa realizada ao longo dos anos sobre a declamação e a gestualidade da teatralidade barroca. Nesse mesmo ano, Eugène Green lança o seu primeiro filme, *Toutes les nuits* (2001).

O primeiro contato de Green com um set de filmagem, portanto, se dá apenas nos anos 2000, quando já passava dos 50 anos de idade – dos quais, mais de 20 dedicados à prática teatral. Impulsionado por alguns prêmios obtidos⁴ (e talvez pela legitimação de uma parcela da crítica francesa⁵), Eugène Green conseguiu imprimir um bom ritmo de trabalho, alcançando em menos de uma década a boa marca de 7 filmes realizados, entre 4 longas e 3 curtas. Apesar do reconhecimento em alguns festivais (como o de Turim, por exemplo, que recentemente realizou uma retrospectiva completa de sua obra), poucas vezes se viu qualquer de seus filmes sendo lançado comercialmente fora da França. No Brasil, por exemplo, apenas o seu último filme, *A religiosa portuguesa* (2009), fora exibido nos cinemas – e mesmo assim fora do circuito comercial, durante a realização da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2009). A única forma de se ter acesso aos seus filmes é importando-os da França, em DVD, ou baixando-os pela internet, via *download*.

Feita essa curta exposição biográfica do percurso que o conduziu da prática teatral para a realização de filmes, iniciaremos agora uma breve introdução aos propósitos centrais da pesquisa.

³ Segundo nos conta, contudo, o empenho de sua extinta companhia se devia menos ao desejo de “afirmar a sua autenticidade histórica que em dar a elas [às montagens] um novo frescor.” (GREEN apud LA BARDONNIE, 1999).

⁴ Dentre os quais, destaca-se o prêmio Louis Delluc de melhor filme de estreia, com *Toutes les nuits*.

⁵ Seus filmes receberam textos mais ou menos elogiosos dos *Cahiers du Cinéma* e também, dentre o jornais franceses, do *Libération* e do *Le Monde*.

Começemos com uma frase que sintetize a maneira como Eugène Green dá início a todos os seus filmes: as palavras se unem às coisas para compor um tecido textual composto de signos indistintos. Mais uma: a matéria do mundo é reduzida ao mínimo, no limite da significação, para que tudo perca o seu volume e ganhe uma legibilidade. Uma última frase: o mundo visível é achatado contra a parede, adquirindo o aspecto abstrato de um “diagrama”, para finalmente ser codificado no ato da leitura. Já começamos a nos repetir. Pois bem, e o espectador? Como fica ele nisso tudo? Caberá ao espectador – esse ser solitário – exercer justamente o papel de “leitor” nesse grande teatro que se desenrola à distância.

O retrato parcial descrito nas linhas acima poderia até sugerir a falta de generosidade de um realizador controlador e perverso. Mas não nos enganemos: os filmes de Eugène Green são um divertimento! A concisão desse rígido “sistema de signos” apenas ajuda na clareza de uma encenação tão bela quanto mais direta e objetiva nos parecer. Nenhum excesso, nenhuma confusão, nenhuma opacidade; nada que denote o mundo subjetivo do personagem ou que escape à cognição espectador. O que é dado a ver comporta-se numa lógica ordenada segundo fins imateriais. 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”.

Se, como dissemos há pouco, os filmes de Green sempre se iniciam dessa maneira, é certo também, contudo, que nenhum deles seguirá em linha reta, nessa direção, até o fim. Uma vez consolidado o pacto significativo com o espectador, Green procederá de outras formas, embaralhando as peças desse jogo semântico estabelecido. No primeiro capítulo da dissertação, veremos que esse mosaico textual será acrescido do que chamaremos de “sinais”. Algo então escapará à apreensão racional das coisas, e o espectador será convidado a se relacionar com o filme pela fé, pela crença de que haveria uma correspondência, à distância, entre ele e o “mundo espiritual”. No segundo capítulo, veremos que aquele mesmo “diagrama abstrato” descrito no início dará lugar a um corpo cujo relevo se mostrará avesso às leis da significação. Embora igualmente eloquente, a natureza se pronunciará aqui segundo as leis da “presença”. Para tratarmos das implicações decorrentes dessa distinção, estudaremos algumas cenas selecionadas dos seus dois primeiros longas metragens: *Toutes les nuits* no primeiro capítulo, *Le Monde vivant* no segundo.

Capítulo I

À distância

(sobre *Toutes les nuits*)

1

Eis o primeiro plano de *Toutes les nuits* (2001). É com a imagem mais ou menos centralizada de uma lua cenográfica que Eugène Green dá início ao filme.

Não há dúvidas quanto à sua forma ou qualidade. Antes de expressar uma determinada espessura, antes de expressar um determinado relevo, um determinado volume etc., em suma, antes da *expressão*, essa lua achatada contra a parede oferece uma *significação*. A lua é um signo: a um só tempo, um ícone e um símbolo⁶. Na medida em que mantém uma relação de analogia com o seu referente, a lua é um ícone (a lua cenográfica se parece com uma lua de verdade); na medida em que mantém uma relação de convenção com o seu referente, a lua é um símbolo (nesse caso, a lua é socialmente codificada como um equivalente da noite). De agora em diante, contudo, falaremos simplesmente em signos. Pois bem, ao signo da lua se sobrepõe uma música⁷. A letra da música fala de alguém que aparece durante os sonhos, todas as noites, e que se ausenta todos os dias. É um elogio ao poder de encantamento da noite, que tem como equivalente significante uma lua de papel.

⁶ Segundo a classificação de Charles S. Peirce.

⁷ « *Toutes les nuits, tu m'es présente / par songe doux, / par songe doux et gracieux. / Mais tous les jours, tu m'es absente / qui m'est regret, / qui m'est regret fort ennuyeux. / Puis donc que la nuit me vaut mieux / et que je n'ai bien que par songe, / dormez de jour, ô pauvres yeux! / Afin que sans cesse, je songe. / Dormez de jour, dormez de jour.* »

Na primeira cena após o fim dos créditos, numa espécie de prólogo do filme, vemos caminhando nas pedras os amigos Jules e Henri (dois dos três vértices de um triângulo amoroso que se completará com a aparição mais adiante de Émilie). Henri olha para frente e se abaixa. No contracampo, vemos a imagem icônica e distanciada de uma mulher nua banhando-se numa cachoeira. “É a Selvagem”, diz Jules. “Eu sei onde ela mora”, completa. Henri sugere que a sigam, e Jules concorda. Um corte seco em seguida nos faz ver a Selvagem (objeto de desejo dos dois amigos) entrando em casa. É uma casa pequena. Uma porta, uma janela e um telhado, nada mais. Tem o formato e o aspecto da simples imagem mental que a palavra “casa” provoca. Novamente, trata-se de um signo. A casa vira imediatamente um suporte visual para o desejo de Jules e Henri. Os jovens amigos discutem sobre a hipótese de bater à porta da casa. Jules diz que a Selvagem recebe a visita de homens em casa. “Ela é prostituta?”, pergunta Henri. “Acho que ela faz por amor”, responde Jules. “Acho que ela nos deixaria entrar”, completa. “Acho que ela nos faria felizes”, finaliza. Entretanto, Jules diz em seguida que seria preciso esperar a noite chegar, já que “só se pode ser verdadeiramente feliz à noite”. E assim os dois amigos esperam a noite cair para enfim serem felizes. A imagem da casa é então vista novamente, dessa vez a uma distância mais próxima. Como todo bom encenador, Eugène Green sabe trabalhar muito bem as mudanças de escala nas variações dramáticas de um plano a outro. É feita então uma fusão na imagem, caracterizando uma elipse temporal do plano anterior ao plano noturno da mesma casa. A fusão se dá também na banda sonora. Os signos sonoros de animais diurnos, como cigarras e gafanhotos, dão lugar ao de animais noturnos, como corujas. Terminada a fusão, vemos que a iluminação da janela é a única coisa que se faz entrever na noite escura. A profusão da matéria é reduzida ao limite da significação. O signo de uma janela iluminada no breu não expressa nada. A imagem é sem textura, sem profundidade, sem nuances. Nada mais que a sua própria significação.

Até aqui muito se falou em signos e significações. Eugène Green inicia o filme atribuindo ao mundo e às coisas equivalentes significantes claros⁸. E a eficiência do signo decerto ajuda na clareza de uma encenação tão bela quanto mais direta e objetiva nos parecer. De fato, parece não haver nada em falta ou em excesso, nenhuma confusão ou opacidade, qualquer manifestação do mundo mental dos personagens. Eugène Green comprime a realidade visível para o interior de uma caixa cênica, cujo aspecto teatral leva o espectador a se relacionar com o filme pela via *indireta* da leitura. Na limpidez de uma *mise en scène* depurada e objetiva, no seio de uma prática de encenação cujo “privilegio do signo sobre o corpo” (OLIVEIRA Jr., 2010) faz subtrair do mundo a sua dimensão material, diante desse universo ficcional aplainado de todo o seu relevo, nasce por fim o fascinante “teatro ao ar livre” proposto por Eugène Green. O privilégio dado ao mundo inteligível sobre o sensível parece fruto de uma formação teatral. A sua biografia atesta: eis um homem de teatro!⁹ Diferente do cinema, cuja *indexalidade*¹⁰ minimiza o seu papel mediador, o teatro geralmente traz em sua própria configuração arquitetônica a distância¹¹ ante o espectador. No cinema, em suma, a apreensão “imediata” da realidade sensível dificulta a leitura de um filme, enquanto que em geral o espectador teatral sabe que se encontra diante de um “ato semântico” (BARTHES apud DEMARCY, 1988, p. 25) cuja leitura se dá através de um “sistema de signos”. É justamente aí que geralmente se atribui ao cinema de Green (talvez precipitadamente) a semelhança com o teatro.

⁸ É claro que sempre se pode argumentar que todo filme já é, em si, um “sistema de signos” (afinal, como já dizia Bazin ao concluir provocativamente seu célebre artigo *Ontologia da imagem fotográfica*: “Por outro lado, o cinema é uma linguagem”), por outro lado, é ponto pacífico também que todo filme pode lançar mão da concisão do signo em diferentes intensidades (à medida que atribui ao objeto filmado, ao referente, uma “significação” mais ou menos clara). Acreditamos que não precisamos nos alongar muito nesse ponto.

⁹ Diferente da maioria dos realizadores da sua geração, Eugène Green não consolidou as suas convicções artísticas nas salas de cinema, nos “redutos” da cinefilia, muito embora também não o tenha feito exclusivamente nos tabladros teatrais. De todo modo, por muitos anos a principal atividade artística de Green se deu à frente de sua companhia de teatro barroco.

¹⁰ A característica inerente à fotografia (herdada pelo cinema) que garante à imagem fotografada, na qualidade de índice, ser diretamente afetada pelo objeto ao qual ela se refere (o referente).

¹¹ Distância essa que obviamente pode ser reforçada ou minimizada pela utilização de dispositivos cênicos de distanciamento (como os que a tradição teatral não cessou de nos oferecer exemplos – prosclênio, máscara, coturno etc.) ou de aproximação (como os que o último século de experimentações teatrais nos oferece – a iluminação modulável, por exemplo –, a um só tempo atestando a possibilidade de um teatro “físico” e invertendo a palavra de ordem dos “específicos teatrais”).

Voltemos à cena selecionada. Quando a noite cai, Jules e Henri seguem em direção à casa da Selvagem. Ao finalmente chegarem diante da janela, um gato aparece de repente e os assusta. Eles correm desastrosamente. A Selvagem ouve o barulho, sai de casa com uma enorme espingarda nas mãos e ainda solta uns tiros para assustá-los. Segue-se ao susto um divertido e profético diálogo em plano conjunto.

Henri - Estamos atados à nossa virgindade.

Jules - Talvez seja melhor assim.

Henri - Eu não vejo por quê!

Jules - Porque tudo está ainda por fazer.

Henri - Esta lógica não te permitirá ir muito longe.

Jules¹² - Eu não sei se fui feito para ir muito longe.

O diálogo anuncia e antecipa os caminhos traçados pelos dois personagens ao longo do filme. O pragmatismo de Henri e o idealismo de Jules, ambos se fazem notar nessa curta conversa que sintetiza as aspirações e as trajetórias que serão tomadas pelos dois amigos. Após o diálogo, no último plano da cena selecionada, Green nos recoloca diante da mesma imagem da janela no escuro. Dessa vez, entretanto, não mais como um signo da travessia, não mais como metáfora visual de um rito de passagem. A janela iluminada, motivo sem dúvida recorrente em todo o filme, revela-se a marca de uma *distância*. Se, por um lado, a janela é o limite entre o lado de dentro e o de fora (logo, uma via de acesso para algum lugar); por outro lado, a janela se encontra sempre fechada. E assim permanecerá ao longo de todo o filme.

¹² Jules olha para a câmera nesse momento. Mais adiante retomaremos essa informação.

Mas é preciso nos determos nesse retorno à imagem da janela. Até aqui, toda a *mise en scène* de Green servia explicitamente para a melhor condução da narrativa. Todos os planos, sem exceção, eram justificados e exigidos pelas necessidades de uma trama. Essa, por sua vez, era encenada da forma mais econômica e eficaz possível. Cada signo cênico correspondia a uma unidade semântica bem definida. Tudo enfim fazia parte de um teatro no qual a palavra e o espaço eram conduzidos pelas mãos de um realizador/encenador que detinha o controle da cena. Se tudo era reduzido ao mínimo, era porque dessa forma se facilitaria o ingresso do espectador ao mundo inteligível da representação, para que do caos da matéria brotasse, na infinita concisão de um signo, um *significado*. Entretanto, o retorno à imagem da janela no final da cena, após tudo já ter sido dito, após tudo já ter sido contado, representa um rompimento com o que vinha sendo feito até então. Parece haver ali um certo excesso. Algo saiu de controle, mesmo que por um breve instante. A reiteração da janela, a consciência dramatúrgica que repete aquela imagem já conhecida, tudo isso após o diálogo em que Jules dizia ter incertezas sobre o seu *futuro*, essa encenação é fruto de um misticismo muito bem datado. Fazendo ecoar e dando um sentido mais profundo à última frase de Jules¹³, a imagem da janela revela-se o enunciador mudo de uma relação de semelhança entre o destino de Jules e a imagem impeditiva de uma janela fechada: “Jules não irá muito longe”, eis o que parece “falar” a janela. Veremos ao longo de todo esse primeiro capítulo que, para Eugène Green, o signo pode ser mais que um equivalente significante, mais que uma ferramenta que mimetiza em seu corpo esguio um referente. O retorno à imagem da janela é um convite a um mundo conduzido, desde o seu prólogo, por um encenador místico que se comunica conosco através de “sinais”. A janela é uma fenda, uma via de acesso a uma “realidade espiritual” da qual a natureza oferece apenas *figuras*. A encenação de Green nos põe em contato com uma imagem premonitória; uma imagem que anuncia um destino perfeitamente legível, a quem souber lê-lo, pela “linguagem” da natureza. A partir desse momento Eugène Green terá ao seu lado espectadores, também eles, místicos. E serão todos convidados a compartilhar a crença de que esses sinais preexistem aos homens, de que eles são *colocados* na natureza por uma ordem anterior ao intelecto humano – que eles são, em suma, “vestígios” (ou melhor, “índices”) da existência de Deus.

¹³ Que nos havia confidenciado (num olhar frontal para a câmera) que não sabia se fora “feito para ir muito longe”.

Recapitulando. Eugène Green inicia seu filme com o uso inequívoco de marcações cênicas (signos: símbolos ou ícones). Uma vez estabelecido e consolidado o pacto significante com o espectador, Green passa a se comunicar conosco através de uma linguagem ternária, acrescentando a figura intermediária do “sinal”. Ao invés de *substituir* um referente explícito na cena, ele *sinaliza* para uma relação exterior entre dois outros elementos. A esse corpo inanimado e luminoso, colocado normalmente no centro do quadro, desprovido de revelo e materialidade, chamaremos também de “marca”, “vestígio”, “rastro” ou, por fim, “assinalação”. Na qualidade de índice¹⁴ de uma ordem transcendente ao homem, ele parece reter um sentido oculto. Caberá ao espectador desvendá-lo, empenhando-se em sua decifração. Por ora, contudo, basta que tenhamos em mente que o filme parece nos fazer acreditar na *eloquência* da natureza e na sua vocação para reter “sinais”.

¹⁴ Índice na medida em que parece atestar, pelas marcas de suas “pegadas”, a presença remota de Deus no mundo.

2

Toutes les nuits é uma adaptação da primeira versão de *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, transposta para os anos 60 e 70 do século passado. Acompanhamos alguns momentos importantes (encontros, despedidas, viagens, cerimônias, descobertas, reviravoltas etc.) das vidas de Jules, Henri e Émilie ao longo de doze anos. Jules e Henri são melhores amigos que cresceram juntos em uma pequena cidade de província, no interior da França. O filme começa no último dia antes da partida de Henri para um pensionato em Paris, onde conhecerá e se apaixonará por Émilie. Embora fosse justamente a esposa do diretor do pensionato, Émilie abandonará tudo e partirá com Henri para Nova Iorque¹⁵. Enquanto isso, em sua cidade natal, Jules se apaixonará por Lucie, uma jovem atriz de uma trupe teatral que se instalara provisoriamente na cidade. Inicialmente receptiva a Jules, Lucie logo se mostrará fria e distante. Jules não tem o mesmo êxito de seu melhor amigo e passará a ter de conviver com a desilusão amorosa.

Os fotogramas acima se referem a uma cena, ainda no início do filme, em que Jules tenta beijar Lucie. Essa cena representa um ponto de virada na relação dos dois, pois é a partir daí que Lucie passará a rejeitar Jules. A cena se passa dentro de um celeiro. Antes de vermos os dois, Green filma na parede uma marca luminosa formada pela incidência da luz do sol através de uma janela. Num lento movimento de câmera

¹⁵ Em um momento cômico do filme, os atores se referem à cidade “afrancesando” o nome para “la nouvelle York”, contrariando o hábito entre os franceses de chamar a cidade pelo original “New York”. Na mesma cena (num ato de “resistência cultural”, segundo normalmente afirma Eugène Green em entrevistas), os atores decidem a destinação de sua fuga a partir da bem humorada constatação de que nos Estados Unidos “não se fala inglês” (sendo assim, portanto, um país sem língua – o que, para Eugène Green, equivale a um país “sem alma”).

para baixo, passamos a ver os dois conversando. Jules diz que se sente muito bem naquele lugar, e que tem o hábito frequente de caminhar até ali sozinho. Lucie, ao contrário, diz que não se sente bem. Diz que está com medo, embora não saiba exatamente do quê, e que não há palavras para exprimir o medo que sente. Jules deduz que esse medo pudesse ser “alguma coisa bonita” e tenta beijá-la. Lucie rejeita o beijo e chora. Jules não entende o motivo do choro e indaga se o medo que sente é do “desejo dos homens”. Lucie diz que não: “Isso tem um nome, o que temo não tem nome”. Logo em seguida, vemos novamente a mesma marca na parede, dessa vez em um plano fixo e mais de perto. O grande destaque dado à incidência de luz sobre a parede parece solicitar de nós uma atenção especial. Que sentido isso poderia ter na cena, será que contém algum?

Jules pergunta por que Lucie não olha para ele, dando a entender que seu olhar converge justamente para o ponto da parede iluminado pelo sol. Lucie responde que não se sente bem e pede para saírem dali de dentro. Jules concorda e os dois partem. A partir desse momento, Lucie não será mais a mesma. Ela tratará Jules com frieza e desprezo. Algo a fez mudar durante aquela conversa. Ela parece ter entendido alguma coisa que a fez se distanciar de Jules. E a única pista que temos de sua reação é a marca do sol projetada na parede com o formato de uma janela. O retorno a essa imagem, uma reiteração da mesma marca que aparecera no prólogo do filme, faz parecer (insinuar mesmo) que o destino de Jules já estava traçado desde o início da cena. Já se estampava na parede do celeiro uma marca que acompanhará Jules por todo o filme. É o sinal de

uma interdição, de uma *distância* já anunciada no prólogo (e outras vezes reiterada ao longo do filme). Dessa vez, porém, o sinal parece anteceder a edição do filme, parece ser anterior ao intelecto do homem que insere o plano extra na dinâmica da montagem. É antes uma instância superior (transcendente ao homem e ao mundo visível) que parece se comunicar conosco através de uma linguagem muda, porém eloquente, oculta “sob o véu do silêncio da natureza” (CROLLIUS apud FOUCAULT, 2007, p. 37). Esse misticismo de Green encontra grande correspondência com o saber do século XVI. Vejamos o que diz Paracelso, pensador renascentista:

“Nós, homens, descobrimos tudo o que está oculto nas montanhas por meio de sinais e correspondências exteriores; e é assim que encontramos todas as propriedades das ervas e tudo que está nas pedras. Nada há nas profundezas dos mares, nada nas alturas do firmamento que o homem não seja capaz de descobrir. Não há montanha bastante vasta para ocultar ao olhar do homem o que nela existe; isso lhe é revelado por sinais correspondentes.” (PARACELSO apud FOUCAULT, 2007, p. 44).

Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault descreve com o seu habitual tom arqueológico a *epistémê* do homem renascentista. Segundo diz, considerava-se na época que os sinais haviam sido “depositados” na natureza para que os homens pudessem decifrá-los e, assim, desvendar os seus segredos. Foucault chama essa classe de signos pelo nome de “assinalação” (ou ainda “marca” ou “sinal”). O seu papel era o de *sinalar* para uma relação externa entre duas outras coisas. Diferente da disposição binária dos signos tal como foi difundida a partir do século XVII (definida em Port-Royal pela ligação do significante ao significado¹⁶), as assinalações no século XVI correspondiam ao terceiro vértice de uma relação epistemológica triangular (ternária). Para entendermos como isso funciona na prática, vejamos o exemplo proposto por Foucault: “Para saber que o acônito cura nossas doenças de olhos ou que a noz esmagada com álcool sana as dores de cabeça, é preciso uma marca que no-la advirta: sem o que este segredo permaneceria indefinidamente adormecido” (FOUCAULT, 2007, p. 35). Mas como essas assinalações são reconhecidas? Pelas leis da similitude,

¹⁶ Segundo a “Lógica de Port-Royal”, o signo deveria encerrar apenas duas ideias, “uma da coisa que representa, outra da coisa representada; e sua natureza consiste em excitar a primeira pela segunda.” (*Logique de Port-Royal* apud FOUCAULT, 2007, p. 88).

responde Foucault¹⁷. Na *epistémê* renascentista, é a própria semelhança com aquilo que as assinalações indicam que estabelece essa relação ternária. Voltemos então ao caso exemplar do acônito:

“Há simpatia entre o acônito e os olhos. Essa afinidade imprevista permaneceria na sombra se não houvesse sobre a planta uma assinalação, uma marca e como que uma palavra dizendo que ela é boa para as doenças dos olhos. Esse signo é perfeitamente legível em suas sementes: são pequenos globos escuros engastados em películas brancas, que figuram aproximadamente o que as pálpebras são para os olhos.” (FOUCAULT, 2007, p. 37).

Mas por que a mediação das assinalações, se o mundo visível já se apresenta por inteiro ao nosso conhecimento? A importância desse terceiro elemento, que existe desde o estoicismo sob o nome de “conjuntura”, se deve à aparente dessemelhança entre as duas outras partes. “Inútil deter-se na casca das plantas para conhecer sua natureza; é preciso ir diretamente às suas marcas” (FOUCAULT, 2007, p. 36). A busca do conhecimento estaria, assim, intimamente ligada à decifração de sinais. É por isso que Foucault define a epistemologia renascentista como uma justaposição da semiologia com a hermenêutica. O grande pensador renascentista Giordano Bruno, em sua analogia empregada para definir o ofício do filósofo, parece confirmar a assertiva foucaultiana. Para Bruno, o filósofo atua em direção ao conhecimento como o caçador em relação à sua presa: “procede seguindo vestígios, traços e sinais inscritos na natureza, mas não consegue alcançar a verdade última. Somente chega a conhecer as imagens, as sombras, o efeito infinito [natureza] da infinita causa [Deus].” (BOMBASSARO, 2007, p. 40). Essa é a origem da frutífera comparação entre a linguagem textual e a “linguagem” da natureza. O papel que os sinais exercem no grande tecido da natureza se equivale ao papel que as palavras exercem nas escrituras sagradas. São eles que permitem ao homem ascender ao conhecimento divino (*divinatio*). Eles correspondem ao ponto de contato, à distância, entre o homem e Deus. “Não há diferença entre essas marcas visíveis que Deus depositou sobre a superfície da Terra, para nos fazer conhecer seus segredos interiores, e as palavras legíveis que a Escritura ou os sábios da Antiguidade, esclarecidos por uma luz divina, depositaram nesses livros que a tradição salvou. A relação com os textos é da mesma natureza que a relação com as coisas; aqui e ali são signos que arrolamos.” (FOUCAULT, 2007, p. 46).

¹⁷ “[O signo] significa na medida em que tem semelhança com o que indica.” (FOUCAULT, 2007, p. 39).

Dito isso, podemos retomar aqui o que mais nos interessa. Indo um pouco na contramão do empirismo reinante do cinema autoral contemporâneo, Eugène Green nos solicita que de fato interpretemos o filme. É justamente decifrando os sinais espalhados pelo filme que passamos a compreender o sentido por eles sinalizado. E sempre haverá um sentido, não devemos perder isso de vista: como na *epistémê* renascentista, a interpretação corresponde a uma etapa fundamental da busca pelo conhecimento. A realidade ficcional torna-se para o espectador mais ou menos o que o mundo sensitivo é para um homem crente: campo de ação para a busca de um sentido. Nada acontece por acaso, a vida não é um “acidente da matéria”. Tudo tem um propósito, embora nem sempre se ofereça passivamente aos nossos intelectos. Esses sinais nunca se dão por inteiro, Green deixa algumas brechas no caminho, algumas pistas inacabadas. Cabe ao espectador se empenhar ativamente para completar o que não lhe é inteiramente dado. Assim, não lhe restará outra forma de se relacionar com o filme senão pela fé, pela crença de que de fato existe uma correspondência, *à distância*, entre o homem e o mundo espiritual. Da mesma forma que os personagens aprendem alguma coisa sobre eles próprios olhando para o mundo, o espectador aprende alguma coisa sobre o mundo olhando para o filme. Eis o curto-circuito empreendido por Green em seus filmes. Não nos identificamos, propriamente, com os personagens do filme, mas – ao sentir o que eles sentem – tornamo-nos muito naturalmente “testemunhas” de uma verdade profunda apreendida na forma de uma epifania. O papel central desempenhado pelo personagem Jules, que constantemente olha para a câmera (revelando o seu Ser em toda sua transparência e fragilidade) e fala “como se falasse consigo próprio” (GREEN, 2001), nos faz colar ao mundo pressentido por ele (naturalmente, à semelhança do mundo místico de seu idealizador).

Assim, pode-se dizer que, dentre todos os filmes de Eugène Green, *Toutes les nuits* é provavelmente o mais “literário”¹⁸. E não por se tratar de uma adaptação de Flaubert, mas porque o prazer do espectador é semelhante ao de um leitor solitário que busca na leitura de um texto o seu sentido profundo. Devemos ser capazes de decifrar esses signos especiais não como o fazem, por exemplo, os psicanalistas com os sonhos de seus pacientes, mas à maneira de um vidente que busca nas sementes das plantas ou nas mãos dos homens (ou ainda nas constelações do firmamento) reflexos visíveis dos “acidentes ou reveses no grande tecido da vida” (FOUCAULT, 2007, p. 38). A verdade

¹⁸ Ao longo desse capítulo, desenvolveremos melhor as implicações dessa afirmação.

do homem é encontrada não no interior do seu inconsciente (o que inclusive explica o horror de Green à psicanálise¹⁹), mas na objetividade contingente da natureza. Afinal, os sinais são como “espelhos do inteligível” cujos reflexos (perfeitamente legíveis para quem se dispuser a lê-los) se apresentam ao homem como pura exterioridade. Encontradas no seio da natureza, “em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais” (FOUCAULT, 2007, p. 47), essas marcas jamais poderiam pertencer ao mundo mental dos personagens. É importante enfatizarmos isso, pois essa postura, por assim dizer, “para fora”, diz muito sobre a totalidade do cinema de Eugène Green. Nunca se verá em seus filmes a manifestação do mundo imaginativo (sonhos, delírios, alucinações, pressentimentos) ganhando uma forma própria. Isso se nota na total ausência de *travellings* “psicológicos”, *flashbacks*, efeitos visuais ou sonoros, câmera na mão ou plano “ponto de vista” que denotem o mundo subjetivo do personagem. Aqui reside um ponto crucial de seu cinema: o que se vê em seus filmes é antes uma linguagem decantada, livre de excessos e verborragias, desprovida de jogos metalinguísticos ou arabescos mentais, enfim, tudo isso que Bruno Andrade sintetiza muito bem na conclusão de seu texto dedicado ao cinema de Green, sob o título de “Espectáculo do mundo”.

“Mantendo-se fiel a um método que é também uma idéia e uma profissão de fé, Eugène Green permanece a pérola rara: o artista que se cala para deixar que o mundo fale.” (ANDRADE, 2010).

Veremos a seguir, contudo, que o “pecado original” de Green, segundo a “didática” baziniana, reside no emprego “proibido” que faz da montagem e da moldura.

¹⁹ Green expressa isso de forma bem nítida em seus escritos. Segundo diz, com alguma dose de humor, os psicanalistas são hoje o que eram os jesuítas no período barroco. Em seu primeiro curta-metragem, *Le Nom du feu* (2002), o personagem do psicanalista revela-se uma versão mascarada de um lobisomem.

3

Voltemos ao filme. Em uma cena ainda no início, vemos Jules lendo um trecho de sua poesia dramática escrita para ser encenada pela companhia teatral de Lucie. A peça trata do encontro celestial de Rimbaud, no momento de sua morte, com um anjo. Eis o trecho lido:

*Esta lembrança é o nosso espaço em comum
onde o meu ser eterno,
todo de luz,
juntou-se ao seu,
mortal e de matéria.*

Como fica bem claro desde a leitura do poema, intitulado “O Anjo”, os personagens têm papéis bem definidos. O anjo, segundo indicações de Jules, é uma referência a Lucie, cujo ser “eterno, todo de luz” se ligaria (na partilha do amor) ao de Rimbaud (“mortal e de matéria”), alter-ego do aspirante a poeta Jules. Entretanto, a cena seguinte trata exatamente da impossibilidade da partilha desse amor. Lucie, emissora²⁰ de uma carta dirigida a Jules, anuncia a sua despedida definitiva da cidade provinciana que por um breve período a hospedou. Diz em seguida o motivo de sua frieza: tornara-se amante de Bardi, o diretor da trupe, de quem desconfia ser o seu próprio pai. “Ele me despreza porque sou jovem, ele me despreza porque sou mulher. Entretanto, estou feliz”, diz Lucie. Mais adiante, diz também que o amor de Jules a fez compreender o que significa ser um anjo, embora reconheça não sê-lo. O texto é comovente. Lucie termina a carta dizendo que Arthur (o cãozinho que Jules lhe havia dado de presente), cujo nome fora escolhido em homenagem a Rimbaud, sofrera uma convulsão e morrerá. “Eu acredito que os cães têm uma alma, e que a dele permanecerá para sempre ao lado da sua”, conclui Lucie.

Após a leitura da devastadora carta, Jules segue em direção a uma janela semi-aberta. Não vemos nada senão seus pés e a sombra de seu corpo projetada pela luz da janela. A sombra desenhada no chão, no movimento de abertura da janela, remete à

²⁰ Essa fidelidade ao autor da carta, aliás, se repetirá ao longo de todo o filme: o emissor sempre empresta ao filme a sua voz em *off*.

imagem de um anjo. A imagem, contudo, não é inteiramente contida no congelamento do frame. Os dois lados da janela assemelham-se às asas de um anjo, mas o anjo em si não é inteiramente visto, não ganha no filme uma visibilidade completa. A imagem do anjo é apenas pressentida pela imaginação do espectador: um espectador crente (lembramos: a essa altura do filme, o espectador já aderiu ao “pacto” firmado com o realizador – o mundo visível é uma via para o conhecimento, bastando que se leia as marcas de sua muda eloquência).

Terminada a cena, o espectador reconstrói retrospectivamente o movimento de abertura da janela. Dessa rememoração, a imagem do anjo se *deposita* em sua lembrança. Na qualidade de *índice* do anjo, rastro de sua efêmera presença, a imagem “depositada” se perpetua mentalmente em sua fixidez fotográfica²¹. Green nos priva da imagem completa, oferecendo-nos apenas os vestígios, as marcas de uma presença apenas entrevista. É apenas por meio de uma *mediação* que Eugène Green dá visibilidade a uma imagem sacra. Seu gosto pela metafísica neoplatônica parece encontrar aqui um amparo estético. Ao invés de nos oferecer a imagem completa de um anjo, talvez considerada por demais sensível pro seu gosto, oferece-nos apenas “a realidade de um magnífico e substancial reflexo” (RIBON, 1991, p. 23), cumprindo magnificamente bem, assim, o teor teológico do filme.

Pois bem. A imagem do anjo não pertence à evidência sensível do filme e tampouco é uma alucinação do espectador. Inegável dizer que ela é, pelo menos, insinuada pela moldura do quadro. Curiosa a forma encontrada por Green de representar a supracitada “aparição” (transferindo ao espectador o ônus da epifania). Sabemos que a inserção digital da imagem de um anjo, do ponto de vista do seu projeto estético, seria

²¹ Mais adiante veremos que Green dá aos sinais uma qualidade, digamos, “fotográfica”.

uma aberração. Eugène Green se filia a um grupo de realizadores (supostamente inspirados por André Bazin) para os quais deve ser proscrita da cena qualquer deformação que perturbe a apreensão estritamente material do quadro cinematográfico. Entretanto, em relação à montagem, Green parece não ter as mesmas restrições. Vimos há pouco que os supracitados “sinais” podem, ou não, ser fruto de um trabalho de edição: eles tanto podem aparecer no meio da cena, no campo em que a cena se desenrola, quanto separadamente, em um outro plano. Isso não determina sua qualidade. Segundo Bazin, para quem o cinema tem como “vocação” a apreensão realista da cena, a montagem estaria “proibida” durante a aparição de um sinal – já que nesse caso “o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais fatores da ação” (BAZIN, 1991, p. 127). Green, ao contrário, parece não se opor ao uso da montagem, mesmo quando ela é o elo entre um personagem a um fenômeno “metafísico”. Isso talvez se explique pelo fato de que, em oposição a Bazin (e a toda uma tradição crítica posterior, como Éric Rohmer ou Michel Mourlet), o cinema de Eugène Green teria como objetivo a apreensão de uma realidade espiritual superior da qual o mundo material ofereceria apenas *figuras*. Sem o aparato cinematográfico, segundo Green nos conta em seus livros²², esses sinais não poderiam ser plenamente *acolhidos*. Para ele, portanto, o cinema consiste em fazer revelar uma “realidade espiritual” jamais vista sem a mediação do aparato cinematográfico – chamado por ele²³ de “cinematógrafo” (ênfase aqui na vocação “metafísica” do registro). Aqui nos afastamos decididamente do universo da fenomenologia e da imanência baziniana.

O cinema de Green, em suma, tem por princípio captar (passivamente, sem artifícios ópticos ou digitais) reflexos do mundo inteligível a partir de uma fidelidade à realidade sensível. Nada é acrescido à imagem, mas isso também não impede Green de excluir o entorno através de um enquadramento excessivamente emoldurado. Green não hesita em emoldurar as “aparições” (sejam elas na forma dos supracitados “sinais”; sejam elas na forma das “presenças”²⁴, que ainda veremos no segundo capítulo) para dar a elas um destaque, digamos, acima da média. A moldura, aliás, exerce aí um papel semelhante ao das lentes teleobjetivas (usadas por Green unicamente em um contexto muito específico, no interior do dispositivo campo/contracampo de 180°, cuja análise

²² Em “Présences” e em “Poétique du cinématographe”, Green trata exclusivamente do cinema.

²³ Que assume sem pudores a herança bressoniana.

²⁴ Assunto para o segundo capítulo.

detida será feita no segundo capítulo²⁵): esses dois elementos teriam a função de limitar o olhar do espectador àquilo que Green gostaria que ele olhasse. Deixemos, contudo, as teleobjetivas para depois. Importa para nós aqui que o enquadramento excessivamente emoldurado se juntará ao uso da montagem para exercer no filme um papel organizador. Em suma: o uso significativo desses dois elementos (moldura e montagem) seria, segundo a “didática” baziniana, o pecado original de Eugène Green. Apesar de não inventar nada que não esteja lá, Green pode por vezes filmar “fragmentos do real” muito enfáticos – direcionando, assim, o nosso olhar para além de uma tomada, digamos, “justa”. Pode-se dizer (e até criticá-lo por isso, se quisermos) que ele não respeita, nos termos bazinianos, a “ambiguidade imanente do real” (XAVIER, 2005, p. 88). Green, de fato, não acredita nessa ambiguidade. Para ele, a “verdade” do mundo se manifesta na clareza de um sentido unívoco. Dissemos há pouco que *Toutes les nuits* é o seu filme mais “literário”. Essa afirmação ganha aqui um argumento a mais, pois o uso que ele faz da montagem e da moldura serviria para, à maneira de um escritor, encaixar e ordenar as peças de um grande tecido textual. Segundo Bazin, esse uso da montagem (proibida) teria um efeito estritamente negativo, pois agiria sobre o espectador como se quisesse, forçosamente, substituir a realidade contingente (por demais ambígua, por demais caótica) por uma outra “realidade” sobre a qual se teria um maior controle. Imprimindo ao mundo filmado um recorte excessivo através da montagem, não restaria ao espectador senão investir a sua atenção²⁶ no exercício da leitura. Dito isso, explicitaremos a seguir a leitura do desfecho da cena selecionada.

Voltemos então a ela. Vimos que a imagem do anjo formada no chão é uma marca, um sinal. O anjo entrevistado sinaliza para a relação de semelhança entre Jules e seu destino angelical (lembremo-nos da descrição do anjo na poesia: “ser eterno, todo de luz”). O papel reservado a Lucie é herdado a Jules (outrora “mortal e de matéria”), que, por sua vez, reencontrará sua verdadeira vocação celestial. É a sombra desenhada no chão, na eloquência de sua forma, que ligará o destino de Jules ao de um anjo. A imagem reconstituída pela mente do espectador chega sob a forma clara e cristalina de uma pequena epifania. Para Jules, essa revelação é também uma via para o

²⁵ Veremos que as lentes teleobjetivas reduzirão a profundidade de campo ao mínimo, desfocando o fundo do quadro e dando ao ator (que se encontrará frontalmente à câmera, em primeiro plano) um grande destaque na cena.

²⁶ Veremos ao longo da dissertação que Eugène Green sabe muito bem reduzir os elementos da cena (economia de gestos, de palavras, de objetos cênicos etc.) para estimular que a atenção do espectador seja plenamente investida no mais absoluto essencial do filme.

conhecimento. Logo depois que a sua sombra ganha no chão a forma efêmera de um anjo, Jules encontra, como que por acaso, no chão de sua casa, seu livro reescrito²⁷ com um novo título: “Arthur e o Anjo”. Sem passar pelo duro labor da reescrita, Jules tem na revelação de seu destino angelical o milagre de um livro cujas palavras foram escritas pelo mistério imaterial da criação. É isso que a epifania lhe causa, é assim que a descoberta de seu destino angelical ganha no filme uma representação.

O novo título da poesia dramática deixa mais ou menos claros os novos papéis exercidos por Jules e Arthur. Vejamos: Jules, que assumira o papel de anjo dispensado por Lucie²⁸, compartilhará com o cãozinho morto (cuja alma restará para sempre ao lado da de Jules, segundo havia dito Lucie) o espaço em comum de um destino marcado pela iluminação e pela eternidade (lembremos mais uma vez: anjo = “ser eterno, todo de luz”). De agora em diante, a imagem de Jules será relacionada a essa dupla qualidade angelical: eterno e iluminado. A perenidade de Jules é sentida na total ausência de signos que denotem nele a passagem do tempo – assim, enquanto que Émilie e Henri ganharão marcas visíveis da transição para a idade adulta²⁹, não se verá em Jules nenhuma representação visível de seu envelhecimento³⁰. E a sua “iluminação”, de que forma Green consegue denotar no filme essa qualidade de Jules? A resposta a essa pergunta é crucial, pois será solicitada mais adiante: a iluminação de Jules será *sinalizada* pelas onipresentes velas espalhadas pelo filme.

²⁷ Sabemos que a única cópia da primeira versão do livro havia sido entregue para o diretor da trupe, dando a entender que o livro encontrado no chão não é o mesmo que ele já havia escrito antes.

²⁸ “Eu não sou um anjo”, diz Lucie em carta para Jules.

²⁹ Numa cena mais adiante, vemos que Henri ganhará com o tempo a representação cômica de um bigode. Émilie não terá em sua face um signo tão marcado assim, mas é bem notável – pela própria caracterização do personagem, sobretudo pelo seu figurino – que o tempo parece ter imposto a ela grandes mudanças.

³⁰ No início do filme, durante uma caminhada numa estrada de terra, Lucie já antecipa o destino perene de Jules. Em tom de brincadeira, ela diz que em dois anos terá a mesma idade de Jules – já que, segundo diz, “há pessoas que permanecem sempre com a mesma idade”.

A vida em comum de Henri e Émilie em Nova Iorque é frustrada junto com a derrota da frente revolucionária francesa em maio de 68. Eles voltam para a França após as manifestações de maio e seguem as suas vidas separadamente. Émilie passa um tempo morando com o seu pai no campo e em seguida volta para Paris, aonde se juntará ao movimento feminista MLF. Henri se muda para Aix-en-Provence, onde fará graduação em Direito. Jules, por fim, instala-se provisoriamente em Paris, embora não consiga criar vínculos com as pessoas ao redor. É apenas com Émilie que Jules consegue estabelecer uma interlocução amorosa. A relação dos dois, entretanto, se dá exclusivamente por meio de cartas. Mesmo sem jamais se encontrarem pessoalmente, Jules e Émilie se amarão. Um amor – como se diz – platônico. “O que existe entre nós não deve ser carnal”, diz Émilie a Jules. Os amigos Jules e Henri também seguirão as suas vidas em caminhos diferentes. Henri (mais pragmático) e Jules (idealista) passarão a se encontrar numa frequência cada vez menor. O que era possível antes, enquanto eram ainda jovens provincianos, torna-se a cada dia mais improvável. É isso que Jules e Henri irão compreender em uma das cenas mais bonitas do filme. Vamos a ela.

Jules dormia quando Henri subitamente bate à porta de seu quarto. Henri se identifica e Jules pede que ele entre, pois a porta já estava aberta³¹. Henri entra e Jules acende uma vela. Henri diz que precisava falar com ele com urgência: “Vamos fazer uma viagem juntos nesse verão?” Jules ri e diz que isso poderia ter sido facilmente combinado por carta. Henri responde que não, pois precisavam planejar tudo com antecedência. Não podiam deixar escapar a oportunidade de viajarem juntos. Jules pergunta para onde então iriam, e Henri responde sem hesitação: Roma. Um “reflexo solar sobre uma igreja” dera a Henri a ideia da viagem com Jules para Roma. “E o que havia de especial nesse reflexo?”, pergunta Jules. Henri responde que não havia nada de especial, entretanto o fez perceber que “o que era possível há dois anos, antes de me

³¹ Possivelmente, uma pequena homenagem ao diretor de *Pickpocket*: “Temos por vezes a impressão de que todas as portas neste filme permanecem entreabertas: a do prédio de Michel, pela qual ele espia o lado de fora, antes de sair; a do apartamento de sua mãe, na qual ele não entra em sua primeira visita; a do táxi, durante seu primeiro assalto em equipe; a da estação de trem, durante o grande assalto em equipe; a do apartamento da vizinha de sua mãe, Jeanne, quando ele viaja e depois, quando retorna do estrangeiro e encontra o bebê; a do bar no qual Michel entra após haver recebido seu primeiro pagamento... Até que ele vai parar na prisão, onde confessa a Jeanne: ‘estas paredes, estas grades, tanto faz. Nem mesmo as vejo...’ – lá também ele encontra, enfim, a salvação, através do amor.” (BORGES, 2011, p. 11).

mudar para Paris, não é mais; e o que é possível agora não será mais no ano que vem”. Jules concorda com as mudanças que o tempo impôs a eles e aceita o convite. A visão de um “reflexo solar sobre uma igreja”, portanto, é um sinal. E como todo sinal, é uma via para o conhecimento. O sinal luminoso fez com que Henri entendesse (após se lembrar de Jules – personagem marcado desde a cena do anjo pela pureza e pela iluminação) que o tempo impôs aos dois uma *distância*. É isso que ele compreende vendo o sinal luminoso. Contudo, diferente do que vinha sendo exposto até então, contudo, o sinal luminoso não ganhou no filme uma representação visível. A suposta “aparição” se limitou ao espaço imaterial da linguagem, do verbo. Não vemos o “reflexo solar” visto por Henri. Muito embora muitos outros reflexos luminosos apareçam no filme, essa cena se apoia em uma imagem exclusivamente textual. Pois bem, uma imagem que não ganha uma representação visível, mas que, ao contrário, permanece confinada ao mundo imaterial da linguagem. Guardemos essa informação, voltaremos a ela em breve.

Já falamos sobre a semelhança que o cinema de Eugène Green parece ter com o teatro. Mas a que teatro o seu cinema parece se filiar? Nesse caso, a sua biografia nos daria uma pista falsa. Antes de remontar ao teatro classicista francês (às montagens de Racine, Corneille ou Bossuet, por exemplo, tantas vezes realizadas por sua extinta companhia teatral), o cinema de Green parece estar bem mais próximo do teatro simbolista. Essa comparação, motivada de início pela admiração explícita de Eugène Green por Mallarmé e Maeterlinck, se reflete em seus filmes de uma forma muito clara. Voltaremos mais adiante à cena selecionada para analisarmos os pontos de contato e de divergência com a estética simbolista. Antes disso, porém, faremos uma breve digressão sobre os ideais simbolistas, segundo o teórico francês Jean-Jacques Roubine.

Conforme nos conta Roubine, o núcleo de intelectuais que iniciou o movimento simbolista era formado por “poetas adeptos de uma visão de mundo que superpõe teses ocultistas, idealismo schopenhaueriano e uma espécie de neoplatonismo.” (ROUBINE, 2003, p. 120). Para eles, a realidade sensível manifestava-se apenas como uma “alusão” a uma realidade espiritual superior. O símbolo servia como uma via de acesso para esse mundo das essências. A única forma de contato com esse mundo inteligível, contudo, era por meio da poesia: “A linguagem poética no drama simbolista cria imagens/símbolos responsáveis pelas relações de múltiplos sentidos que são sugeridos à imaginação do leitor/espectador” (ANSELMO, 2010, p. 39). O teatro simbolista

enaltecia o texto e reduzia ao mínimo a maquinaria do palco. Não mais a “espessura” de um objeto cênico como mediação da ficção, não mais a coroa do rei como “signo de realeza”. Eles utilizavam, sobretudo, signos sonoros ou luminosos (fazendo da peça montada muitas vezes um espetáculo de luz). Vejamos o que escreve Beatriz Anselmo a respeito de “A Intrusa”, de Maeterlinck:

“A morte é simbolizada por uma ausência, sugerida por meio de elementos como barulhos de foice, de mãos e de pegadas, latidos de cães, ventos frios etc. Não há materialização dessa ideia (...). O que a particulariza em relação ao movimento estético ao qual pertence é o caráter do efeito produzido pela ausência dos objetos.” (ANSELMO, 2010, p. 37).

A encenação nos palcos era vista como uma *ameaça* ao texto. Tudo o que atrapalhasse o efeito da poesia deveria ser proscrito da cena. A própria poeticidade do texto simbolista levaria muitos críticos a taxarem-no de impróprio para a encenação. Sendo a palavra (escrita) “o único *médium* suscetível de nos colocar em contato com o mundo das essências” (ROUBINE, 2003, p. 120), o palco só teria a macular a expressão poética. Em suma, os simbolistas proclamavam a criação de um teatro cuja realização nos palcos “era antes vista como um risco do que como uma oportunidade” (ROUBINE, 2003, p. 122). O maior sintoma de sua irrealização talvez seja a relação de desconfiança com a presença do ator³² no palco. Os simbolistas sabiam que a supressão do ator sinalizava para o fim da representação, mas ao mesmo tempo não deixavam de ver com maus olhos a “corporificação” do texto. “A obra-prima em sua essência morreu durante o tempo dessa presença [do ator] e de seus rastros” (MAETERLINCK apud ROUBINE, 2003, p. 124). Jarry, por exemplo, propõe um retorno à máscara para atenuar a personificação do ator. Maeterlinck vislumbrava realizar um “teatro de andróides” ou de “fantoques”, com atores que tivessem a “aparência da vida sem ter vida”, pois para ele o ator era um “usurpador de sonhos” (MAETERLINCK apud ANSELMO, 2010, p. 37).

Por mais fascinantes que fossem as suas propostas, difícil não concordar com o fato de que elas apontavam para a sua própria irrealização. Talvez tenha sido justamente esse fascínio teórico, associado às dificuldades nas montagens, a maior inspiração de alguns artistas que posteriormente deram continuidade aos preceitos simbolistas. De fato, “um bom número de autores, teóricos e diretores do século XX deve alguma coisa

³² O ator: “um mascarado” (Paul Claudel).

ao pensamento simbolista” (ROUBINE, 2003, p. 126). Como exemplo musical, poderíamos citar o grande poema sinfônico de Debussy, *Prélude à l'après midi d'un faune* (1894), influenciado pela poesia simbolista de Mallarmé. O trabalho de Jarry com os atores, fazendo deles um instrumento explícito de “pura representação”, se disseminou largamente nas obras de encenadores como Claudel, Barrault, Brecht, Roger Blin, Antoine Vitez, Peter Brook etc. “A modernidade desse teatro [simbolista] pode se ver no fato de que o jogo de personagens, o uso da língua ou da dramaturgia anunciam as peças de Beckett ou de Duras” (ANSELMO, 2010, p. 37).

Supõe-se que *Toutes les nuits* situe-se no raro conjunto de realizações cinematográficas cuja dívida com o teatro simbolista não poderia deixar de ser creditada³³. Para que possamos identificar as semelhanças com a estética simbolista, contudo, precisaremos passar antes por alguns pontos de divergência. Vamos então a eles. Falávamos agora pouco de um momento no filme em que Henri convidava Jules para uma viagem. O diálogo se dava inicialmente em um convencional campo/contracampo. Para cada campo correspondia um contracampo simétrico que devolvia ao sujeito da visão, agora na condição de objeto do olhar, a sua imagem refletida. Como normalmente acontece quando se põe em prática esse dispositivo, vemos no canto do quadro pedaços do corpo daquele cuja perspectiva angular corresponde ao nosso campo de visão. O espectador assume esse ponto *deslocado* da perspectiva do sujeito que vê (o interlocutor da conversa). O dispositivo usado serve então para nos fazer ver *pelo* olhar mediador de um personagem. Vemos tudo através de seu “ponto de vista”. Aqui nos aproximamos, obviamente, da *onisciência* literária tão apreciada pelo gosto burguês do século XIX (e que encontrou em Balzac a sua perfeição formal). Estamos, portanto, ainda muito distantes da estética simbolista.

³³ *L'Annonce faite à Marie* (1991), obra única de Alain Cuny, adaptada de uma peça de Paul Claudel, sem dúvida também se incluiria nessa lista de filmes.

Como é de costume em todos os seus filmes, Eugène Green inicia o diálogo em campo/contracampo oblíquo apenas para criar um contraste com uma outra forma bem diferente de se filmar uma conversa. Logo em seguida, passamos a vê-los bem mais de perto, em um campo/contracampo frontal (180°). No segundo capítulo, quando estudarmos *Le Monde vivant* (que inclusive faz um uso bem mais abundante dessa frontalidade), analisaremos detalhadamente as implicações desse dispositivo. Veremos, por exemplo, que essa mudança de posição da câmera libertará o espectador da mediação do ponto de vista do personagem. Veremos também que uma série de elementos relativos ao dispositivo empregado dará à imagem um “acréscimo de objetividade”. Tendo adiantado isso, talvez já não nos pareça tão improvável que a frontalidade do ator (no ato da fala) conduza o espectador a se ater prioritariamente ao texto. Todas as “questões” suscitadas pelas trocas de olhares entre os personagens serão como que esquecidas pelo espectador. Livre do olhar do personagem – e das implicações “psicológicas”³⁴ desse olhar subjetivo –, a palavra ganhará destaque central na cena. Há, contudo, um ponto de radical divergência em relação ao teatro simbolista: enquanto nele a atenção incidia prioritariamente no texto, nas imagens poéticas suscitadas pela palavra (ênfase aqui na sua forma escrita – e por isso o ator era visto como uma “ameaça” ao texto); no interior do dispositivo greeniano, ao contrário, o que importa é a palavra encarnada pelo ator no ato da fala. A musicalidade da declamação conferirá à palavra falada uma qualidade de “presença” (razão pela qual o estudo desse dispositivo será retomado apenas no segundo capítulo).

Cabe então nos perguntarmos: qual é afinal a herança da estética simbolista no cinema de Green? Parece-nos que há pelo menos três pontos de contato. O primeiro é o uso expressivo que Eugène Green dá ao fundo do quadro.

³⁴ Sobreretudo a identificação com o personagem.

Os fotogramas acima correspondem às imagens captadas do dispositivo mencionado: o campo/contracampo de 180°. Apesar de Green os equivaler na radical frontalidade, o fundo do plano é um pouco diferente para cada um dos personagens. Como podemos ver, enquanto que atrás de Henri ainda se vê uma parede e uma porta mais ou menos iluminadas pela vela, situando-o na configuração espacial do quarto, atrás de Jules não se vê nada senão um fundo negro sem fim – muito embora a vela esteja ao seu lado, sobre a mesinha de cabeceira. Henri parece estar integrado ao espaço que o liga ao mundo material. Sua vida configura-se como um prolongamento das coisas, uma trajetória “em linha reta” (BOUQUET, 2001, p. 100) com passos firmes que o conduzirão a um “horizonte” concreto (casamento, filhos, profissão, amadurecimento). Já Jules, não é amparado pelo espaço que o cerca. Sua vida, ao contrário, consiste em um ciclo de irrealizações que o fazem traçar “uma trajetória curva” (BOUQUET, 2001, p. 100), dando voltas em torno de si (desilusão, amor platônico, isolamento, interdições). Jules rompe com o entorno e opta por viver em um mundo de sonhos e idealizações. Eugène Green destaca-o do fundo (com uma iluminação bastante pontual), descontextualizando-o da cena, para imprimir a ele uma “distância”. Uma distância intransponível. É isso que Henri percebe quando propõe a ele uma viagem a Roma. É uma tentativa de amenizar essa distância.

O que nos interessa aqui, contudo, é o curioso emprego dado à profundidade de campo. Ela é utilizada por Green para dar um “acréscimo de significado” ao filme. A profundidade de campo, outrora celebrada como a abertura para a “ambiguidade” (Bazin), como o espaço do “risco do real” (Comolli), é aqui destinada aos propósitos semânticos de um “texto” (cuja leitura nos é solicitada). É preciso reconhecer que, no contexto da conversa em campo/contracampo frontal, Eugène Green troca a lente considerada “justa” (de mais ou menos 50 mm de distância focal) por uma teleobjetiva (distância focal acima de 85 mm) para atender aos seus objetivos formais. Portanto, além de enquadrá-los rigidamente, limitando a movimentação do ator ao reduzido espaço “em foco” (baixa profundidade de campo), Green ainda usa o fundo do plano para suprir as demandas de “significação” do filme. Enquanto emprega o dispositivo, Green tem total controle sobre o que nos é dado a ver. Supõe-se que esse uso da profundidade de campo³⁵ (que serve aqui para dar ao filme uma “atmosfera” em acordo

³⁵ Cabe aqui apontar que essa não é a única cena em que Green faz uso da profundidade de campo com esse propósito.

com a caracterização do personagem) seja a primeira influência da estética simbolista. Como vimos antes, o esvaziamento do palco não impedia os simbolistas de fazerem uso de signos sonoros e luminosos, cuja imaterialidade parecia não incomodar tanto quanto os objetos cênicos concretos. Muitas dessas montagens do início do século passado, inclusive, só puderam ser realizadas plenamente de acordo com os preceitos simbolistas após a chegada da luz elétrica. Os refletores permitiam acentuar os jogos de contraste de luz e de cor através de um emprego muito expressivo do “claro-escuro”. Nesse cenário em que a iluminação atendia aos propósitos de “significação” da peça (acrescentando a ela uma determinada “atmosfera”), a palavra poética era por fim satisfatoriamente acolhida.

O segundo ponto de contato entre o teatro simbolista e o cinema de Green é o esvaziamento da cena. Green reduz os objetos cênicos ao mínimo, no limite necessário para que não se comprometa a compreensão da cena. Exemplo: “para figurar Maio de 68, ele [Green] só precisa de uma pequena barricada montada por alguns pneus, três ou quatro jovens carregando tochas, dois policiais armados de cassetete” (OLIVEIRA Jr., 2010). É justamente todo esse “minimalismo”, essa economia cênica, que faz com que esses objetos ultrapassem a função da “ambientação” ou da “contextualização” do espaço. Quase tudo colocado no filme, mais que “percebido” pelo espectador, é de fato “codificado” por ele no ato da leitura. É por isso que vínhamos até aqui insistindo na abundância dos signos. Nada parece estar lá “por acaso”. Um livro dado de presente ou um disco entrevisto na prateleira, um pequeno cartaz colado na parede ou a breve citação de um ator qualquer – tudo parece conter um “significado” explícito na cena. Embora muito econômico no uso que faz dos objetos cênicos, Eugène Green atribui a eles um papel *decisivo*. A herança simbolista, portanto, é acompanhada de uma consciência muito arguta de que, embora reduzidos ao mínimo, não se pode prescindir do amparo dos objetos.

Vejamos, por exemplo, o desfecho da cena selecionada. Após conversarem por alguns instantes, Henri pede para descansar um pouco enquanto não amanhecesse, pois teria que voltar na manhã do dia seguinte para Aix-en-Provence. Jules afasta-se logo para o canto da cama, abrindo espaço para Henri. “Podemos dormir a dois na cama”, diz Jules. Nesse momento, vale dizer que a cronologia da montagem sugere um espelhamento dessa cena com a anterior, muito parecida, na qual Henri recebe

inesperadamente³⁶ uma visita de Émilie, ocasião em que transam pela última vez (e concebem uma criança). A montagem aumenta a tensão sexual entre os dois amigos, que se deitam juntos em uma estreita cama. A tensão é posta à prova quando Henri pede que Jules apague a chama da vela. Jules diz que não, prefere que a vela permaneça acesa. Os dois amigos se divertem com a situação inusitada e logo dormem tranquilos. No último plano da cena, vemos pelo lado de fora da casa a chama da vela enquadrada pela janela do quarto. Eis a janela novamente! Essa imagem, tão recorrente em todo o filme, poderia nos fazer pensar na bela frase de Manoel de Oliveira, quando diz que o cinema é uma “saturação de signos magníficos que se banham na luz de sua ausência de explicação”³⁷. Mas não, não estamos nesse cinema admirado pelo realizador português. Em um filme de Eugène Green, o accidental parece não ter muito espaço. Nada acontece sem uma “explicação”, mesmo que ela não seja inteiramente dada. Conforme sucedia na poesia simbolista, será preciso que nos coloquemos ativamente no empenho de sua decifração.

Uma vela e uma janela: que sentido essa imagem final pode guardar na cena? A imagem de uma janela fechada – já vimos – ela pode ser um sinal, ela pode reter um sentido oculto: a janela está marcada, desde o prólogo do filme, a um impedimento, a uma interdição. E a vela, qual é o sentido da vela? Há várias pistas no filme que ligam a

³⁶ O filme é cheio de visitas inesperadas.

³⁷ Em entrevista com Godard (originalmente publicada no jornal “Libération” em setembro de 1993), traduzida por Ruy Gardnier e disponível na revista Contracampo: <http://www.contracampo.com.br/53/godardoliveira.htm> (consultada em 20 de Julho de 2013).

aparição de velas (e são tantas!) à “iluminação” de Jules. E por isso a vela não poderia ser apagada, sob o risco de “corromper” o destino casto e angelical de Jules (a vela acesa assume aí uma função muito clara: a da vigilância). Voltemos então com a pergunta feita anteriormente: que sentido pode guardar no desfecho da cena a imagem da vela enquadrada pela janela? Duplamente sinalizada, a imagem ganha o sentido unívoco de uma “distância”. Enquanto a vela permanecer acesa (e a janela fechada), os dois amigos não romperão a fronteira da amizade. Ao final da cena, não resta qualquer ambiguidade ou confusão: os dois amigos terão pela frente uma noite tranquila de sono. Com apenas uma vela acesa e uma janela cerrada, tudo foi dito. Embora saiba que não pode prescindir de amparos materiais, Eugène Green conclui a “questão” sexual com muita economia e sobriedade – sem, contudo, comprometer o sentido e a clareza da cena.

Dissemos há pouco que o cinema de Green parecia herdar pelo menos três aspectos do teatro simbolista. Falamos por enquanto de apenas dois. Veremos a seguir que um emprego muito particular da voz *off* será responsável pelo terceiro – assunto para a última cena selecionada do filme.

5

O tempo passa e as elipses do filme tornam-se cada vez maiores. O peso do tempo é sentido na leitura em *off* das correspondências entre Jules e Henri e entre Jules e Émilie. É através delas que o espectador entra em contato com o destino dos três personagens centrais. Henri casa-se com a filha de um diplomata, tem com ela duas filhas e segue uma carreira bem sucedida na Inglaterra. Émilie opta por uma vida reclusa no campo. Confia a educação de sua filha (fruto de uma transa com Henri após o término do relacionamento) aos cuidados de seu ex-marido (o diretor do pensionato) e dedica-se exclusivamente à caridade, prestando cuidados médicos aos habitantes da vila de província onde reside. Jules, por fim, gravita entre várias cidades num percurso errante: não se instala em lugar algum e segue vagando pelas ruas (observa as coisas, atenta-se aos sinais, aprende com eles e por aí vai). Durante todo o filme, nesse período que compreende toda a juventude dos personagens, eles parecem ter passado por grandes mudanças. O filme é exatamente sobre isso, sobre essas mudanças. É, portanto, um verdadeiro “romance de formação”, pois trata dessa etapa da vida dos três personagens (a juventude), e sobre como o tempo imprimiu em cada um deles a marca definitiva da idade adulta.

Na última cena do filme, Émilie pede, sempre através de cartas (único meio de contato entre os dois), que Jules visite sua filha na casa de seu ex-marido em Paris. Jules cumpre o pedido de Émilie e vai ao encontro da garotinha. É uma criança de oito anos de idade que vive isolada e muito solitária em seu quarto, sem guardar lembranças vivas de sua mãe (e sem jamais ter visto o pai). Jules identifica-se como sendo amigo de seus pais, mesmo sem jamais ter visto pessoalmente sua mãe. Durante a conversa com a garotinha, insiste que, apesar da ausência de seus pais, ela não devia se sentir sozinha: “Sempre estamos em companhia de nossos amigos, mesmo quando eles estão longe de nós”. Mais adiante, Jules completa: “Onde quer que você esteja, eu sempre verei a luz da sua janela”, em um franco elogio aos tais sinais, que conseguem suprir a companhia de uma pessoa através da *transferência* de sua presença para um sentido (que, por sua vez, ganha a forma única de um objeto inanimado). A garotinha pede então que Jules fale sobre ela para o seu pai. Jules responde que dará o recado “à sua maneira”. Nesse momento, sabemos que ele se refere às cartas. Jules e Henri não se encontram

pessoalmente há muitos anos, a única via de contato entre os dois se dá por escrito, por meio de correspondências. Mas, então, como cumprir o pedido da garotinha sem descumprir o que Émilie lhe havia solicitado (isto é, que mantivesse em segredo a existência da criança)?

No último plano do filme, vemos Jules saindo do pensionato e atravessando o caminho de pedras até sair para o extraquadro pelo lado esquerdo da câmera. Logo em seguida, um *tilt* reenquadra a casa ao fundo, aonde se vê uma janela iluminada (decerto a janela do quarto da filha de Émilie). O filme termina dessa forma, dando destaque ao recorrente motivo da janela iluminada (e sempre fechada). Marcada desde o início do filme por uma interdição, aqui essa mesma janela fechada será usada para enaltecer o poder evocatório dos sinais. São eles que ligam, à *distância*, duas pessoas ausentes. Lembremos o que Jules havia dito à garotinha: “Onde quer que você esteja, eu sempre verei a luz da sua janela”. Ou seja, é justamente essa mesma distância (que acompanhou o destino de Jules durante todo o filme, causando-lhe as dores de uma vida repleta de interdições) que tornará possível a existência dos sinais (por conseguinte, também de sua leitura). Conforme dissemos antes, os sinais se apresentam ao homem como pura exterioridade, necessariamente, e por isso o homem não pode prescindir de uma distância em relação a eles. Green conclui o filme, portanto, fazendo um elogio da distância. Em franca oposição ao que veremos suceder no próximo capítulo (no qual estudaremos um filme que enaltece o prazer tátil decorrente justamente de um *encontro*), aqui é solicitado ao espectador que dê um passo para trás: afinal, não é

possível efetuar uma leitura, qualquer que seja, estando colado ao objeto a ser lido. Como já dissemos antes, *Toutes les nuits* é o filme mais literário³⁸ de Eugène Green. Conforme sucede na leitura de qualquer livro, convém estar sozinho – e que se estabeleça em relação ao livro uma distância. Só assim se efetuará a sua interpretação.

O paralelo com a literatura não é em vão. Nesse mesmo plano em que Jules caminha em direção à câmera, ouvimos em *off* a carta enviada a Henri. No final dela, Jules diz a ele que de agora em diante sempre haverá entre eles “uma mulher”, em clara alusão à sua filha. Pouco antes, Jules já havia escrito para Henri: “Ontem eu vi um clarão de luz que deve ser guardado em meu silêncio. Entretanto, se houver uma palavra em meu silêncio, será você quem a ouvirá”. Voltemos então à pergunta feita anteriormente: como contar a Henri sobre a existência de sua filha sem contrariar o que Émilie lhe havia pedido? Não prolonguemos o mistério: através da linguagem dos sinais. Jules sinaliza para Henri sobre a criança (cuja existência ele ignora) através de um sinal textual. Sejam visuais, sejam textuais, os sinais sempre serão passíveis de serem decifrados. À maneira de um vidente que lê os mistérios inscritos na natureza, em meio às plantas, árvores e animais, Henri terá que interpretar o sentido oculto, porém sempre visado, através da leitura de uma carta. Conforme dissemos lá atrás, a mística greeniana possui semelhanças muito flagrantes com a *epistémê* renascentista. Tanto lá quanto aqui, o texto se juntará à natureza para servir de campo de ação para a busca do conhecimento. O universo “visível” se igualará ao “legível” num grande texto único – e as palavras poderão enfim dividir o espaço com as coisas naturais em uma linguagem indistinta³⁹.

Em *As palavras e as coisas*, Foucault faz uma ressalva importante sobre essa equivalência com a natureza: segundo nos conta, o texto deve ganhar prioritariamente a forma escrita⁴⁰. Na carta endereçada a Henri, portanto, caberá a ele decifrar os sinais escritos por Jules. Ao espectador, contudo, Eugène Green não mostra o texto escrito:

³⁸ E por isso mesmo, como já vimos, a montagem e a moldura exercem um papel tão importante no filme: como ocorre na literatura, é preciso montar as peças desse tecido textual segundo uma ordem inteligível.

³⁹ “No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar.” (FOUCAULT, 2007, p. 47).

⁴⁰ “(...) um tal entrelaçamento da linguagem com as coisas, num espaço que lhes seria comum, supõe um privilégio absoluto da escrita.” (FOUCAULT, 2007, p. 52).

apenas ouvimos o conteúdo da carta pela voz de seu emissor. Aqui cabe a pergunta: como então o espectador deve se colocar diante dos sinais textuais, se eles não se oferecem na forma escrita? A resposta a essa pergunta é dada por um uso muito preciso da voz *off*. Ela é trabalhada em *Toutes les nuits* de uma forma muito particular, com muito eco, o que lhe conferirá uma abstração e uma imaterialidade – alargando, assim, a distância que a separa do ator que lhe empresta a voz. Dessa forma, a apreensão espectral da voz *off*, também chamada de “voz desencarnada”, se dará prioritariamente pela força do seu “sentido” (em oposição à força de sua “presença”). Em comparação ao dispositivo preponderantemente adotado em *Le Monde vivant* (o campo/contracampo frontal), a voz *off* parece ser a forma ideal para concentrar a atenção do espectador no sentido do texto. Livre da presença física do emissor, portanto, a voz *off* poderá adquirir o aspecto semelhante ao de uma “linguagem sem corpo”. Nesse momento, a semelhança com o teatro simbolista ganhará um argumento a mais. Daremos então início à exposição do que anunciamos antes como sendo a terceira influência da estética simbolista em *Toutes les nuits*.

Embora tenha verdadeira adoração por seus atores, Green chega aqui à mesma conclusão que os simbolistas: é preciso dar ao texto uma autonomia em relação ao corpo de quem o pronuncia; só assim a expressão poética será devidamente *acolhida*. O uso que Green faz da edição de som, não hesitando em dar à voz *off* um efeito de reverberação decisivo (como se ela tivesse sido resgatada de um passado imemorial, muito distante), parece, por fim, ser o principal procedimento herdado da estética simbolista em *Toutes les nuits*. Conforme mandava a cartilha simbolista, Green desconecta o ator de sua voz, garantindo-lhe a marca definitiva de uma distância. Embora Eugène Green abra mão completamente do hermetismo da poesia simbolista (sabe-se que os seus filmes não são nada áridos, nada difíceis), é bastante notável que ele queira se comunicar com seu espectador/leitor através de uma linguagem que se constitui como uma “fenda” ao mundo inteligível da poesia. Esses sinais textuais de *Toutes les nuits*, tantas vezes enunciados por seus personagens sob a marca onipresente da luz⁴¹, se equivalerão às imagens sugeridas pela poesia simbolista⁴². Tanto lá quanto aqui, o texto é a via de acesso a essa realidade espiritual da qual o mundo natural

⁴¹ Clarões de luz, reflexos solares etc.

⁴² É por isso que esses sinais textuais que povoarão *Toutes les nuits* serão todos apoiados em uma imagem com forte apelo visual.

oferece apenas figuras: “A vocação do criador, para os simbolistas, é empenhar-se em decifrar os sinais e as correspondências através dos quais o mundo reflete esse para-
além e nos permite comunicar com ele” (ROUBINE, 2003, p. 120). O paralelo com a poesia simbolista, portanto, nos faz compreender que isso que vínhamos chamando até aqui de “sinais” correspondem mais ou menos ao que a marca poética representa na escritura. Eles são o equivalente visual daquilo que na linguagem escrita se encerrava apenas na poesia. Dissemos lá atrás que *Toutes les nuits* era o filme mais literário de Eugène Green: faltou ainda dizer que a sua originalidade consiste em fazer coabitar a prosa com a poesia num grande texto único.

Seja por meio de signos (prosa), seja por meio de sinais (poesia), trata-se sempre de uma relação com o espectador baseada na leitura de um texto. Veremos, no próximo capítulo, que Eugène Green privilegiará em *Le Monde vivant* a palavra falada. O texto em si não possuirá valor algum: é preciso que este seja encarnado pelo ator através de sua voz. Essa distinção, à primeira vista talvez irrelevante, se manifestará em todo o filme. Por ora, adiantemos apenas que, ao espectador, não caberá mais o exercício da leitura. Embora igualmente eloquente, a natureza encontrará em *Le Monde vivant* outras formas de se pronunciar.

Capítulo II

Na presença

(sobre *Le Monde vivant*)

6

Le Monde vivant (2003) é um pequeno conto sobre a força da Palavra (a que ainda supostamente carrega a herança das escrituras sagradas). A gravidade do tema não impede Eugène Green de fazer do filme o seu mais bem humorado longa metragem. O humor do filme consiste em fazer coabitar com naturalidade, em perfeita harmonia, ressurreições, árvores enfeitiçadas e bruxos “lacanianos”; castelos de pedra, sapatos antilimo e bebês-elefante; ogros, refrigeradores e calças jeans. São situações inusitadas que suscitam o riso. Um riso comedido, e por vezes até incômodo. Um exemplo: na primeira cena após o prólogo, vemos dois personagens se cruzarem numa 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 carrega não é um leão, mas um cachorro. O Cavaleiro repete: “Eu sou o Cavaleiro do Leão”, no que o jovem deduz: “Ah, está certo! Então, esse animal é um leão”. Fica evidente, desde o início do filme, o privilégio do nome sobre o que é dado a ver, e o humor do filme consiste em alargar essa distância (da evidência sensível para a sua representação). Alguns instantes depois, ouve-se um rugido de leão. Nicolas se assusta. Como todo rugido, o som que ouvimos é alto e um pouco assustador mesmo. É no instante de um pequeno susto que compreendemos que o animal ao lado do Cavaleiro do Leão é de fato um leão, pouco importando se o que vemos é um cachorro. Eis a graça de *Le Monde vivant*: vemos um cachorro e acreditamos estar diante de um leão (privilégio do espectador teatral).

Após se cruzarem na estrada de terra, Nicolas e o Cavaleiro do Leão (de agora em diante, simplesmente Cavaleiro) seguirão caminhos diferentes que irão conduzi-los ao encontro de duas mulheres distintas. Veremos mais adiante que o Cavaleiro seguirá em direção ao castelo de um Ogro, a quem desafiará para um duelo pela libertação da Senhorita da Capela (de agora em diante, simplesmente Senhorita). 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 é mantida prisioneira. Ao se aproximar, logo recebe da Senhorita as boas-vindas, simbolizadas pela mão estendida na janela e 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, já nesse início de filme, que a encenação de Green se pauta em um rígido “sistema de signos”. O mundo sensitivo parece pertencer a um grande mosaico textual no qual cada elemento (visual ou sonoro) equivale a uma unidade semântica muito bem definida. O plano distante da mão da Senhorita se encerra no imediatismo da significação: “seja bem-vindo”, parece falar a sua mão.

No fotograma à direita, podemos ver a primeira inversão da cena. Não mais a clareza e a concisão de uma representação metonímica do mundo, não mais “atos semânticos” gerados por uma malha de signos. Em um momento marcante do filme, num gesto que supõe a supremacia da tatilidade sobre a visualidade, algo irrompe: surge na cena um relevo, uma mão entra em quadro, duas mãos se tocam... e o que parecia um diagrama teórico se desfaz em pura *presença*. A mão, extremidade sensível de todo corpo, ponto de contato com o mundo exterior, encontra uma outra mão num gesto que reconcilia a arte com a natureza: o signo de boas-vindas é como que dissolvido em matéria tátil. Agora de perto podemos sentir perfeitamente o prazer que emana do suave encontro entre as duas mãos. Entre o signo da mão e a mão em si, há uma presença cuja materialidade é reforçada por uma *mise en scène* que sabe quando segurar e quando liberar o seu relevo. Embora destituído de qualquer profundidade, a imagem é emoldurada por um enquadramento fragmentado que restitui à cena todo o seu volume, toda a sua espessura. Eugène Green reprime todo o relevo espacial da cena (filmando verdadeiros “diagramas abstratos”) e só o libera nos momentos em que se deseja reforçar a “qualidade de presença” do mundo fenomênico. A mudança de escala entre os dois planos, do plano conjunto para o plano detalhe, supõe uma consciência muito calculada do diretor. Primeiro, Eugène Green incita-nos a fazer uma “leitura” do filme, mediando a sua compreensão por meio de signos cênicos bem definidos. Depois, uma vez estabelecido e consolidado o jogo teatral com o espectador, Green passa a adotar

uma lógica puramente sensorial, avessa a significações. O que antes era uma “mediação”, um “signo”, um “texto”, torna-se de repente uma via de contato⁴³ direto entre dois corpos.

Quando Nicolas entra na capela, vemos apenas seus pés em primeiro plano. Conforme acontecia com as mãos fragmentadas dos dois, o longo plano detalhe dos pés de Nicolas representa igualmente um momento de ruptura. A moldura dá uma atenção desmedida aos pés do personagem, eliminando o entorno e restituindo ao plano toda a sua profundidade. Trata-se de um dispositivo usado em abundância por Green em seus filmes (certamente herdado de Robert Bresson) que consiste em fragmentar excessivamente o corpo do ator. Vejamos o que diz Henri Gouhier acerca dos palcos teatrais: “O palco acolhe todas as ilusões, exceto a da presença” (GOUHIER apud BAZIN, 1991, p. 140). De fato, no teatro, a presença física do ator é muito concreta para se esquecer, muito presente para substituir ou significar alguma coisa; a presença do ator nos palcos teatrais é o que *escapa* ao signo. Supõe-se que o dispositivo bressoniano herdado por Green restitua o relevo espacial do ator em cena. O destaque dado ao corpo do ator, devido ao recorte do plano, aumenta a concretude de sua “presença”. Sentimos como se aqueles pés (tal como ocorre em uma peça de teatro) fizessem parte do mesmo plano material que nós, espectadores de cinema, tamanha a proximidade e a duração do plano.

Um lento *travelling* para trás, contudo, desfaz a operação descrita (voltamos ao “regime dos signos” – o ponto de origem de todos os filmes de Green). A passagem do plano detalhe dos pés de Nicolas para o plano conjunto dos dois de perfil se dá em um

⁴³ Vale dizer que semelhante contato será evitado durante o chamado “regime de signos”. Há uma cena mais adiante no filme, inclusive, em que essa recusa ao toque é explicitada claramente. Quando Nicolas vai beijar a Senhorita, ela rejeita o beijo alegando ter sido picada pela ponta da espada que ele portava na cintura (numa irônica alusão ao aspecto fálico da espada).

único plano, num movimento longo e suave. O diálogo de Nicolas com a Senhorita só se iniciará após o término do movimento de câmera. Os atores se olham silenciosamente, como se aguardassem a câmera centralizá-los para finalmente iniciarem a conversa. A posição deles (hierática, austera, apolínea) denota um controle e uma rigidez corporal muito grandes. Veremos mais adiante que, no cinema de Eugène Green, a palavra nunca competirá com a fisicalidade dos atores. Antes de o diálogo se iniciar, é preciso achatá-los contra a parede. É preciso voltar a abolir todo o relevo espacial da cena: só assim o ator poderá devolver à palavra – no ato da fala – todo o seu volume, toda a sua materialidade⁴⁴. 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 “leitura”. É por isso que o ator deve adotar tal austeridade corporal. O mundo vira uma tábua rasa preenchida de caracteres indistintos.

Senhorita - Você não é um cavaleiro.

Nicolas - O que distingue um cavaleiro de um não cavaleiro?

Senhorita - A espada.

Assim se inicia o diálogo entre Nicolas e a Senhorita. Num filme de Eugène Green, jamais se poderia definir um cavaleiro por meio de palavras como a “valentia”, a “coragem”, a “força” ou algum outro nome que denote a sua distinção. Trata-se sempre de responder tudo objetivamente, da forma mais literal possível. Como bem adverte Luiz Carlos Oliveira Jr. sobre *Le Monde vivant*, da mesma forma que a Senhorita dissera que o que distingue um cavaleiro de um não cavaleiro é a espada, ela poderia igualmente ter respondido: “um signo”.

“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).

⁴⁴ Veremos mais à frente que Green devolverá à palavra a sua materialidade sem, contudo, acrescentar qualquer tipo de obstáculo (que denote a presença ruidosa do corpo de quem a pronuncia) que dificulte a sua plena apreensão. A materialidade da palavra é conquistada não pela “corporalidade” do ator, mas pela musicalidade da declamação.

Vejamos agora a imagem que se afigura no fotograma abaixo. Eis a espada de que se falou. Vemos Nicolas retirá-la lentamente dos degraus de um altar⁴⁵. Uma longa sequência de diálogo é interrompida para dar lugar à ação de Nicolas. O que antes era um signo da distinção do cavaleiro, agora é de fato *segurado* por suas mãos. Esse plano representa mais uma virada no filme. Como nos outros planos detalhes, voltamos ao regime do corpo, da presença. O diálogo é interrompido para melhor se fazer sentir as cintilações do mundo sensível; e o que antes era um “signo-espada”, ganha agora contornos materiais claros⁴⁶. Eugène Green suprime o diálogo para nos recolocar em contato com o silêncio eloquente da natureza. Em *Le Monde vivant*, o mundo “fala” segundo as leis da presença.

Quando ouvimos o barulho da lâmina sendo arrastada contra o piso do altar, a concretude da espada é sentida em toda a sua intensidade. O gesto é simples, mas o plano é longo. A duração do plano dá ao prosaico ato um sentido ritualístico. O som que se ouve supõe todas as qualidades do cavaleiro, e a abstração (a honra, a valentia, a virilidade) é conquistada pelo que há de mais concreto, direto, frontal. É nesse momento que compreendemos o sentido da cena. Sim, o seu “sentido”. Em *Le Monde vivant*, é justamente nos momentos em que a *presença das coisas* ganha maior destaque na cena

⁴⁵ Em evidente referência ao mito do Rei Arthur e seus Cavaleiros da Távola Redonda.

⁴⁶ É claro que a espada nunca deixará de ser o signo do cavaleiro (assim como a coroa nunca deixará de ser o signo da realeza). Importa para nós, contudo, que aqui toda a encenação de Green (sobretudo, a apreensão do espaço e a edição de som) converge para reforçar o aspecto puramente material da espada.

que se faz entrever o seu verdadeiro sentido. O “transbordamento” do signo (a espada⁴⁷) em corpo sonoro (o som da espada) devolve ao cavaleiro sua verdadeira distinção. Dito isso, retomemos a resposta dada pela Senhorita à pergunta de Nicolas. A Senhorita tinha razão: o que distingue o cavaleiro de um não cavaleiro é mesmo a sua espada. Ali, no seu peso e na sua dureza, no som que emite e no brilho que reluz, sentimos concretamente toda a honra e a valentia de um cavaleiro de verdade. Eis o sentido da cena.

O que se vê então é uma oscilação harmônica daquilo que Hans Ulrich Gumbrecht chamará, em *Produção de presença*, de “efeitos de sentido” e “efeitos de presença”. Em sua crítica à hermenêutica, Gumbrecht se queixa da absoluta supremacia do “sentido” sobre a “presença” (privilégio que se atribui à emergência⁴⁸, no século XVII, de um sujeito separado do objeto, a ele transcendente). Assim, faz em seu livro uma defesa daquilo que o sentido, sozinho, não consegue transmitir. Em *Le Monde vivant*, ao contrário, o “sentido” e a “presença” não são nada excludentes; ao contrário, são muitas vezes aliados. O sentido da cena é apreendido em meio à presença manifesta das coisas no mundo – o que provavelmente renderia ao filme um comentário elogioso de Gumbrecht. Porém, nem tudo é tão simples como parece. O que Gumbrecht chama de “presença” é simplesmente a manifestação explícita de um corpo “tangível por mãos humanas” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Um corpo espacialmente presente, e isso é tudo. Gumbrecht é um materialista, a sua concepção de “presença” se encerra nas mãos do homem. Veremos mais adiante que, para Green, a presença das coisas ganhará um teor francamente teológico. Estudaremos algumas cenas em que se fará sentir uma emanção tão intensa do referente (em última instância, a *própria* natureza), que não restará ao espectador senão atribuir todo esse excesso à força de sua Presença.

⁴⁷ Agora na condição de coisa, como se estivesse em igualdade com o seu referente.

⁴⁸ Emergência que remonta ao *cogito* cartesiano.

Enquanto Nicolas ia ao encontro da Senhorita na capela em que é mantida prisioneira, o Cavaleiro chegava ao castelo do Ogro para um duelo pela libertação da Senhorita. Chegando lá, é recebido pela esposa do Ogro: Pénélope. Casada contra sua vontade (a pedido da família⁴⁹), e unida ao Ogro pelos “laços sagrados” da Palavra (superior inclusive à liberdade individual), Pénélope diz ao Cavaleiro que, se conseguir matar o Ogro, terá livrado o mundo de um grande mal, e a libertado do inferno. Entretanto, avisa em seguida que, embora nada a repugne mais que os modos⁵⁰ de seu marido, não poderá ajudá-lo, pois o que a une ao Ogro é sagrado. Assim se inicia o contato dos dois. Trataremos aqui do segundo encontro, quando Pénélope levará o jantar para o Cavaleiro. Imediatamente antes, na cena anterior, já havíamos visto Pénélope servindo o jantar para o Ogro. Vejamos como a cena se desenrola.

Quando Pénélope abre a porta do quarto do Cavaleiro, ele se assusta. Pénélope então o repreende: “Eu não te disse que eu sou a única que possui a chave desse quarto?”. Em seguida, conta ao Cavaleiro que enganara seu marido. Dissera ao Ogro que seu jantar era feito do coração, do fígado e das entranhas de uma criança, para que assim se sentisse forte o bastante para o combate do dia seguinte, mas na verdade ela havia servido ao Ogro os órgãos de um porco. O Cavaleiro então pergunta por que ela o havia enganado, tendo em vista que devia ao Ogro uma fidelidade absoluta (afinal, ela teria se ligado a ele pela Palavra). Pénélope então confessa ter enganado seu marido (mas apenas “nutricionalmente”, ressalva⁵¹), pois teria ouvido dele (do Cavaleiro) uma Palavra mais forte que a do Ogro, e que isso a fizera se livrar da fidelidade absoluta que mantinha com seu marido. Pronto, o amor está selado. É a força da Palavra que consolida a relação amorosa. De agora em diante, os dois estão como que acorrentados. A mesma Palavra que prendia uma mulher a um Ogro num casamento indesejado pode

⁴⁹ A família, aliás, tem no filme uma conotação abertamente negativa.

⁵⁰ Modos esses que incluem o hábito de comer criancinhas.

⁵¹ O filme é cheio desses jogos de palavra, e isso faz parte do seu humor cativante. Numa outra cena mais adiante, igualmente divertida, Pénélope diz ao Cavaleiro ferido (após o duelo com o Ogro) que os dois estavam “a sós”, no que o Cavaleiro então diz: “engraçado que possamos estar a sós mesmo acompanhados”. Pénélope responde: “É a gramática que permite isso”, e o Cavaleiro por fim conclui: “Então eu agradeço à gramática por permitir isso”.

igualmente garantir a união amorosa entre duas pessoas, não importando se elas mal se conhecem. Os atributos da Palavra não são suscetíveis de engano.

A conversa de Pénélope com o Cavaleiro é filmada inicialmente com o uso convencional do campo/contracampo. Para cada campo corresponde um contracampo simétrico e inverso, que devolve ao sujeito da visão – agora na condição de objeto de seu interlocutor – a sua imagem refletida. Como normalmente acontece quando o dispositivo é utilizado, vemos no canto do quadro pedaços do corpo daquele cuja perspectiva angular corresponde ao nosso campo de visão. A *obliquidade* do dispositivo impede de sermos transportados para o exato ponto de onde o sujeito vê seu interlocutor. Somos colocados “ao seu lado”, e de lá vemos mais ou menos o que ele vê. Não precisamos recorrer à psicanálise lacaniana para entendermos que o espectador, excluído da troca de olhares dos dois personagens, assumirá o ponto de vista do interlocutor da conversa. Todo espectador que domina a gramática do campo/contracampo não tem dúvidas e não hesita em assumir esse ponto *deslocado* da perspectiva do sujeito que ouve. O espectador, em suma, tomará para si, retrospectivamente, o olhar de um “outro” que outrora havia sido tomado como “seu”. Trata-se, portanto, de um ponto de vista: encarnamos o olhar do interlocutor da conversa. Vemos o que vemos pela *mediação* de um olhar tomado de empréstimo.

Esse dispositivo, contudo, longe de ser o horizonte estético de Green, é usado geralmente apenas no início da conversa, para criar um contraste com uma forma diametralmente oposta de se filmar um diálogo. Uma vez estabelecida a troca de olhares entre os dois personagens, Eugène Green muda a forma de filmá-los, adotando a disposição frontal em um campo/contracampo de 180°. Ao mexer nas convenções designadas para filmar uma conversa entre dois personagens, colando um rosto ao outro

sem angulação (sobrepondo-os frontalmente), os efeitos atingidos tornam-se bem distintos. A disposição perpendicular dos atores em relação ao eixo da câmera parece liberar o espectador do olhar mediador do personagem. Não mais vemos “por procuração”, não mais vemos pelo olhar do interlocutor. É claro que a mediação da câmera continua existindo, só que agora temos a sensação de que o personagem fala conosco diretamente. Um pouco à maneira de Robert Bresson, em cujos filmes “tornamo-nos muito naturalmente ‘testemunhas’, ‘cúmplices’ dos pensamentos de seus personagens” (BORGES, 2007), no cinema de Eugène Green o pacto firmado com o ator, explicitado em sua radical frontalidade, nos recoloca em uma posição privilegiada na cena. O inusitado “encontro” com o olhar do personagem (que nos atinge em cheio) nos faz sentir como se fôssemos os únicos ouvintes de um segredo⁵² cuja revelação nos é dada como que “diretamente”.

Porém, apesar de os atores incidirem o olhar (e dirigirem a palavra) diretamente para a câmera, a ilusão da ficção não é quebrada. A frontalidade do ator expõe ao espectador a presença da câmera sem, contudo, arruinar a cena (privilegio do espectador teatral). Prova disso é que na dinâmica do diálogo passamos a “esquecer” o nosso papel constituinte de “sujeito” do olhar. Após sucessivas e constantes trocas entre campo e contracampo, a emoção deflagrada pelo inusitado “encontro” se converte no *apagamento* do sujeito. Sem a mediação do verdadeiro interlocutor da conversa (o personagem), e uma vez passado o “choque” de termos sido deflagrados (pelo olhar que nos olha), perdemos de vista a noção do “eu”. Não se trata mais da emoção de “estarmos sendo olhados” (ou ainda de estarmos vendo tudo como que “diretamente”);

⁵² O impacto dessa cumplicidade ganha ainda mais força quando Green, ao final da cena, pede que seus atores se virem deliberadamente em direção à câmera e nos olhe diretamente. Essa dinâmica, normalmente empregada após uma longa cena de diálogo, faz com que nos sintamos diretamente atingidos pelo desnudamento do dispositivo.

trata-se agora da emoção daquilo que, de fato, *é dado a ver*: parece que o objeto se “emancipa” do olhar. Do ponto de vista da geometria do plano, podemos dizer que há pelo menos duas fortes razões para o “esquecimento” de nosso próprio olhar: a frontalidade e a curta profundidade de campo. Convém agora fazermos uma breve digressão teórica para entendermos por quê.

Em *O sujeito na tela*, Arlindo Machado nos mostra que o que caracterizava a pintura do *Quattrocento* era “a convergência para um ponto de fuga único de todas as linhas que representam os planos perpendiculares à tela” (MACHADO, 2007, p. 22). Metáfora óptica do infinito, o ponto de fuga se situava na extremidade de uma reta que culminava no olhar doador da cena: o ponto de vista do sujeito da figuração. Embora invisível, o sujeito encontrava-se implicado no quadro, pois toda a “topografia” do espaço era determinada por sua posição: as proporções relativas dos objetos variavam conforme esses objetos se aproximavam ou se afastavam do ponto originário (o nosso olhar) que organizava a disposição da cena (MACHADO, 2007, p. 22). Em *A experiência do cinema*, ao introduzir o texto de Jean-Louis Baudry sobre “Os efeitos ideológicos do aparelho de base”, Ismail Xavier nos esclarece que os códigos da perspectiva central correspondiam a uma “representação sensível da metafísica ocidental” que, pelo menos desde o *cogito* cartesiano, se dava através do dualismo sujeito/objeto: a consciência se via “diante do mundo, separada dele, a ele transcendente, podendo tomá-lo como objeto”. (XAVIER, 1983, p. 360).

Não é nenhuma novidade que a chamada perspectiva *artificialis* seria posteriormente herdada pelo grande olho sistematizador que a objetiva da câmera de cinema representa para a realidade por ela apreendida. Nessa herança da perspectiva central para o cinema, a obliquidade terá papel determinante. Em *Décadrages*, Pascal Bonitzer recupera uma questão levantada na célebre obra de Panofsky sobre a perspectiva⁵³: enquanto que a vista oblíqua na pintura atrai espectador para dentro do quadro, a frontalidade o mantém do lado de fora da cena pintada (BONITZER, 1987, p. 79). A obliquidade da encenação, isto é, o escudo do dispositivo que evitava sermos flagrados diretamente pelo olhar do personagem, foi rapidamente implantada no cinema a fim de que, operando em conjunto com a montagem e com a continuidade (de imagem

⁵³ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Ed. 70, 1993.

e de som), se aperfeiçoasse (levando-o a seu apogeu) o protótipo do “olhar sem corpo” a que se refere Ismail Xavier, em *O olhar e a cena*.

“Salto com velocidade infinita de um ponto a outro, de um tempo a outro. Ocupo posições do olhar sem comprometer o corpo, sem os limites do meu corpo. Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo.” (XAVIER, 2003, p. 37).

Um cinema que herda da pintura renascentista os fundamentos do sujeito implícito no quadro dará ao espectador a sensação de que a tudo vê (sem ser olhado). Não entraremos nos méritos ou deméritos de tal dispositivo⁵⁴ que permite ao espectador experimentar os acontecimentos (e formular discursos a ele transcendentais) que se desenrolam na tela na função de um *voyeur* (ausente e privilegiado). No contexto do diálogo, esse mesmo cinema *ubíquo* do “olhar sem corpo” irá oferecer ao espectador a encarnação do olhar do interlocutor da conversa. Como já dissemos antes, o campo/contracampo fará com que o espectador normalmente assuma o ponto de vista daquele que na cena a tudo vê. Muito já se discutiu essa questão. Não a aprofundaremos aqui. Assumiremos simplesmente que o espectador, outrora um “olhar sem corpo”, encarnará o olhar do interlocutor, tomando de empréstimo – por procuração – o seu “ponto de vista”. Aqui nos aproximamos obviamente da *onisciência* literária apreciada pelo gosto burguês do século XIX.

Supõe-se que o cinema de Eugène Green, por fim, represente uma resistência a esse narrador onisciente. Embora vejamos tudo mais ou menos da mesma posição espacial em que o interlocutor fisicamente se encontra, acreditamos que o que vemos não corresponda de forma alguma ao “ponto de vista” de algum personagem em cena (e tampouco herdamos dele a sua verdade, a sua moral, os seus valores – supostamente implícitos em seu olhar). O motivo disso – que por enquanto era apenas uma suposição – ganhará agora um argumento mais concreto. Enquanto faz uso do campo/contracampo de 180°, Eugène Green filma seus atores frontalmente, e bem de perto, com uma lente

⁵⁴ Dispositivo que tem na sala escura a garantia do anonimato.

teleobjetiva. A troca de uma lente considerada “justa”⁵⁵ por uma de alta distância focal irá concentrar a área em foco no espaço reduzido do rosto do ator em primeiro plano. A baixa profundidade de campo⁵⁶, portanto, se juntará ainda à frontalidade do ator para impedir que se faça sentir no interior do quadro o afunilamento das linhas geométricas que ligariam o “sujeito da figuração” – o espectador – ao ponto de fuga. Embora atingido diretamente pelo olhar do ator, o espectador não é contemplado pela configuração espacial do quadro. Do ponto de vista da perspectiva, a imagem apreendida não contém, em sua própria “topografia”, o olhar do espectador. Conclusão: a exclusão do sujeito da figuração dará à imagem (mesmo no interior do campo/contracampo) um “acréscimo de objetividade”. Assim, parece-nos bastante improvável que essa imagem neutra, impassível, objetiva, possa corresponder ao ponto de vista de alguém.

Estamos cientes da proximidade do que está sendo aqui descrito com o “sistema da sutura”, teorizado por Jean-Pierre Oudart a propósito do cinema de Bresson. Entretanto, e em defesa de um ineditismo formal do dispositivo (jamais usado de forma tão sistemática na obra de qualquer outro realizador), há pelo menos dois argumentos que o distingue daquele descrito em *O processo de Joana D’arc*. Primeiro, que o dispositivo aqui empregado é repetido sistematicamente sem variações. Não há de forma alguma as modulações como as que se sucedem no interrogatório de Joana D’arc. Não é pela multiplicidade de angulações que se faz “assujeitar a sintaxe” (OUDART apud MACHADO, 2007, p. 78) do campo/contracampo. Aqui, o que se faz ver é a aplicação sistemática de uma ideia única (que se repete inclusive em todos os seus filmes). A segunda diferença (a mais importante) é que aqui, diferente do sistema “suturante” descrito por Oudart, o espectador não “recupera a sua diferença” (MACHADO, 2007, p. 79). Não se trata de um dispositivo anti-ilusionista que tem por

⁵⁵ Eugène Green em geral dá preferência às lentes que se mantêm “fiéis” ao olho humano. Um pouco à maneira do que fizeram no passado Ozu e Bresson, Green normalmente adota a distância “respeitosa” das lentes de aproximadamente 50 mm. Vejamos o que Cristian Borges diz sobre elas: “Cobrindo um campo de 47 graus, a objetiva 50 mm é aquela que melhor corresponde à visão humana, já que não deforma a distância entre a câmera e o objeto – ao contrário dos efeitos de distorção da perspectiva provocados pelo emprego de uma teleobjetiva (por exemplo, a 100 mm) ou de uma grande-angular (como a 18 mm). Por outro lado, o uso sistemático da 50 mm define uma posição “respeitosa” em relação ao objeto, pois não podendo “trapacear” com efeitos de aproximações/distanciamentos ilusórios, a câmera deve sempre guardar mais ou menos a mesma “boa” distância – e no caso de Bresson, uma distância bastante próxima do objeto, já que ele aprecia particularmente os planos de detalhe e os planos próximos.” (BORGES, 2011, p. 16).

⁵⁶ Não bastasse o “desfoque” do fundo, Green ainda posiciona seus atores diante de uma parede, o que implica a quase ausência de informações visuais no fundo do quadro.

objetivo *recolocar* o espectador em seu devido lugar, fazendo-o perceber a sua “função”, a sua “participação” enquanto sujeito de uma leitura. Não nos parece de forma alguma ser essa a intenção de Green.

Não se poderia deixar de mencionar, contudo, a semelhança herdada do sistema da sutura no que diz respeito ao seu teor teológico. Vejamos o que diz a esse respeito Arlindo Machado em *O sujeito na tela*:

“O Olho que vê a cena do ponto de vista do extraquadro – melhor seria dizer o Olho, esse Grande Vidente – encontra-se em constante excesso em relação aos olhares que as personagens trocam entre si. Ele designa, pela falta, pela ausência, um observador privilegiado, cuja visão “transcende” a cena e os olhares que nela são jogados. O espectador participa desse dispositivo com uma reverência que não deixa de ser mística ou religiosa: ele entrega ao Outro (ao Ausente) o peso da causa, uma vez que o sentido não é dado como produzido ou procedente de sua visão, nem de qualquer outra personagem localizada na cena.” (MACHADO, 2007, p. 80).

De fato, algo parece se exceder durante o uso do dispositivo proposto por Eugène Green. A montagem por vezes extrapola o “tempo do personagem”, esticando um pouco o início e o fim de cada plano e incluindo em sua duração um “tempo de escuta”. Essa simples *defasagem*, usada abundantemente em seus filmes⁵⁷, nos faz sentir como se algo se excedesse na cena e passássemos a ver não o personagem, mas o ser humano diante de nós. O que vemos não se encerra no espaço reservado ao mundo ficcional; parece haver ali algo que ultrapassa a própria realidade diegética. Ora, que olho seria capaz de *suportar* esse olhar? Diante desse transbordamento, entregamos o nosso olhar a uma instância rigorosamente objetiva que nos ultrapassa. É aqui que se poderia pensar no valor teológico do dispositivo empregado. Livres do personalismo do olhar, podemos por fim nos empenhar exclusivamente no objeto *dado* a ver. A limpidez da vista, liberta do subjetivismo do olhar, nos transporta diretamente para a imagem-objeto. O acréscimo de objetividade, portanto, é o primeiro passo para a apreensão plena da imagem.

Falávamos há pouco que a montagem de Green inclui um “tempo de escuta”. Ora, sabemos que a energia que se libera no ato da fala é diferente da que se libera no ato da escuta. Green procura captar a energia *nascente* do texto no momento em que a

⁵⁷ *A religiosa portuguesa* (2009) representando o seu apogeu.

fala se desvela pelo corpo do ator através de sua voz. E para que se faça sentir plenamente essa energia liberada na fala, é preciso um trabalho muito especial com a dicção do ator. Nesse sentido, a direção de Green consiste em fazer com que se ouçam do ator todas as sílabas e *liaisons*⁵⁸ (inclusive as abolidas pela língua corrente) sendo perfeitamente pronunciadas. Livre de construções verborrágicas e prolixas, o texto é declamado de forma muito tranquila, límpida e articulada⁵⁹. Green retira de sua encenação todo o peso e excesso para nos conduzir a um mundo cuja força vem “de sua fragilidade, de sua simplicidade e da crença em coisas que apenas a palavra e o cinema, em perfeita conjugação, podem evocar” (BORGES, 2010). Em entrevista à revista *Cahiers du Cinéma*, Eugène Green nos conta que solicita de seus atores que declamem o texto “como se falassem consigo próprio” (GREEN, 2001). Essa foi a maneira encontrada por Green para evitar que se reproduzisse a declamação do teatro psicológico que ele detesta. De fato, parece não haver na fala qualquer tipo de psicologismo. Sentimo-nos conectados aos personagens, portanto, não por um efeito psicológico (de espelhamento, de identificação), mas pela “presença” de suas palavras.

Chegamos aqui a um ponto delicado, pois qualquer mal entendido nesse momento poderia conduzir o leitor a um grave engano. A referida “presença” da palavra não se equivale à “corporalidade” de quem a emite. Como já falamos anteriormente, a fisicalidade do ator nunca deve competir com a fisicalidade da palavra, sob o risco de tornar o conjunto desarmônico e confuso. Como então imprimir no ator uma interpretação que melhor acolha a “presença” da palavra? A essa questão, Eugène Green procederá da seguinte maneira: limitando ao máximo a sua gestualidade, reduzindo ao mínimo a sua pantomima. O ator não deve fazer um único movimento corporal que não conduza o espectador à apreciação da fala. Enrijecido, hierático, apolíneo, o ator poderá – apenas assim – imprimir ao texto a musicalidade desejada. Mas, atenção: não se trata de conduzir o ator a uma interpretação, por assim dizer, bressoniana. Green não segue o caminho de seu mestre: não usa “modelos” e tampouco exclui dos atores a expressividade facial. A limitação na atuação se restringe à gestualidade do corpo. Preso em sua disciplina corporal, como que paralisado da cintura para baixo, caberá à palavra liberar essa energia *acumulada* na forma de um “corpo sonoro”.

⁵⁸ As ligações entre as palavras, tão comuns no passado da língua francesa.

⁵⁹ Diz-se comumente, a respeito dos filmes de Green, que até mesmo um estrangeiro que não domine bem a língua francesa seja capaz de entender os diálogos, tamanha a clareza na articulação das palavras.

O que Green faz, portanto, é reforçar a palavra, ampará-la através de uma *mise en scène* que consiste em dar ao ator uma *transparência*. Mas o que significa, concretamente, tal transparência? Talvez por falta de vocabulário melhor, recorremos a esse termo para tentarmos descrever a suavidade com que a palavra falada parece escoar pelo corpo do ator. Parece-nos que isso se deva também, em parte, ao trabalho de seu diretor de fotografia, Raphaël O'Byrne, que sem dúvidas encontrou uma fórmula fabulosa de iluminar o rosto de seus atores⁶⁰. Uma fotografia límpida, absolutamente cristalina, capta a luz que incide nos seus rostos juvenis, quase infantis (Green escala atores normalmente muito jovens), imprimindo neles verdadeira transparência⁶¹. Em relação ao trabalho com o ator, Green se situaria nos antípodas do que fizeram sistematicamente Jean-Marie Straub e Danièle Huillet em grande parte de seus filmes. Em vez de “multiplicar os obstáculos e as dificuldades” da fala (AUMONT, 2006, p. 31), escalando não-atores (muitas vezes estrangeiros) para declamar um texto com ruídos e imperfeições, Green opta por atores profissionais e muito articulados, capazes de imprimir ao texto uma sonoridade própria. No cinema da dupla Straub-Huillet, o corpo é *trânsito*; no de Eugène Green, *travessia*.

Feita essa exposição, uma última questão se impõe. Na cena em que Pénélope serve o jantar ao Ogro, por que ele não é visto a falar? Por que Green não filma o Ogro no mesmo campo/contracampo de 180°? Por que Green não dá ao Ogro a frontalidade no ato da fala?⁶²

⁶⁰ É como diz Bruno Andrade em seu texto sobre o cinema de Green: “Justiça seja feita: corpos belíssimos, capazes de resplandecer o brilho de uma luz branda que se instala confortavelmente sobre suas peles.” (ANDRADE, 2010).

⁶¹ Se, no início do século passado, Jean Epstein já recorria ao termo “alma do cinema” (EPSTEIN apud AUMONT, 1993, p. 145) para se referir ao close, o que falar então desses closes frontais de Green iluminados por Raphaël O'Byrne? Como descrevê-los? Não nos arriscaremos.

⁶² Embora não dê para ver direito na imagem abaixo, Penelope está de frente para o Ogro (que, por sua vez, devora a sua refeição de costas para a câmera – com a cabeça abaixada). Não há contracampo possível para o Ogro.

A resposta será sucinta: porque o Ogro não merece o privilégio da palavra encarnada. Não à toa, Pénélope dirá ao Cavaleiro que a sua palavra se revelou “mais forte” do que aquela que a mantinha presa ao Ogro. O emprego do dispositivo durante a conversa com o Cavaleiro (em contraste com a não concessão de contracampo ao Ogro) sem dúvida confirma a supremacia de sua palavra.

8

No duelo com o Ogro, o Cavaleiro é trapaceado e morre. Graças às advertências dadas por Pénélope sobre as trapaças do Ogro⁶³, e ainda com a ajuda da espada retirada do altar⁶⁴, Nicolas rapidamente consegue vingá-lo (cortando a cabeça do Ogro e dando-a para o leão comer). Após derrotá-lo, Nicolas retorna à capela da Senhorita para libertá-la⁶⁵. Enquanto isso, Pénélope segue em luto pela morte do Cavaleiro. Quando estava prestes a se unir ao Cavaleiro em seu destino trágico, ouve o choro de duas crianças presas no calabouço do castelo. Decide então libertá-las, adiando sua promessa de união ao Cavaleiro morto. Como se pode ver, o tom cômico do filme rapidamente dá lugar a um tema trágico. E por que o humor não deveria conviver em harmonia com a gravidade das coisas? Eugène Green faz do humor a ligação imanente e trágica do homem com o mundo. Vejamos o que diz Cristian Borges em um texto sobre o cinema de Eugène Green: “a partir do ascetismo e da leveza de situações banais, consegue atingir, em momentos bastante particulares, a graça pela imanência.” (BORGES, 2010). Iniciaremos a seguir o estudo de uma cena que culminará na realização plena daquilo que Borges chamou de “a graça pela imanência”.

A cena se passa na ceia preparada por Pénélope para alimentar as duas crianças que haviam sido capturadas pelo Ogro. É uma cena muito bonita. Chama atenção a economia e a concisão do plano. Esvaziado ao mínimo, no limite da significação, vemos sobre uma mesa rústica uma vela e um pão. Lado a lado, o símbolo da iluminação divina e o símbolo do corpo de Cristo. Não poderia haver forma mais direta e minimalista de se representar a ceia cristã. Ao simbolismo religioso da ceia, Green investe ainda um acréscimo de tempo na duração do plano, dando à cena um aspecto

⁶³ Em um momento bem humorado do filme (e são tantos), Pénélope adverte Nicolas que o Ogro havia deslealmente espalhado “óleo de babosa” no chão para fazer seu adversário escorregar, no que Nicolas responde: “Não tem problema, eu uso os sapatos antilimo que a minha mãe me deu”. Em seguida, Pénélope adverte também sobre o veneno que o Ogro havia deslealmente espalhado em seu garrote. A essa advertência, Nicolas responde, comicamente: “Eu estou acostumado a me cuidar, pois desde criança eu sempre fui muito alérgico a vespas.”

⁶⁴ Em mais um momento cômico do filme, a Senhorita conta a Nicolas que um “bruxo lacaniano” havia dito a ela que a única espada capaz de vencer o Ogro era a que Nicolas retirara dos degraus do altar.

⁶⁵ O que a mantinha prisioneira era a palavra dada ao Ogro. Agora que ele morrera, ela poderia enfim se livrar de sua promessa e fugir pela janela. Como se vê, o filme é cheio desses pequenos entraves que proíbem ou autorizam certas ações, e isso faz parte desse mundo teórico, literal e divertido do filme.

litúrgico, como em uma missa. A disposição dos objetos, a contenção dos atores, a duração do plano, tudo denota uma estabilidade e um controle muito grande sobre o que nos é dado a ver. Nada parece nos solicitar o apetite ou a volúpia; nada ali fala na “linguagem” do corpo. O pão parece imune aos dentes do faminto, a vela queimaria as mãos de quem se intrometesse na cena. O largo “proscênio” impede o livre acesso do espectador. Parece haver, enfim, uma distância generalizada que nos afasta da cena. Assim, os objetos parecem recuperar certo poder “aurático” que o cinema há muito tempo dispensara. Como em uma pintura monástica, somos lançados a um mundo inteligível e ordenado segundo fins imateriais.

Supomos que Eugène Green tenha se inspirado no ascetismo reinante de algumas pinturas do barroco⁶⁶ espanhol para dispor os objetos em cena. Trataremos aqui de um estudo feito pelo teórico americano Norman Bryson sobre a obra do pintor monástico Juan Sánchez Cotán (1561-1627). A figura abaixo mostra um de seus principais quadros, *Membrillo, repollo, melón y pepino*. Ele é datado de 1602, época em que entrava para o monastério cartuxo de Santa Maria de El Pualar. A Ordem dos Cartuxos é conhecida como aquela que professa maior austeridade. O que a distingue dos demais monastérios é o restrito isolamento dos monges: em vez de viverem em comunidades coletivas, os cartuxos passam a maior parte do tempo em células individuais. Rezam, comem e leem sozinhos. Praticam o vegetarianismo e, às sextas-feiras, a dieta se limita a pão e água.

⁶⁶ Período sobre o qual acumulou longos anos de pesquisa, e do qual se diz ser grande entusiasta.

Observemos o quadro abaixo. O excesso de nitidez e foco dá visibilidade a pormenores que normalmente passariam discretamente por nossa percepção visual. Norman Bryson se apoia em alguns conceitos de psicologia para nos explicar que a mente humana filtra naturalmente inúmeras informações visuais, e que apenas o que se revelar “essencial”, “novo” ou “espetacular” nos solicita a atenção. Somos, assim, “escravizados e facilmente conduzidos pelo desejo” (BRYSON, 1990, p. 64). Contra os vícios da visão, Juan Sánchez Cotán nos oferece um antídoto: o hiper-realismo. A nossa visão seria, assim, pedagogicamente acordada para os seus próprios poderes. O excesso de visibilidade e a insistência dada a objetos cotidianos nos fariam reaprender a ver. Diante de um quadro de Cotán, nunca se viu o bastante. Devemos investir nossa atenção ao que nos é dado a ver. Como num retiro monástico, liberar a imaginação e se desapegar do desejo. De fato, as naturezas-mortas de Juan Sánchez Cotán não fazem referência ao desejo. Apesar de privilegiarem notadamente o universo da comida (sobretudo frutas, vegetais e aves – nunca objetos como copos, pratos ou vasos), Norman Bryson nos chama a atenção para o fato de que os alimentos nunca despertam em nós a vontade de comê-los.

Notemos no quadro acima que o melão e o pepino repousam sobre um parapeito de pedra. Segundo o crítico de arte Louis Marin, durante o século XVII o parapeito de pedra era tido nas pinturas monásticas como “signo do isolamento e marca da clausura”

(MARIN, 1991, p. 12). Mas aqui há ainda um agravante, o parapeito é um *cantarero*⁶⁷. Ao contrário, se os frutos estivessem na bancada de uma cozinha, poderiam remeter a outros alimentos, sob o risco de estimular o nosso apetite. Mas, não. Não há nada naquele repolho pendurado por um fio que nos instigue a saliva. À falta de apetite soma-se ainda a ausência de peso e gravidade das coisas. As curvas de um melão, antes de exprimirem volúpia ou fome, nos despertam para a perfeição de seu desenho, de seu traçado. Ali não se vê o espaço do corpo, um espaço “real”, mas um espaço inteligível, pertencente ao mundo das essências. Schneider justifica a impressão: “O arranjo parabólico dos frutos destinava-se a prestar homenagem às teorias neoplatônicas de proporção e harmonia” (SCHNEIDER, 2009, p. 123). A precisão do desenho de Juan Sanchez Cotán é consequência de uma intensa disciplina, uma obsessão pelo ritual. É como se o gosto pelo contorno fosse fruto de uma lenta ascese. A definição do traçado, a precisão das curvas, o esmero com a iluminação, tudo relativo ao desenho do quadro aponta para um minucioso cálculo que faz abolir de nossa percepção tátil a familiaridade com o alimento. Reconhecemos aqueles frutos apenas visualmente. Eles são alheios à nossa percepção corporal. O nosso toque “contaminaria” aqueles alimentos (BRYSON, 1990, p. 71). Diante de uma tela de Cotán, devemos manter uma distância segura. A supressão de seu caráter háptico faz alargar a distância que nos separa do quadro, contribuindo para que se efetue o que Bryson chama de uma “transfiguração” do objeto retratado (BRYSON, 1990, p. 64). Transfigurados, eles tornam-se “estranhos” e “não-familiares” à mão do homem, justamente porque se dirigem a uma zona “de interseção com o divino” (BRYSON, 1990, p. 88). Nolbert Schneider reitera a impressão: “A natureza-morta de Sánchez Cotán contém um pequeno número de frutos que quase parecem santificados em virtude de seu arranjo geométrico” (SCHNEIDER, 2009, p. 122).

Acreditamos que a herança (involuntária) do asceta espanhol ao cinema de Eugène Green se deva, sobretudo, à “aniquilação” de nossa percepção tátil. O que nos é dado a ver comportar-se num universo ordenado segundo fins imateriais. Da mesma forma que, para Juan Sánchez Cotán, a visibilidade da pincelada (ou seja, a pincelada que deixa transparecer a tinta, a matéria do quadro) seria um “ato blasfematório” (BRYSON, 1990, p. 70), para Eugène Green o uso de efeitos digitais num filme

⁶⁷ Local usado para isolar o alimento e aumentar a sua longevidade. Exercia mais ou menos o papel que hoje é atribuído à geladeira.

constituiria igualmente uma heresia. A estilização da matéria não poderia figurar na obra, pois sinalizaria para as *mãos* do homem que a criou. A obra de arte deve se ater com fidelidade ao mundo sensível, elevado ao máximo pelo hiper-realismo. Aqui chegamos a uma paradoxal constatação: a via de acesso ao mundo imaterial é dada pela fidelidade à matéria. É por isso que Green é radicalmente contrário ao uso da tecnologia digital no cinema⁶⁸. Em um de seus livros dedicados ao cinema, *Présences*, Green fala sobre a sua crença no cinema analógico. Segundo diz, apenas a película consegue apreender a energia dos seres e das coisas, já que a tecnologia digital é “desprovida de matéria [fotosensível], e não capta energia nenhuma.” (GREEN, 2003, p. 241). Supõe-se que essa crença no cinema analógico (que acompanha uma dedicação intensa na “captação” da energia liberada pelas coisas) explique, ao menos em parte, o aspecto “aurático” que consegue imprimir aos objetos filmados. É essa aura que empresta à cena sua qualidade litúrgica, digna de um cerimonial religioso.

Dito isso, voltemos à cena selecionada. Eugène Green esvazia o plano para criar mais uma vez um contraste muito flagrante. Primeiro, faz uso de uma encenação tão bela quanto mais concisa e direta nos parecer. Vemos tudo trancafiado em um rígido “sistema de significações”. Em seguida, Green muda a escala do plano (passando do plano conjunto para o plano detalhe) para filmar as minúcias de um movimento muito marcante⁶⁹: após o pão ser partido pelas mãos de Pénélope, passamos a ver – bem de perto – o pão recuperando a sua forma inicial. O que já havia sido mentalmente assimilado como um símbolo (o pão), adquire então, de repente, um impressionante “acréscimo de realidade”. Após limitar a nossa percepção sensorial estritamente à visão, Green nos cega a vista para oferecer, por contraste, o suprasumo da experiência tátil. Vemos o pão, cindido de sua função simbólica, recuperar a sua forma em um movimento “de dentro para fora”. O pão não é mais uma mera superfície. Esse movimento deflagrador revela a presença oculta de seu interior, de seu miolo. Sentimos a “verdade” de um “referente” outrora assimilado como “símbolo”. O privilégio do signo se desfaz em *pura* presença. Eis aqui a fórmula supracitada, simples e precisa: “a graça pela imanência”.

⁶⁸ Sabe-se que, à exceção de *Correspondances* (curta-metragem integrante do “Jeonju Digital Project”, projeto que tem como critério único que os diretores participantes filmem justamente em vídeo), Eugène Green filmou todos os seus filmes em película.

⁶⁹ Como os fotogramas a seguir não permitem a captação do movimento, será preciso aqui um pouco de imaginação para visualizar a cena.

O simbolismo do pão, o ascetismo da vela, a largura do “proscênio”, a economia da cena, em suma, toda uma encenação empenhada nos “efeitos de superfície” adquirem, num só golpe, um relevo impressionante. Vemos o pão extravasando a sua forma simbólica em uma celebração discreta da matéria. A baixa profundidade de campo é usada por Green para criar um contraste com a súbita “aparição” de um relevo. É nesse momento que se faz sentir, no interior do pão, em toda a sua mudez, uma eloquência límpida e cristalina. Na clareza de uma pequena epifania, entendemos então o sentido⁷⁰ da cena. Não pouparemos palavras: em um dos momentos mais emocionantes de todo o filme, Eugène Green traduz em sua *mise en scène* o milagre da eucaristia. Reconhecemos ali, não a manifestação de uma “presença simbólica”, mas a “presença real” do corpo de Cristo, que ganha na cena – por fim – uma visibilidade. A embriaguez do pão se equivale à embriaguez divina. É como se ali, naquele momento, Green remontasse o ato da comunhão cristã segundo a teologia eucarística medieval.

“A celebração da missa, naquele tempo, não era apenas uma comemoração da Última Ceia de Cristo com os seus discípulos: era um ritual por meio do qual a ‘verdadeira’ Última Ceia e, acima de tudo, o corpo de Cristo e o sangue de Cristo poderiam tornar-se ‘realmente’ e de novo presentes. A palavra ‘presente’ aqui não se refere apenas, nem principalmente, a uma ordem temporal. Ela quer dizer, antes, que o sangue de Cristo e o corpo de Cristo se tornariam tangíveis, como substâncias, nas ‘formas’ de pão e de vinho.” (GUMBRECHT, 2010, p. 51).

Como já dissemos anteriormente, as antigas noções de “signo”, que remetiam a Aristóteles, foram inteiramente reformuladas no limiar da modernidade. A presença tangível do corpo e do sangue de Cristo (como “substâncias”, na forma de pão e de vinho) se tornou problemática. Segundo a teologia protestante, a comunhão de Cristo no

⁷⁰ Não devemos perder de vista que, em *Le Monde vivant*, o “sentido” e a “presença” não são excludentes.

ato da eucaristia era um ritual simbólico. “Assim, cada vez mais o ‘é’ na expressão ‘este é o meu corpo’ passou a ser entendido como ‘significa’ ou ‘quer dizer’ o meu corpo.” (GUMBRECHT, 2010, p. 52). A partir desse momento, o corpo e o sangue de Cristo evocariam o evento da Última Ceia, sem, contudo, torná-lo de novo presente.

Em suma: em franca oposição à concepção simbólica dada ao ato da comunhão pelo protestantismo, Eugène Green se empenha em restituir a “presença real” do corpo de Cristo. O sentido da eucaristia pela tradição cristã ganha então o amparo de uma *mise en scène* que objetiva devolver a ela o seu valor sagrado.

Após alimentar as duas crianças resgatadas no calabouço, Pénélope lhes dá um banho e em seguida as coloca para dormir. Agora ela poderá cumprir a promessa adiada de se unir ao Cavaleiro, dando fim à sua própria vida. Pénélope segue então em direção ao breu. Ela carrega na mão apenas uma vela, que por sua vez ilumina o seu rosto (a única parte do corpo visível na noite escura). Quando chega ao local em que o corpo morto repousava, encontra apenas os seus vestígios: a sua espada e um pedaço de pano vermelho. Quanto ao pano vermelho, cabe aqui fazer uma observação relevante. Ele fora forjado como um travesseiro após a luta contra o Ogro, quando Émilie emprestara o seu manto para servir de apoio à cabeça do Cavaleiro. Do ponto de vista narrativo, não havia a menor necessidade dele ali. Até aquele momento, parecia apenas um acessório exótico e decorativo. Agora que deparamos com o “túmulo” vazio, o pedaço de pano ganha uma justificativa. Sabemos, desde o “Evangelho segundo São João”⁷¹, que para se representar uma ressurreição, é preciso mostrar os vestígios do corpo sumido – “E viu e acreditou”, segundo as palavras do Evangelho. Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, reforça ainda mais o papel atribuído à visão na cena da ressurreição de Jesus Cristo: “Acreditou *porque viu*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 42). A pedra da laje deslocada denota o Cristo ressuscitado. Aqui, igualmente, para se representar a ressurreição do Cavaleiro, é preciso que se dê a ver o *traço natural* que liga o túmulo esvaziado ao corpo ressuscitado. O manto vermelho de Penelope, que outrora servira de travesseiro para o Cavaleiro, é um sinal visível de sua ressurreição. Mas isso não é ainda o horizonte de Eugène Green na cena. Se estivéssemos ainda em *Toutes les nuits*, a marca “legível” do manto vermelho seria uma boa solução para a cena da ressurreição. Porém, em *Le Monde vivant*, conforme já vimos nas cenas anteriores, Green procede de outras formas. É preciso ir ainda além: para que possamos acreditar na cena, não basta nos mostrar os seus vestígios *à distância*, é preciso nos colocar *na presença* do referente real da cena. Assim, e já adiantando (em parte) o desfecho da cena, Eugène Green deve nos colocar na presença do corpo reerguido do Cavaleiro.

⁷¹ Nele consta o episódio em que o discípulo de Jesus Cristo encontra a pedra de seu túmulo deslocada.

Mas, como filmar esse corpo ressuscitado? Pegando de empréstimo o raciocínio exposto pelo próprio Eugène Green em *Présences*, veremos que filmar o ato de uma ressurreição pode trazer desafios interessantes para o realizador. Segundo Green, em uma análise do filme *Ordet* (*A Palavra*, 1955) Carl Th. Dreyer teria cometido um grave erro ao se ater demais à reação dos familiares que cercavam o caixão da personagem ressuscitada (Inger). Sabemos que no filme supracitado, é mostrado ao espectador apenas os primeiros movimentos das mãos de Inger. Logo em seguida (talvez para evitar o risco do ridículo), Dreyer passa a filmar prioritariamente os rostos de todos que testemunhavam o milagre. Em sua análise da cena, Eugène Green sugere que se Dreyer tivesse, ao contrário, filmado a totalidade do corpo de Inger se reerguendo do caixão, teria cometido ainda assim um outro erro, pois o corpo reerguido, que já havíamos “aceitado” como morto, entraria em contradição com o que víamos em sua plenitude – o que constituiria uma falsidade. Ora, então como idealmente filmar a ressurreição de um corpo? De acordo com a didática greeniana, qual seria então a forma mais satisfatória de se filmar um milagre?

Vejamos a solução proposta em *Le Monde vivant*. Ao ver os vestígios do corpo sumido, Pénélope leva um susto. Vemos em seguida, em uma longa tomada, apenas a sua mão em plano detalhe. A voz do Cavaleiro em seguida se faz ouvir, sobrepondo-se à imagem fragmentada da mão de Pénélope: “Não se vire. Não se vire”. A cada vez que se ouvia a voz do Cavaleiro, a mão de Pénélope reagia com uma pequena tremida. Pénélope então diz: “Você está morto!” O Cavaleiro logo responde que “estava” morto

(ouvimos apenas a sua voz). Pénélope pergunta então onde estaria o seu corpo – no que o Cavaleiro responde: “Você ouve o seu sopro”. E o diálogo segue da seguinte forma:

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 então se silencia. A sua resposta é dada pela entrada de sua mão no canto direito do quadro. Vemos a sua mão seguindo lentamente em direção à mão de Pénélope – até por fim se unir a ela. As duas mãos se apertam com firmeza. Pénélope apenas chora emocionada. Está feito: o milagre foi operado. Foi assim que Green deu visibilidade à ressurreição do Cavaleiro. Aqui voltamos à questão levantada antes: como filmar um milagre? Eugène Green encontra a sua resposta na fragmentação do corpo. A moldura, que enquadra um fragmento e exclui o entorno, oferece uma verdade particular, a verdade de um pequeno pedaço dado a ver. De fato, acreditamos na cena contida nesse enquadramento fragmentado. A moldura serve aqui como um dispositivo de concentração. A atenção do espectador se devota plenamente ao espaço emoldurado pelo enquadramento fragmentado. Mas não é apenas isso. Não devemos ignorar a força do movimento de entrada da mão em quadro, atendendo a uma expectativa que já durava desde o início da cena. A essa altura, já sabemos: uma mão chama outra mão! *Le Monde vivant* é inteiramente construído em torno da tensão distância/encontro e achatamento/relevo. São justamente esses encontros que restituem à imagem a sua profundidade de campo, oculta sob a noite escura. O “milagre” do filme talvez tenha sido coincidir o ato da ressurreição com a abertura da tela a um relevo imaginário – restituindo à cena uma profundidade de campo inexistente. Apesar de abolir a profundidade de campo – outrora vista como o “lugar” por excelência do “real” (Bazin) –, Green parece encontrar outras maneiras de restituir à cena sua “realidade”. O espectador acredita na verdade particular da moldura não apenas porque vê uma mão entrando em quadro, mas porque de fato sente o seu relevo. Parafraseando a sentença de Didi-Huberman⁷²: acreditou porque *sentiu*.

⁷² Que, por sua vez, já havia parafraseado a citação original do Evangelho.

Um detalhe importante ainda: não devemos ignorar a frase dita por Pénélope ao final do diálogo. “Você não é nada além de palavras”, dissera ela. O Cavaleiro então prova o contrário, tocando a mão de Pénélope com a sua própria mão. Foi preciso, contudo, que o diálogo fosse interrompido, dando lugar ao silêncio, para que as duas mãos se encontrassem. A cena supõe ter havido ali uma espécie de transferência da palavra para o mundo físico. Parece que, no ato do encontro das duas mãos, a palavra se converte em matéria tátil. Como vem acontecendo sempre até aqui, esse acréscimo de relevo deve vir amparado de um “sentido”. Qual é o sentido dessa cena?

Ao longo do filme, vimos que a palavra tanto pode prender uma pessoa a outra num casamento indesejado quanto pode, por outro lado, materializar uma promessa de união, restituindo a um corpo morto sua vida. Segundo o enunciado do filme, portanto, a palavra e o corpo atuam concomitantemente, agindo um sobre o outro: 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 existência material (sonora); a palavra pode igualmente, no ato do milagre, devolver ao corpo a sua existência material (tátil). Green mostra (ou melhor, demonstra) ao espectador que a palavra de fato possui uma existência física, tangível. Apreendemos empiricamente (sentimos o seu relevo) que a palavra é, ela também, um corpo. Um corpo sonoro, que

ganha no filme o estatuto de coisa material – algo que se possa pegar, segurar com as próprias mãos. Green devolve ao espectador a emoção tátil do encontro das duas mãos para que ele possa de fato sentir a materialidade da palavra convertida em imagem. O que se vê aqui, portanto, é a materialização da antiga crença de que a Palavra possui uma equivalência e uma *contiguidade* com a realidade sensível.

“O mundo da palavra não é, para esta forma de pensar, descontínuo com o mundo das coisas; havendo comunicação entre um e outro, ter-se-á forçosamente de admitir a possibilidade de através das palavras se provocarem alterações no mundo físico. Caso contrário, não se poderia com uma palavra interromper uma tempestade (...)” (prefácio de Rui Tavares a BRUNO, 2008, p. 15).⁷³

A citação ao grande filósofo renascentista Giordano Bruno não é em vão. Veremos a seguir, no estudo da última cena do filme, que a concepção de natureza de Eugène Green encontra alguns pontos de convergência interessantes com a cosmologia de Bruno.

⁷³ O que ocorre, literalmente, em *Le Tempestaire* (1947), de Jean Epstein.

10

Falávamos há pouco de um uso sistemático do campo/contracampo de 180° que consistia em sobrepor, no contexto de uma conversa, um rosto ao outro sem angulação, colando-os frontalmente. Dizíamos que certa “defasagem” na montagem (e também alguns dados próprios da imagem, como a baixa profundidade de campo) impedia que o que nos fosse dado a ver se equivalesse ao ponto de vista do personagem. Concluíamos, por fim, que o dispositivo como um todo dava à imagem um “acréscimo de objetividade” – acréscimo esse que se fazia sentir até mesmo no interior de uma conversa em que a câmera se situasse na mesma posição que o interlocutor. O que dizer então quando, no interior do dispositivo supracitado, a posição da câmera divergisse, e muito, de onde estaria situado o interlocutor? O que dizer quando, após a saída de um dos personagens da conversa, víssemos o outro (o que permanecera) do mesmo ponto espacial de antes? Ao final do filme temos a confirmação definitiva do que antes apenas teorizávamos: o “sujeito enunciador” do filme é essa instância objetiva, neutra, impassível (e completamente descolada do olhar de qualquer personagem). Por ora deixemos de lado essas precipitações e voltemos ao início da cena (a última do filme).

Após a ressurreição do Cavaleiro, já no dia seguinte à cena do encontro das mãos, Nicolas e a Senhorita chegam ao castelo. Ao vê-lo de pé, vivo, Nicolas pergunta: “É um milagre?”, e o Cavaleiro responde: “Creio que é uma coisa natural”⁷⁴. Em seguida, os dois casais passam a falar sobre o futuro: “Agora eu me casarei com o Cavaleiro do Leão, pois nós nos amamos”, diz Pénélope. A Senhorita então responde: “Fico contente. Eu também amo o Cavaleiro do Leão, mas somente nos sonhos. Na vida eu amo Nicolas. Nós nos casaremos e teremos muitos filhos”. Nicolas faz ainda uma ressalva: “Mas será preciso que você cuide sozinha das crianças quando eu sair com o Cavaleiro e o seu leão para matarmos ogros”. A conversa segue nesse tom cômico (e até mesmo um pouco trágico⁷⁵) até que as duas crianças aparecem sorridentes, carregando nas mãos um pequeno coelho. “É um bebê-elefante”, diz o garoto mais novo. O mais

⁷⁴ A sua resposta faz eco a uma frase dita por ele pouco antes: “No mundo vivaz, o sopro do espírito é o sopro do corpo”, o que equivale a afirmar que a palavra possui uma contiguidade com o mundo natural.

⁷⁵ O humor do filme tem às vezes o objetivo de fazer transparecer, justamente, as tragédias da vida. Mesmo num conto com forte teor fantástico, Green não abre mão de mostrar as contradições do homem – e assim o faz sempre por meio do humor.

velho completa: “As suas orelhas já estão grande, mas a trompa ainda não cresceu”. O Cavaleiro então responde: “Isso é muito normal, as trompas se desenvolvem mais tarde”. O Cavaleiro sugere ao fim que o leão leve as crianças para as suas casas. Pénélope então pergunta se ele estaria de acordo com isso, no que o leão logo acena positivamente com um rugido. Pronto. O destino de todos foi solucionado. Tudo foi dito e o desfecho da história já está bem próximo.

O leão segue com as duas crianças e uma música celta se inicia, dando um tom alegre ao que já se prefigura como o epílogo do filme. Os dois casais então se alinham, de mãos dadas, e observam as duas crianças seguirem os seus caminhos. Os meninos se viram para os dois casais, já bem distantes, e acenam em tom de despedida. Os quatro retribuem o gesto, alinhados como no término de uma peça de teatro. O que se vê é uma posição intermediária entre a atuação e o despojamento. Como ocorre ao fim de um espetáculo teatral, quando os personagens se despedem da plateia, vemos uma interseção do mundo “ficcional” com o mundo “real”. Um figurino pela metade, uma maquiagem já meio borrada, um cenário desmontado... mais ou menos livres de seus papéis, os atores teatrais – às vezes num tom mais descontraído – nos revelam então um pouco de suas personalidades. Esse “adicional de realidade” também acontece com as crianças, agora na condição de atores mirins. O filme se conclui, então, sem antes deixar de provocar um certo desnudamento da representação. Quando a peça é boa, esse desnudamento causará sempre uma sensação prazerosa. É como diz Bazin: o fim de um espetáculo teatral nos oferece “uma melhor consciência dele” (BAZIN, 1991, p. 142). Não sofremos com o sumiço do personagem, que “morre” quando as cortinas se abaixam (e mais ainda quando elas se levantam ao fim – mostrando-nos os atores da “farsa”). Ao contrário do que se poderia crer, a “perda” da vida ficcional geralmente não ganha contornos melancólicos. Sentimos uma alegria muito própria da experiência teatral: a sensação de que uma boa história foi contada, e isso é tudo.

Já distantes, os dois grupos (as crianças com os animais de um lado, os dois casais do outro) se despedem em campo/contracampo frontal, mais ou menos como normalmente sucedia no contexto de uma conversa. A grande distância entre eles, contudo, impede que a posição da câmera (um generoso plano conjunto) se situe na mesma posição dos personagens ocultos no extraquadro, dando a entender que (e enfim confirmando o que antes era apenas uma intuição) aquilo que o espectador via não correspondia absolutamente ao plano subjetivo de algum personagem. O plano frontal

dado a ver não é, de forma alguma, o ponto de vista dos atores (já que, na configuração espacial da cena, há entre os dois grupos uma distância grande demais para a escala sugerida pelo plano conjunto).

Após a despedida, as duas crianças e o cachorro saem pelo fundo do quadro em direção às suas casas. A esse plano esvaziado, Green contrapõe novamente os quatro personagens na mesma escala de antes. Ou seja, a saída dos atores do quadro não impediu que víssemos a cena do mesmo lugar, provando definitivamente que os planos dados a ver pertencem a uma instância objetiva, impassível, sem intermediário fictício.

Mas o desnudamento da representação, que já revelou um pouco os atores por trás dos personagens, ainda não se deu por completo. É aí que Eugène Green, num único movimento deflagrador, dá a ver o palco desse grande teatro ao ar livre. No último plano do filme, em um *travelling* em diagonal, somos conduzidos do plano conjunto de um pequeno arbusto a um plano geral muito amplo. Eis a totalidade do espaço onde isso tudo se desenrolou!

Uma breve digressão. Em geral, o *travelling* é um movimento de câmera um pouco misterioso. Muitas vezes denota a consciência subjetiva de um personagem,

expressa seu estado mental. Por isso que se pode atribuir a um simples movimento de câmera adjetivos como “onírico” (Maya Deren), “delirante” (Hitchcock), “psicológico” (Alain Resnais), “religioso” (Andrey Tarkovski) ou até mesmo “fantasmagórico” (Naomi Kawase). Decerto não é o que acontece aqui. No cinema de Eugène Green, o *travelling* jamais poderia expressar uma qualidade humana, jamais poderia denotar um mundo mental. Não se trata jamais de uma “transferência” do mundo imaginativo de um personagem para o que nos é dado a ver. A instância narrativa da câmera em movimento não é a de ninguém. Não há uma consciência subjetiva mimetizada no movimento de câmera. Esse último *travelling*, deflagrador de um palco coberto de uma imensa área verde, parece “resolver” o impasse: ao revelar a locação desse grande teatro filmado, Green devolve ao “sujeito enunciador” a sua imagem refletida. É o próprio mundo natural que parece *dar a ver*. É claro que sempre há uma “intenção” humana por trás de todo filme. Essa intenção, contudo, se perde de vista ao final de *Le Monde vivant*. A sensação ao fim do filme é a de que recuperamos, enfim, a lucidez e a sobriedade de um “olhar” inescrupulosamente objetivo. A metáfora, embora banal, talvez possa ajudar a esclarecer: é um pouco como se, corrigida a miopia, nos livrássemos de um velho par de óculos.

Ao longo deste capítulo, vimos que a imagem dada a ver parecia dotada de uma eloquência avessa à razão dos homens. Em certos momentos, o “sujeito enunciador” parecia anteceder a cena, estava lá antes da “grande farsa”, possuía o privilégio de revelar a “verdade” do mundo por detrás da representação. Voltemos então a uma pergunta insinuada anteriormente: Que olho poderia comportar esse olhar? Eugène Green parece seguir uma estrada tortuosa traçando uma linha reta. Ao invés de dar ao filme uma “forma” que corresponda ao seu teor teológico, ao invés de “sugerir” no movimento de câmera uma divindade implícita na intenção de Seu olhar, Green procede em *Le Monde vivant* segundo uma lógica puramente materialista. Eugène Green é desses realizadores que acreditam que a beleza deve surgir da própria coisa, e não da forma de filmá-la. Não há outra forma de torná-la aparente senão mantendo-se fiel à realidade visível tal qual se nos apresenta, atendo-se aos elementos estritamente materiais do quadro cinematográfico. Em síntese: não há expressão, mas *captação*. Um pouco à maneira do que dissera Bruno Andrade ao final de um texto dedicado ao seu cinema, conforme já vimos anteriormente, “Eugène Green permanece a pérola rara: o

artista que se cala para deixar que o mundo fale.” (ANDRADE, 2010). Ouçamos, então, o que nos tem a dizer o mundo eloquente proposto por Eugène Green.

Por trás dos arbustos em primeiro plano, nos é revelada ao fundo uma natureza imensa. A amplitude dos gramados, contudo, não se converte em intimidação ou agressividade. Não nos apeguemos diante dessa imagem. A sua beleza inspira apenas harmonia e serenidade. Estamos “em contiguidade” com o mundo natural. Essa posição nos permite ver tudo num tom festivo e alegre, como em uma celebração de sua infinita beleza. Estamos muito distantes de uma natureza sublime, transcendental ou vingativa (fonte de pecados). Essa oposição é bem oportuna para nos conduzir ao que talvez seja a concepção de natureza de Eugène Green: de essência aparentemente panteísta, ela parece encontrar enorme correspondência com a cosmologia de Giordano Bruno, para quem o universo é “o espelho de um Deus único que, desde dentro, opera e comanda todas as coisas” (BOMBASSARO, 2010, p. 37). A condição dessa assertiva de Bruno (e de toda a filosofia nolana) se apoiava na ideia herética⁷⁶ de um universo infinito. Só assim a natureza estaria em acordo com as dimensões divinas – e, por fim, poderia se manifestar como “o infinito efeito (natureza) da infinita causa (Deus).” (BOMBASSARO, 2010, p. 38). Tal concepção “divinizada”⁷⁷ da natureza,

⁷⁶ Giordano Bruno seria posteriormente condenado à morte por suas heresias.

⁷⁷ Segundo as palavras do próprio Giordano Bruno: “(...) aprendemos a não procurar a divindade longe de nós, se a temos perto, inclusive dentro de nós, mais do que nós mesmos estamos dentro de nós. Nem os habitantes de outros mundos a devem procurar perto de nós, quando a tem perto e dentro de si, visto que a lua não é mais céu para nós que nós para a lua” (BRUNO apud BOMBASSARO, 2010, p. 33).

supostamente familiar a Eugène Green, parece confirmar – no momento em que *Le Monde vivant* se conclui – a impressão final de uma natureza nada caótica, nada “sem sentido”. Ao contrário, parece-nos que a composição dessa paisagem final é ordenada segundo leis universais, fazendo-nos entrever uma natureza que não é confusa nem tampouco regida pela “clareza” do homem; uma natureza que não é “sem governo” nem tampouco governada pelas mãos do homem; uma natureza que não é abandono nem tampouco a “arte dos jardins”; em suma, uma natureza eloquente que se comunica conosco segundo as leis de um Deus único e monista⁷⁸. Guardemos essa informação, voltaremos a esse ponto mais adiante.

⁷⁸ O paralelo com Giordano Bruno ainda procede: “A metafísica que ele [Giordano Bruno] propõe constitui, assim, um rigoroso monismo materialista. Não existem, para ele, duas substâncias (matéria e espírito) distintas. Tudo o que existe estaria reduzido a uma única essência material provida de animação espiritual” (prefácio de José Motta Peçanha a BRUNO, 1978, p. XII).

Conclusão

Seja na forma do que chamamos de “sinal”, seja na forma do que chamamos de “presença”, parece-nos evidente que Eugène Green busca nos colocar diante (“à distancia” ou “na presença”) de uma ordem regida segundo uma lógica mística. Algo definitivamente escapa à razão. Os sinais teriam em *Toutes les nuits* a função de acrescentar ao grande tecido textual do mundo (composto de signos indistintos) a marca legível da expressão poética. Em *Le Monde vivant*, o mesmo tecido textual é subtraído pela súbita “aparição” de uma matéria tátil avessa às leis da significação. Essa distinção entre os dois filmes emprestou à dissertação uma estrutura partida em dois capítulos. No primeiro, vimos que o espectador é mantido afastado e sozinho: é preciso estar só para decifrar essa linguagem composta de sinais, vestígios remotos de uma ordem *transcendente* ao homem. No segundo capítulo, ao contrário, vimos que o espectador é colocado na presença de uma natureza panteísta, uma natureza cuja extensão infinita possui a medida de Deus. Embora igualmente eloquente, a natureza aqui fala segundo às leis da *imanência*. Ora, como pode haver harmonia entre duas formas de encenar tão antagônicas, fazendo coabitar a imanência com a transcendência? Afinal, Deus está ou não está presente no mundo filmado por Eugène Green?

Conforme ocorria na cosmologia de Giordano Bruno, o Deus monista, horizontal, não excluía a hipótese dualista (platônica) de uma divindade vertical, inteligível, inacessível ao homem. No limiar do medievo para a renascença, época em que o neoplatonismo ressurgiu com grande força até mesmo no interior da ortodoxia cristã, outros filósofos místicos além de Bruno (como o Mestre Eckhart – referenciado explicitamente⁷⁹ por Green como sendo seu “mestre espiritual”) também já haviam professado ideias semelhantes⁸⁰. Porém, muito antes de Bruno e Eckhart (Nicolau de Cusa entraria também na lista), Plotino já havia semeado esse terreno, tornando-o fértil para toda uma tradição neoplatônica posterior.

Plotino explica nas *Enéadas* a criação do Cosmo a partir de um único ponto ontológico, o *Uno*. Essa explicação metafísica do mundo fora chamada de “teoria da

⁷⁹ Mestre Eckhart é frequentemente citado por Green em livros e entrevistas. Não bastasse isso, a epígrafe de *Le Monde vivant* é uma citação de Eckhart: “Se Deus tivesse faltado com a sua Palavra, com a sua Verdade, Ele teria faltado com a sua Divindade, e não seria Deus; pois Ele é a sua Palavra e a sua Verdade”.

⁸⁰ Uma das citações mais famosa de Eckhart (“O olho com que vejo Deus é o mesmo olho com que Deus me vê”) já nos dá uma dimensão disso.

emanação”. Segundo diz, o *Uno* é tudo o que existe, desde o princípio, e dele procedem todas as coisas por processão. Ou seja: “Tudo deriva e volta ao *Uno*.” (COSTA, 2002, p. 117). Existe aí, portanto, uma distinção fundamental em relação ao platonismo. Apesar de romper com o dualismo de Platão, o sistema monista de Plotino não deixa de fazer uma distinção hierárquica entre o *Uno* e tudo mais que dele deriva.

“No ápice de tudo está o *Uno* – Deus –, o Super-Bem, que é transcendente, perfeito, eterno, infinito e necessário. Deste primeiro Princípio emana a segunda processão, a *Inteligência* ou *Nous*, que é uma cópia do *Uno*; e, embora tenha sido engendrada imediatamente pelo *Uno*, e, portanto, é a mais perfeita de todas as processões, esta não tem a unidade perfeita. Ela marca o início da multiplicidade” (COSTA, 2002, p. 118).

Marcos Costa nos diz em seguida que outras processões ainda se darão, em escala descendente, até que se efetue a passagem do mundo inteligível para o sensitivo. Segundo as palavras de Plotino, “o *Uno* é existente por si próprio, transcendente ao que dele procede e, ao mesmo tempo, de maneira típica, capaz de estar presente nos outros seres.” (PLOTINO apud COSTA, 2002, p. 121). A cosmologia de Plotino, portanto, admite uma “continuidade” (ou unidade) entre os dois mundos sem, contudo, abrir mão da transcendência divina – o que fará com que alguns comentadores de sua obra taxem-no de “panenteísta”, expressão cunhada pelo filósofo alemão Karl Krause (1781–1832) para expressar essa posição intermediária entre o teísmo e o panteísmo⁸¹.

Pois bem. Seja qual for o nome dado, parece-nos que o cinema de Green (interesse único dessa pesquisa) materializa em sua própria *mise en scène* a crença em um deus que seja “ao mesmo tempo transcendente e imanente ao todo” (COSTA, 2002, p. 117). Muito mais que o paralelo com a filosofia neoplatônica, o que mais nos interessa aqui é a maneira encontrada por Green para “traduzir” a sua fé (supostamente panenteísta) em uma forma fílmica visível. A questão que aqui se impõe é: como *dar forma* ao que vínhamos chamando de “sinais”? Como filmar isso que chamávamos há pouco de “presença”? Como imprimir a essas verdadeiras “aparições” o que as caracterizam como dessemelhantes uma da outra? Quais são as suas distinções formais?

⁸¹ O teólogo brasileiro Leonardo Boff parece ter encontrado uma síntese interessante para definir o significado de “panenteísmo”: nem transcendência, nem imanência, mas verdadeira *transparência*.

Começemos pelos sinais. Como filmá-los? Como fazer com que se entreveja que há ali algo a se deter, a se decifrar – e cuja decifração dará ao filme uma dimensão metafísica? Não nos alonguemos: é a sua “qualidade fotográfica”. Eugène Green filma esses sinais subtraindo-lhes o movimento e dando a eles o aspecto *aplainado* de um “vestígio” (Bazin), de uma “figura” (Morin). Todos os sinais tratados no primeiro capítulo (e outros ainda que veremos a seguir) são dotados de uma fixidez fotográfica. E não apenas uma fixidez espacial, imitativa da fotografia, mas sobretudo uma imobilidade no tempo: o “isso-foi”⁸² de que fala Barthes. A única forma de filmá-los é por meio do plano fixo, sem movimento de câmera ou movimentação interna ao quadro. À sucessão de fotogramas projetados (em uma arbitrária sessão de cinema) não se adicionaria nada senão uma série infinda de fotografias idênticas. Um passo para trás: não sejamos ingênuos em acreditar que isso basta para se fazer reavivar no cinema a *fascinação* da fotografia. Atribuímos a esses planos um “caráter fotográfico” na medida em que (e unicamente por que) seus efeitos são *semelhantes* aos de uma fotografia. Que efeitos então são esses? O primeiro é que a imagem fixa parece prescindir de certa espessura, de certa “corporalidade” inerente ao cinema.

“O movimento dá aos objetos uma ‘corporalidade’ e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um ‘fundo’, como ‘figuras’.” (MORIN apud METZ, 2012, p. 20).

É justamente assim, desprovidas de relevo e materialidade, que essas marcas ganham no filme uma representação visível. Ao subtrair o seu movimento na duração do plano, Eugène Green dispensa também a sua concretude, a sua “tatilidade”. Os sinais espalhados em *Toutes les nuits* têm todos em comum uma luminosidade. São imagens distantes, quase sem corpo. Supõe-se que isso tudo se deva à sua imobilidade “fotográfica”, já que se atribui à fotografia, em relação ao cinema, a impressão de “uma certa ausência” (BELLOUR, 1997, p. 84). Um pouco à maneira do que diz Roland Barthes em *A câmara clara*, parece-nos que essas marcas, mais que ausentes, são remotas (distantes no tempo), possuem uma “irrealidade real” – ou seja, “a um só tempo o passado e o real” (BARTHES, 1984, p. 124).

⁸² O noema da fotografia, segundo Roland Barthes. Em francês, *ça-a-été*, com a vantagem de significar também, no original, “isso-esteve” ou mesmo “isso-existiu”, já que o verbo *être* admite outras traduções.

“A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela.” (BARTHES, 1984, p. 121).

Embora tanto a fotografia quanto o cinema (analógicos) sejam índices (na medida em que são diretamente afetados pela “emanção do referente”), a “irrealidade real” é uma característica exclusiva da fotografia, já que o espectador de cinema, segundo a mesma fórmula barthesiana, apreende não um “ter-sido-aqui”, mas um “ser-aqui vivo”. Na fotografia, em suma, “o *isso-foi* supera o *sou-eu*” (Barthes). Bazin já falava de um “embalsamento” do tempo. Trata-se enfim de algo que, embora se tenha a confirmação ontológica de já “ter-estado-aqui”, certamente não está mais.

A fotografia carrega então essa marca, a marca de uma *distância*, mais ou menos o mesmo papel que desempenham os supracitados “sinais” na realidade ficcional de *Toutes les nuits*. Que melhor maneira de filmar essas assinalações, esses “vestígios de outro mundo” (FOUCAULT, 2007, p. 520), que dando a eles uma qualidade fotográfica? Duplamente marcados, esses sinais fotografados passam a reter no tempo um *acúmulo* de vestígios. Tanto pela sua forma “fotográfica”, quanto pelo sentido atribuído no filme, esses objetos luminosos parecem conter, na cristalização de um instante, uma palavra: letras, siglas, dígitos, hieróglifos, enfim, caracteres feitos de uma matéria luminosa.

Um reflexo de luz estampado na parede de uma maternidade pode conter a resposta ao gênero de uma criança que ainda está para nascer? É sem dúvida isso o que *Toutes les nuits* nos faz crer. O formato triangular de um reflexo na parede é uma marca que designa o sexo feminino⁸³. Dito isto, podemos ir ainda além. O invólucro fotográfico⁸⁴ foi a solução encontrada para dar forma a um brilho luminoso (cristalizado no tempo) cuja origem remonta a um passado imemorial. “É menino ou menina?”, pergunta Émilie ao médico. Eugène Green empresta a essa marca uma atemporalidade fotográfica para que se faça ouvir dela uma palavra: “menina”, responde o médico (não sem certo atraso⁸⁵). Supõe-se que a crença de Eugène Green na verdade “premonitória” dos sinais o faz restituir deles o tempo presente. Green remonta à essência imóvel e imaterial da fotografia para registrar em sua “memória de bromato de prata” a existência passada de um reflexo luminoso cujo poder premonitório será tão eficiente quanto mais distante e remoto nos parecer.

“A Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição: não se pode dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário de Turim, isto é, que ela não era feita por mão de homem?” (BARTHES, 1984, p. 121).

Analisaremos a seguir esse último “sinal” abaixo. Eugène Green não o oferece a nós de imediato, ele é gradativamente “construído” ao longo do filme.

⁸³ Em alusão à genitália feminina.

⁸⁴ Como dizia Bazin, esse “objeto lacrado no instante” (BAZIN, 1991, p. 24).

⁸⁵ Afinal, a marca na parede oferece uma legibilidade que antecede a resposta do médico.

Essa mesma imagem aparece duas outras vezes antes de ganhar, na lembrança de sua dupla recorrência, a sua vocação premonitória. Vejamos como isso acontece. Primeiro, esse corredor iluminado aparece após uma briga de Émilie com Henri. Em seguida, ele se repete após a primeira troca de cartas entre Émilie e Jules. Nesse momento, passamos a desconfiar de que talvez haja ali, na imagem do corredor, qualquer coisa de especial. Parece também que a imagem ganhara, para Émilie, algum sentido oculto, embora a decifração ainda não seja clara. Após a briga definitiva de Émilie com Henri (a briga que sela o término da relação), a imagem do corredor aparece pela terceira e última vez, agora em sua imobilidade definitiva⁸⁶. Tudo fica mais claro quando percebemos que o corredor é também uma bifurcação. Podemos até imaginar que ele possa nos conduzir a um quarto iluminado à esquerda, e talvez a uma sala mais escura subindo o degrau. E daí já não é difícil supor que talvez essa bifurcação tenha adquirido para Émilie a imagem de sua própria dúvida: Henri seguira antes pelo lado mais iluminado do corredor. Será esse o seu destino? Talvez Émilie tenha entendido, olhando para o corredor, que estava destinada ao outro caminho. Émilie aos poucos “descobre” que aquele corredor iluminado (aparentemente esvaziado) pode conter, na decifração de suas marcas, a sua destinação. Não nos empenharemos mais nessa decifração, sob o risco de torná-la obsessiva. Aqui nos interessa apenas a gradual construção de uma imagem aparentemente esvaziada até a sua confirmação imóvel: é como se, antes de nos dar o sentido por inteiro, fosse necessário criar a história de seu *aparecimento*. Foi preciso nos mostrar a imagem duas outras vezes. Primeiro, para que ela fizesse parte de nossa própria memória; depois, para que ela fosse retrospectivamente resgatada e adquirisse empiricamente, para o espectador, a qualidade remota de um vestígio; por fim, para que ela enunciasse o seu sentido.

Uma breve menção a um outro filme de Eugène Green. Em *Les Signes* (2006), ao final do filme, o mundo visível apresenta-se (literalmente) como “figura”. Vejamos. Um pacote com três fotografias de paisagem chega inexplicavelmente na casa de uma família (uma mãe e dois filhos). A decifração desse *puzzle*, como elas são chamadas no filme, levará essa família a compreender o sentido de suas vidas após o sumiço do pai.

⁸⁶ Nas outras duas recorrências dessa mesma imagem do corredor, ela ainda parecia mais ou menos integrada ao mundo sensitivo (e por isso aparecia em movimento, junto com as outras coisas). É só depois que ganha a fixidez fotográfica que parece adquirir o aspecto de um “reflexo” do mundo inteligível.

Os três alinham as fotografias contra a parede para vê-las em conjunto. Em seguida, para enxergarem melhor, colocam uma vela diante de cada uma das fotos. A criança aponta para elas e diz: “lá [a foto da direita] é o país do papai; aqui [a da esquerda] estamos nós”. E todos em seguida olham para a foto do meio. A mãe então diz: “Essas imagens são pra gente!”. Em seguida, num desfecho memorável, vemos a mãe e os dois filhos olhando atentamente para cada uma das três fotos contra a parede. Green os filma em seu habitual campo/contracampo frontal, intercalando as fotos com os rostos de cada um dos três personagens. A paisagem da natureza vira um *suporte fotográfico* para a busca de um sentido.

Os tais “sinais” ganham em *Toutes les nuits* (e em outros filmes de Green) a forma imóvel e perene típica da fotografia fixa. E como então *Le Monde vivant* se opõe a essa distinção formal dos “sinais”? A essa pergunta, Eugène Green responderá logo no prólogo do filme. Vejamos:

O fotograma acima reproduz o início do primeiro plano de *Le Monde vivant*. O que vemos é a imagem austera de um pequeno quarto esvaziado. Uma cama do lado direito e ao fundo uma janela. É sem dúvida uma imagem concisa, direta. Nenhuma bagunça ou particularidade do morador do quarto. Nada que dificulte a imediata compreensão do que nos é dado a ver: eis um quarto plenamente vazio. Ao plano fixo

do quarto, sobrepõem-se as vozes dos pais de um garoto (posteriormente descobriremos que se trata de Nicolas) que fugira de casa. Eles conversam sobre o seu sumiço.

Mãe - Faz três dias que ele desapareceu.

Pai - Ele manterá contato.

Mãe - Não!

Pai - Como você pode saber?

Mãe - O que é dito, é dito.

Como bem disse o crítico de cinema Luiz Carlos Oliveira Jr., o diálogo em *off* sobreposto ao plano do quarto funciona como “uma trilha de comentário sobre a ausência que o quarto vazio, em si, já *significa*” (OLIVEIRA Jr., 2010). Já se pode entrever, desde o primeiro plano do filme, que a *mise en scène* de Green se esforça por nos oferecer sobremaneira, como em *Toutes les nuits*, a concisão e a eficácia do signo. A expressão do quarto vazio se encerra no imediatismo de sua significação. Assim que a mãe declara a sua crença na força da palavra (“O que é dito, é dito”), somos lentamente lançados em direção à janela do quarto. Um lento *travelling* refaz o percurso “para fora” feito pelo filho, confirmando o movimento que ele já havia anunciado pela palavra. O espaço percorrido pela câmera parece composto de uma camada espessa de ar que dá corpo a uma “sensação” de movimento. Na passagem do plano fixo para o *travelling*, o diálogo dos pais cessa e dá lugar a uma edição de som bastante loquaz. Ouvimos de dentro do quarto sons do lado de fora da casa, sons da natureza: uma forte rajada de vento, o canto suave de pássaros, a agitação de folhas. Em um dos poucos *travellings* de todo o filme, num gesto que nos recoloca em contato com a “respiração” da natureza, o que se sente é a vibração de um *corpo sonoro*. O movimento de câmera “promete” completar o trajeto do interior para o exterior do quarto, do signo de um quarto vazio para a sua própria dissolução em meio às plantas e animais. A promessa de exterioridade, portanto, é reforçada por uma edição de som que antecipa o percurso pra fora do quarto e extravasa a barreira da significação-quarto na fusão sem fronteiras com a natureza (apenas entrevista pela janela). Embora rebelde às leis dos signos, o movimento de câmera é perfeitamente eloquente: num único movimento, ele liga o destino do garoto ao mundo natural, e assim confirma a frase dita por sua mãe: “O que é dito, é dito”. O garoto não voltará. Eis o sentido do *travelling*: enunciar a destinação do garoto que fugira de casa.

Um espectador interessado, vendo o filme pela primeira vez, poderia até pensar na célebre cena final de “O Passageiro - Profissão: Repórter”. Mas não nos enganemos, não estamos num filme do Antonioni. Eugène Green rompe com o fluxo do empirismo e aborta o movimento de câmera antes que a câmera saia do quarto. No ponto exato em que se enquadra a janela no centro da composição, o *travelling* é interrompido e retoma a sua fixidez inicial. O movimento de câmera tem duração curta, ele dura o tempo que se leva para recompor a cognição. A travessia para fora do quarto é apenas pressentida por um movimento jamais terminado. Tão logo se faz entrever o movimento rumo à natureza, Green nos recoloca de volta ao regime dos signos. Percorremos em um só golpe, num mesmo plano, a trajetória de um signo a outro: da imagem icônica de um quarto vazio à imagem icônica de uma janela fechada.

Ora, o que nos resta nesse momento, então, senão voltar a exercitar a nossa legibilidade? Saímos da significação-quarto (interior) para a significação-janela (exterior). A leitura dos signos parece confirmar (com certo atraso) o que o movimento de câmera já havia antecipado. Conforme sucedia no *travelling*, os dois planos fixos também “falam”, com eloquência, a destinação do filho. Enquanto que lá, contudo, essa “fala” se dava por uma linguagem tátil, rebelde às leis da razão, aqui essa “fala” se dirige ao intelecto pela linguagem dos signos. De um lado, a “presença”; de outro, o “signo”. Haveria o privilégio de um sobre o outro? Creio que a essa altura não teremos dúvidas em responder essa pergunta. Toda a *mise en scène* de Green consiste em revelar, por meio de um cuidadoso jogo de contrastes, a supremacia da experiência tátil.

Os signos se afiguram em *Le Monde vivant* como meros “efeitos de superfície”. O “proscênio” do signo (a sua distância) é aniquilado para nos oferecer a materialidade de um corpo em movimento cuja espessura nos remete, justamente, à *própria* natureza.

Dito isso, talvez já não nos pareça tão tortuosa a estrada que liga os “sinais” às “presenças”. Já não se revelará grande surpresa a constatação final de que o que chamamos até aqui de “presença” tenha como principal particularidade o movimento. Vimos agora que foi justamente um movimento de câmera que nos colocou como que “na presença” do mundo natural (apenas entrevisto pela janela). Se olharmos para trás, veremos que a apreensão dessa “presença”, assimilada pela via do empirismo, carrega sempre a marca do movimento. Seja através da fragmentação dos corpos ou das coisas (moldura/ montagem), seja através da movimentação interna ao quadro (atuação/encenação), seja através do movimento de câmera (*travelling*), trata-se sempre de um mesmo princípio: criar um contraste flagrante entre a disposição estática dos signos e a disposição móvel das coisas. É por isso que o cinema, apenas ele, poderá dar ao referente na cena (em última instância, sempre a natureza) um “acréscimo de realidade”. A partir daí, caberá ao espectador atribuir os excessos desse “realismo” ao acaso ou a alguma divindade.

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANDRADE, Bruno. “O espetáculo do mundo”. In: Revista on-line *Contracampo* (<http://www.contracampo.com.br/95/artgreenbruno.htm>, acessado em 20/07/2013), 2010.
- ANSELMO, Beatriz Moreira. “A palavra em cena no Teatro Simbolista”. In: *Lettres Françaises*, nº 11, 2010, p. 33-41.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BOMBASSARO, Luiz Carlos. *Giordano Bruno e a filosofia na renascença*. Caxias do Sul: Educs, 2007.
- 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.
- _____. “Epifanias barrocas ou filmar o invisível”. In: Revista on-line *Contracampo* (www.contracampo.com.br/95/artgreencristian.htm, acessado em 20/07/2013), 2010.
- _____. “Entre o aprisionamento e a fuga”. In: *Robert Bresson*. São Paulo: Cinusp, 2011, p. 10-16.
- BOUQUET, Stéphane. “Des pieds et des chemins”. In: *Cahiers du Cinéma*, nº 556, abril de 2001.
- BRUNO, Giordano. *Sobre o infinito, o universo e os mundos* (Col. Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *Tratado da magia*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked – Four Essays on Still Life Paintings*. Cambridge: Harvard University, 1990.

COSTA, Marcos Roberto Nunes. “A influência do neoplatonismo na solução agostiniana do mal”. In: BEZERRA, Cireco C. & BAUSCHWITZ, Oscar Frederico (org.). *Neoplatonismo: tradição e contemporaneidade*. São Paulo: Hedra, 2012.

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.

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

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

FLAUBERT, Gustave. *La première éducation sentimentale*. Paris: Du Seuil, 1963.

GREEN, Eugène. *La parole baroque*. Paris: Desclée de Brouwer, 2001.

_____. “Je viens du théâtre baroque” (entrevista). In: *Cahiers du Cinéma*, nº 556, abril de 2001.

_____. *Présences*. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.

_____. “Standing on earth” (entrevista). In: *Vertigo Magazine*, primavera de 2006, p. 9-11.

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

LA BARDONNIE, Mathilde. “Racine, en vers et contre tous”. In: *Libération*, setembro de 1999.

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

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

MARIN, Louis. “Portrait de Mère Angélique Arnauld”. In: LEYZOUR, Philippe (org.). *Mère Angélique Arnauld*. Paris: Musée National des Granges de Port-Royal, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MONASSA, Tatiana. “Na presença do mistério”. In: Revista on-line *Contracampo*. (www.contracampo.com.br/95/artgreentati.htm, acessado em 20/07/2013), 2010.

OLIVEIRA, Luís Miguel. “Um europeu adoptivo”. In: Página on-line *Disco duro*. (<http://durodisco.blogspot.com.br/2007/10/um-europeu-adoptivo.html>, acessado em 20/07/2013), 2007.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. “O que está dito...”. In: Revista online *Contracampo*. (www.contracampo.com.br/95/artgreenjr.htm, acessado em 20/07/2013), 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LOUDART, Jean-Pierre. “La suture”. *Cahiers du Cinéma*, nº 211, abril de 1969.

PLOTINO. *Enéada II – a organização do cosmo*. Petrópolis: Vozes, 2010.

QUANDT, James (org.). *Robert Bresson* (revised). Toronto: TIFF, 2011.

RIBON, Michel. *A arte e a natureza – ensaio e textos*. Campinas: Papirus, 1991.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas-mortas*. Köln: Taschen, 2009.

SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film – Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California, 1972.

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 de Eugène Green

- *Toutes les nuits* (2001)
- *Le Nom du feu* (2002)
- *Le Monde vivant* (2003)
- *Le Pont des Arts* (2004)
- *Les Signes* (2006)
- *Correspondances* (2007)
- *A religiosa portuguesa* (2009)