

Eugène Green e a epistemologia renascentista

por Pedro de Andrade Lima Faissol*

Resumo: Esse artigo tem por objetivo mostrar que o cinema de Eugène Green estabelece com o seu espectador um pacto signifiante semelhante ao que o homem renascentista mantinha com a natureza. Tal como se dava na episteme renascentista, o sistema de signos operado por Green é acrescido de um elemento mediador que funciona como vértice de uma relação epistemológica triangular. Ao invés de substituírem um referente implícito na cena, esses signos especiais sinalizam para uma relação exterior entre dois outros elementos: o sujeito e o objeto do conhecimento. A esses corpos inanimados e luminosos chamaremos de “sinais”. Caberá ao espectador desvendá-los, empenhando-se ativamente em sua decifração. Analisaremos algumas cenas de *Todas as Noites* (2001) para comprovarmos a hipótese levantada. Ao final do artigo, traçaremos também um paralelo com a fotografia, buscando no específico fotográfico barthesiano as bases empregadas por Green para dar uma forma visual aos supracitados “sinais”.

Palavras chave: Eugène Green, *mise en scène*, epistemologia, renascimento, sinais.

Abstract: This article posits that Eugène Green's film sets out to establish a pact with its audience similar to the one established with nature in the Renaissance. As in the episteme of the Renaissance, in Green's films the system of signs is mediated by an element that works like the vertex of a triangular epistemological relationship: instead of *replacing* a reference in the scene, these special signs *signal* to an external relationship between the subject and the object of knowledge. This inanimate and luminous body is defined as a "sign". It is up to the viewer to unveil them, and to actively engage in their decryption. After analyzing selected scenes from *Every Night* (2001) we trace a parallel with photography by citing Barthes as the foundation used by Green to create the visual form we have defined as a "sign".

Key words: Eugène Green, *mise en scène*, epistemology, renaissance, signs.

Fecha de recepción: 10 de enero de 2016

Fecha de aceptación: 21 de abril de 2016

Eugène Green

Em 1969, aos 21 anos de idade, o judeu nova-iorquino Eugene realizava um desejo que nutria desde cedo: deixar o seu país natal. Após uma longa viagem de juventude pela Europa, decide fixar residência em Paris. Rompe então 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. A ruptura com as suas origens é radical, e mais adiante Eugène Green se converterá ainda ao catolicismo¹.

Após ingressar nos cursos de Letras e História da Arte, Green passa a nutrir um interesse cada vez maior pelo barroco. Inicia então uma longa pesquisa que culminará na criação de uma companhia de teatro barroco intitulada “Théâtre de la Sapience”. Entre 1977 e 1999, Green e seus atores remontam inúmeras tragédias do período na tentativa de “recuperar a pronúncia e reconstituir o estilo gestual, sonoro e visual da cena [teatral] do século XVII” (Aumont, 2006: 30). A sua longa pesquisa sobre teatro barroco permitiu que encontrasse pistas concretas da dicção e da gestualidade do ator durante o período. Ao longo de mais de vinte anos, Eugène Green remonta com a sua companhia teatral diversos textos seiscentistas com a ambição de assim fazê-lo tal como foram encenados na época. Apesar de alguns elogios pontuais, o trabalho empenhado ao longo dos anos não obteve o reconhecimento da crítica teatral.

Segundo Green, 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: 15). Sendo assim, após a remontagem de *Mithridate* na capela da

¹ Uma breve ressalva com relação à referida conversão ao catolicismo: a religião de Eugène Green é fruto de uma visão muito pessoal da ortodoxia cristã. O seu misticismo está assumidamente bem próximo da cosmologia do frade dominicano Mestre Eckhart (1260 – 1328).

Sorbonne em outubro de 1999, decide encerrar as atividades de sua companhia teatral. Dois anos depois, em 2001, Green publica o livro *La parole baroque* no qual descreve detalhadamente a sua longa pesquisa realizada sobre a declamação e a gestualidade do teatro barroco. Nesse mesmo ano, lança o seu primeiro filme, *Todas as Noites* (*Toutes les nuits*, França, 2001), e dá início à sua carreira como cineasta.

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. Como realizador de cinema, ao contrário do que havia enfrentado nos palcos teatrais, e talvez impulsionado por alguns prêmios obtidos² (como também pela legitimação de uma parcela da crítica francesa), Eugène Green conseguiu imprimir um bom ritmo de trabalho, alcançando após 15 anos a boa marca de 9 filmes realizados (o último ainda não-lançado), entre 6 longas-metragens e 3 curtas. Apesar do reconhecimento em alguns festivais internacionais, como o de Locarno, Cannes, Toronto e Turim (este último tendo realizado uma retrospectiva completa de sua obra), poucas vezes se viu qualquer de seus filmes sendo lançado comercialmente fora da França. Na América do Sul, por exemplo, apenas o seu último filme, *La Sapienza* (Itália, Eugène Green, 2014), fora exibido no circuito comercial. E 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 do artigo. Começamos então com uma frase que sintetiza a maneira pela qual Eugène Green dá início a todos os seus filmes. Vejamos. A matéria do mundo é reduzida ao mínimo, no limite da significação, para que tudo perca o seu volume e ganhe por fim uma legibilidade. Mais uma: as

² Dentre os quais, destacam-se o prêmio Louis Delluc de melhor filme de estreia, por *Todas as Noites* (2001); o FIPRESCI no Festival de Londres por *Le monde vivant* (França, 2003); e o prêmio do júri em Locarno pelo filme coletivo *Memories* (França, Eugène Green, Harun Farocki e Pedro Costa, 2007).

“palavras” se unem às “coisas” para formar um tecido textual composto de signos indistintos. 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 ele fica nisso tudo? Caberá ao espectador 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 excessivamente controlador. 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 do 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 se iniciam sempre 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 já estabelecido. Veremos mais adiante que em *Todas as Noites*, seu primeiro longa-metragem, esse mosaico textual será acrescido do que chamaremos de “sinais”. Algo então escapará à apreensão racional das imagens, e o espectador será convidado a se relacionar com o filme pela fé, pela crença de que haveria, entre ele e o mundo, uma misteriosa “correspondência”. Antes de tratarmos disso tudo, porém, devemos fazer uma breve digressão.

Epistemologia renascentista

Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault descreve, com a sua habitual abordagem arqueológica, a *episteme* do homem renascentista. Segundo o autor, considerava-se na época que alguns sinais haviam sido “depositados” na natureza para que os homens pudessem decifrá-los e, assim, desvendar os seus segredos. O papel desses “sinais” (ou “assinalações”, como diz Foucault) era sinalizar para uma relação externa entre dois outros elementos: o sujeito e o objeto do conhecimento. Diferente da disposição binária dos signos, tal como fora difundida a partir do século XVII (definida em Port-Royal pela ligação do significante ao significado³), esses “sinais” do século XVI correspondiam ao terceiro vértice de uma relação epistemológica triangular.

Vejamos o exemplo eloquente 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: 35). Mas como esses sinais são reconhecidos? Pelas “leis da similitude”, afirma Foucault. Na *episteme* renascentista, é a própria semelhança com aquilo que os sinais indicam que estabelece essa relação ternária. Voltemos 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: 37).

³ 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: 88).

Mas por que havia a mediação dos sinais se o mundo visível já se apresentava 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: o objeto do conhecimento e o conhecimento em si. “Inútil deter-se na casca das plantas para conhecer sua natureza; é preciso ir diretamente às suas marcas” (Foucault, 2007: 36).

Em sua analogia empregada para definir o ofício do filósofo, o frade dominicano renascentista Giordano Bruno (1548-1600) 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: 40).

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. Essa é a origem da frutífera comparação entre a linguagem textual e a “linguagem da natureza”. O papel que os sinais exerciam no grande tecido da natureza se equivaleria ao papel que a Palavra exercia nas escrituras sagradas. Eram eles que permitiam ao homem ascender ao conhecimento divino (*divinatio*): correspondiam ao ponto de contato entre o homem e Deus.

Todas as noites

Dito isso, podemos agora dar início à análise do filme selecionado. Em *Todas as Noites*, muito na contramão do empirismo reinante, Eugène Green solicita de seu espectador um trabalho de decifração. É justamente interpretando alguns sinais espalhados pelo filme que passamos a compreender o sentido almejado por Green. E sempre haverá um sentido, não devemos perder isso de

vista: tal como na *episteme* renascentista, a interpretação corresponde a uma etapa fundamental da busca pelo conhecimento. A realidade ficcional torna-se para o espectador o que o mundo sensível é para um homem crente: campo de ação para a busca de um sentido. Caberá ao espectador empenhar-se ativamente na decifração desses sinais através dos quais o mundo refletiria um “para-além”. Dessa forma, não lhe restará outra forma de se relacionar com o filme senão pela fé, pela crença de que haveria uma correspondência, à distância, entre o homem e o mundo espiritual.

Pode-se dizer que, dentre todos os filmes de Green, *Todas as Noites* é o mais literário. Não por se tratar de uma adaptação de Gustave 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; mas à maneira de um vidente que busca nas sementes das plantas, ou ainda nas constelações do firmamento, reflexos visíveis de um mundo espiritual invisível. A busca pelo conhecimento deve ser travada pelo homem, não no interior de seu inconsciente, mas na objetividade contingente da natureza. O seu gosto pela metafísica neoplatônica parece encontrar aqui um amparo estético: os sinais espalhados por Green em seus filmes são como “espelhos do Inteligível”, cujos reflexos (perfeitamente legíveis – a quem se dispuser a lê-los) se apresentam ao homem como pura exterioridade.

Esses sinais 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 Green. Nunca se verá em seus filmes a manifestação do mundo imaginativo ganhando uma forma própria. Isso se nota na total ausência de efeitos visuais ou sonoros, câmera na mão ou “plano ponto-de-vista” que denotem o mundo subjetivo de algum 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, o oposto do que parece estar em voga no cinema autoral contemporâneo.

Vejamos agora como isso tudo se dá na análise do prólogo de *Todas as Noites*. Observemos a imagem abaixo. Eis o primeiro plano do filme: é com a imagem mais ou menos centralizada de uma lua cenográfica que Eugène Green dá início ao seu filme.



Todas as Noites (*Toutes les nuits*, Eugène Green, 2001)

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, segundo a classificação de Charles S. Peirce, um *ícone* e um *símbolo*. Na medida em que mantém uma relação de “analogia” com o seu referente, a lua é um ícone (a lua cenográfica de fato *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 música. 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 significativa uma lua de papel.

Na primeira cena após o fim dos créditos, 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 claros⁴. 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 privilégio do signo sobre o corpo 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 Green. O privilégio dado ao mundo inteligível sobre o sensível parece fruto de uma formação teatral. E a sua biografia atesta: eis um homem de teatro⁵! Diferente do cinema, cuja

⁴ É evidente que sempre se pode argumentar que todo filme já é, em si, um “sistema de signos” (afinal, como já dizia André Bazin ao concluir provocativamente seu célebre artigo *Ontologia da imagem fotográfica*: “Por outro lado, o cinema é uma linguagem”), entretanto, 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.

⁵ 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, como já vimos, a principal atividade artística de Green foi por muitos anos o teatro.

*indicialidade*⁶ minimiza o seu papel mediador, o teatro geralmente traz em sua própria configuração arquitetônica a distância⁷ ante o espectador. No cinema, em suma, a apreensão “imediate” 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: 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.

Voltemos à cena selecionada. Quando a noite cai, Jules e Henri seguem em direção à casa da Selvagem. Ao finalmente chegarem diante da janela, de repente um gato aparece 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.

JULES. 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 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

⁶ 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).

⁷ 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 – proscênio, 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”).

seleccionada, 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.



Todas as Noites (Toutes les nuits, Eugène Green, 2001)

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 certo excesso. A consciência dramaturgica que repete aquela imagem já conhecida faz ecoar a última frase de Jules, que já nos havia confidenciado, num olhar frontal para a câmera, que não sabia se fora “feito para ir muito longe”. 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.

O retorno à imagem da janela é um convite a um mundo conduzido por um realizador místico que tenta se comunicar conosco através de “sinais”. A encenação de Green nos põe reiteradamente em contato com uma imagem premonitória; uma imagem que anuncia um destino perfeitamente legível, a quem souber lê-lo, pela “linguagem” da natureza. Tenhamos em mente, portanto, que o filme parece tentar nos fazer acreditar na *eloquência* da natureza e na sua vocação para reter “sinais”.

Uma breve recapitulação: Eugène Green inicia seu filme fazendo um 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”. Esses sinais inseridos por Green ao longo de todo o filme podem ser mais que um equivalente significante – mais que uma ferramenta de substituição que mimetiza em seu corpo um referente. A esse corpo inanimado e luminoso, colocado normalmente no centro do quadro, desprovido de revelo e materialidade, podemos chamar também de “marca”,

“vestígio”, ou, por fim, “assinalação”. Tal como na episteme renascentista, ao invés de *substituírem* um referente implícito na cena, esses signos especiais usados por Green *senalizam* para uma relação exterior entre dois outros elementos: no caso explicitado acima, “Jules” e o seu “destino” (isto é, “não ser feito para ir muito longe”). Caberá ao espectador desvendar esses sinais ocultos, empenhando-se em sua decifração.

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. 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: 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 da qual o mundo material ofereceria apenas *vestígios*. Sem o aparato cinematográfico, segundo Green nos conta em seu livro dedicado ao cinema⁸, 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 ele, tal como por Robert

⁸ Green, Eugène (2009). *Poétique du cinématographe*, Arles: Actes Sud.

Bresson no passado, de “cinematógrafo” (ênfase aqui na vocação “metafísica” do registro). Nesse momento, nos afastamos decididamente do universo da fenomenologia e da imanência baziniana.

Dissemos há pouco que *Todas as Noites* é o filme mais “literário” de Eugène Green. 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 atenção no exercício da leitura.

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 acrescentado 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” 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°): esses dois elementos teriam a função de limitar o olhar do espectador àquilo que Green gostaria que ele olhasse. 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 assim quisermos) que ele não respeita, nos termos bazinianos, a “ambiguidade imanente do real” (Xavier, 2005: 88). De fato, Green não acredita nessa ambiguidade. Para ele, a “verdade” do mundo se manifesta na clareza de um sentido unívoco.

A forma dos sinais

Por fim, uma última questão se faz necessária nesse momento. Como filmar esses sinais? Que forma dar a eles? 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 esses sinais são dotados de uma fixidez fotográfica, e não apenas uma fixidez espacial, imitativa da fotografia, mas sobretudo uma imobilidade no tempo: o “isso-foi” de que fala Roland Barthes. A única forma de filmá-los é por meio do plano fixo, sem movimento de câmera ou movimentação interna ao quadro. Mas não sejamos ingênuos em acreditar que isso basta para se fazer reavivar no cinema a fascinação da fotografia. Atribuámos 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: 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 *Todas as Noites* 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: 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: 124). Vejamos: “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: 121). Embora tanto a fotografia quanto o cinema (analógicos) sejam índices (na medida em que são diretamente afetados pelo 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, “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 “sinais” na realidade ficcional de *Todas as Noites*. Ora, que maneira melhor de filmar esses sinais, esses “vestígios de outro mundo” (Foucault, 2007: 520), que dando a eles uma qualidade fotográfica? Duplamente marcados, esses sinais fotografados passam a reter no tempo um acúmulo de vestígios. Tanto pelo sentido atribuído no filme, quanto pela sua forma “fotográfica”, esses objetos luminosos parecem conter, na cristalização de um instante, uma palavra: letras, siglas, dígitos, hieróglifos, enfim, caracteres feitos de uma matéria luminosa.

Por fim, para concluir o presente artigo, vejamos a seguir como isso tudo se faz perceber na análise de uma cena selecionada de *Todas as Noites*.



Todas as Noites (Toutes les nuits, Eugène Green, 2001)

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 o que Green tenta nos fazer acreditar. O formato triangular de um reflexo na parede é uma marca que designa o sexo feminino (alusão à genitália feminina). Mas podemos ir ainda além: o invólucro fotográfico⁹ 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 a personagem Émilie ao médico. Eugène Green empresta a essa marca luminosa uma atemporalidade fotográfica para que ela possa conter uma palavra: “menina”. A resposta do médico confirma o gênero da criança, não sem certo atraso (afinal, a marca na parede oferece uma legibilidade que antecede a sua resposta). 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” (Mourlet, 1959: 24) a existência passada de um

⁹ Como dizia André Bazin, esse “objeto lacrado no instante” (Bazin, 1991: 24).

reflexo luminoso cujo poder premonitório será tão eficiente quanto mais distante e remoto nos parecer.

Bibliografia

- Aumont, Jacques (2006). *O cinema e a encenação*, Lisboa: Texto & Grafia.
- Barthes, Roland (1984). *A câmara clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bazin, André (1991). *O cinema: ensaios*, São Paulo: Brasiliense.
- Bellour, Raymond (1997). *Entre-imagens*, Campinas: Papyrus.
- Bombassaro, Luiz Carlos (2007). *Giordano Bruno e a filosofia na renascença*, Caxias do Sul: Educs.
- Bruno, Giordano (1978). *Sobre o infinito, o universo e os mundos*, São Paulo: Abril Cultural.
- Demarcy, Richard (1988). "A leitura transversal" em Jacó Guinsburg (org.), *Semiologia do teatro*, São Paulo: Perspectiva.
- Dubois, Philippe (2012). *O ato fotográfico*, Campinas: Papyrus.
- Foucault, Michel (2007). *As palavras e as coisas*, São Paulo: Martins Fontes.
- Green, Eugène (2001). *La parole baroque*, Paris: Desclée de Brouwer.
- _____ (2009). *Poétique du cinématographe*, Arles: Actes Sud.
- Metz, Christian (2012). *A significação no cinema*, São Paulo: Perspectiva.
- Mourlet, Michel (1959). "Sur un art ignoré" em Cahiers du Cinéma, nº 98. Disponível em: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2008/11/sobre-uma-arte-ignorada-h-um-mal.html>. (Acessado em dezembro de 2015).
- Xavier, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo: Paz e Terra.

* Pedro de Andrade Lima Faissol é doutorando e mestre em "Meios e Processos Audiovisuais" pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), e graduado em Comunicação Social (habilitação Cinema) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente, vem desenvolvendo uma pesquisa de doutorado intitulada "A Representação do Milagre no Cinema". E-mail: pedrofaissol@gmail.com