



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**ROGÉRIO EDUARDO MOREIRA PEREIRA**

**A PALAVRA VIVENTE: A DECLAMAÇÃO NO CINEMA DE EUGÈNE GREEN**

**CAMPINAS**

**2022**

**ROGÉRIO EDUARDO MOREIRA PEREIRA**

**A PALAVRA VIVENTE: A DECLAMAÇÃO NO CINEMA DE EUGÈNE GREEN**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Multimeios.

**ORIENTADOR: PEDRO MACIEL GUIMARÃES JUNIOR**

**ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO ROGERIO EDUARDO MOREIRA PEREIRA E ORIENTADO PELO PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JUNIOR.**

**CAMPINAS**

**2022**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P414p Pereira, Rogério Eduardo Moreira, 1982-  
A Palavra vivente : a declamação no cinema de Eugène Green / Rogério  
Eduardo Moreira Pereira. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Pedro Maciel Guimarães Júnior.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Green, Eugène, 1947-. 2. Encenação. 3. Representação teatral. I.  
Guimarães Júnior, Pedro Maciel, 1975-. II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** The living word : declamation in Eugène Green's cinema

**Palavras-chave em inglês:**

Green, Eugène, 1947-

Staging

Acting

**Área de concentração:** Multimeios

**Titulação:** Mestre em Multimeios

**Banca examinadora:**

Pedro Maciel Guimarães Júnior [Orientador]

Cristian da Silva Borges

Pedro Andrade Lima Faissol

**Data de defesa:** 05-10-2022

**Programa de Pós-Graduação:** Multimeios

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-0874-3039>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9251478549593041>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

**ROGÉRIO EDUARDO MOREIRA PEREIRA**

**ORIENTADOR: PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JUNIOR**

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JUNIOR.
2. PROF. DR. CRISTIAN DA SILVA BORGES
3. PROF. DR. PEDRO ANDRADE LIMA FAISSOL

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

**DATA DA DEFESA: 05.10.2022**

## **AGRADECIMENTOS**

A Unicamp, universidade pública, gratuita e de qualidade.

Ao Pedro Maciel Guimarães Junior, pela solidariedade, rigor, sensibilidade e coragem por acolher a proposta de pesquisa e orientar-me neste processo intenso e desafiador.

Aos queridos professores, Cristian da Silva Borges e Pedro Andrade de Lima Faissol, exímios conhecedores e pacientes norteadores.

Aos professores, funcionários e colegas do PPG Multimeios.

Ao Arthur, meu esposo, por acreditar em mim e me dar força nos momentos mais difíceis, minha mãe por ter sido a principal responsável por ter me trazido até aqui e Tatiana minha querida amiga e confidente pela leitura atenta.

A todos que colaboraram direta ou indiretamente para esta pesquisa.

## RESUMO

Esta dissertação pretende investigar a declamação na articulação do jogo do ator e como registro estético do cinema de Eugène Green, em que a palavra aparece como protagonista e principal recurso de sua proposta fílmica, identificando, relacionando e contrapondo as diversas características distintas desse elemento na atuação e de seus locais de manifestação na *mise-en-scène*. Para tal serão analisados os elementos formais da representação e do discurso em seus papéis codificadores e *corporificadores* da palavra declamada.

Palavras-chave: atuação; encenação; Eugène Green.

## ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the declamation in the articulation of the actor's game and as an aesthetic record of Eugène Green's cinema, wherein the word appears as the protagonist and main resource of his film proposal, identifying, relating and opposing the several distinct characteristics of this element in the performance and its places of manifestation in the *mise-en-scène*. To this end, the formal elements of representation and discourse in its codifying and *embodying* roles of the declamation word will be analyzed.

Keywords: acting; staging; Eugène Green.

## SUMÁRIO

|                                                                        |            |
|------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução .....</b>                                                | <b>9</b>   |
| <b>Capítulo 1. A palavra imagem.....</b>                               | <b>12</b>  |
| 1.1. O verbo – A palavra vivente .....                                 | 16         |
| 1.2. A Religiosa Portuguesa: Uma introdução à estética greeniana. .... | 24         |
| 1.3. A declamação – Discurso e Representação.....                      | 31         |
| 1.4. Do teatro ao cinema .....                                         | 36         |
| <b>Capítulo 2. A palavra corpo .....</b>                               | <b>49</b>  |
| 2.1. Pelo rosto, lê-se o homem.....                                    | 52         |
| 2.2. A gestualidade de Bresson à Green.....                            | 65         |
| 2.3. <i>Pronuntiatio</i> – A musicalidade da voz .....                 | 76         |
| <b>Conclusão .....</b>                                                 | <b>94</b>  |
| <b>Bibliografia.....</b>                                               | <b>97</b>  |
| <b>Filmografia de Eugène Green .....</b>                               | <b>102</b> |

## Introdução

*Faire la parole*, que numa tradução direta seria “fazer a palavra”, indicando a ação e a palavra, o verbo da criação, assim como fazer pão, fazer um filme ou fazer vida, foi o título escolhido para o documentário que Eugène Green dirigiu em 2015 sobre as idiossincrasias culturais engendradas pelo idioma basco. A escolha não foi por acaso, “fazer a palavra” parece ser o que Eugène Green sempre buscou, antes mesmo de fazer filmes, provavelmente antes mesmo de tomar o caminho da Europa em 1968, renunciando sua nacionalidade estadunidense – cultura a qual ele comumente ironiza, chamando-a de terra de bárbaros. Inclusive, essa retaliação à sua origem diz muito sobre sua visão de mundo, firmada pelos argumentos tradicionais vigentes numa Europa conservadora que vê a cultura americana fundamentada por uma ausência de identidade histórica e cultural, pelo projeto de hegemonia cultural e fundadora da indústria da cultura de massa.

Green é, em síntese, um crítico da modernidade que, segundo ele, é de obsessão racionalista e consumista. No embate aos princípios de um ideal de progresso, tenta reverter os valores positivos comumente atribuídos à temporalidade em progressão, assumindo, assim, uma marginalidade devidamente anacrônica. Com o seu projeto artístico, parte em defesa da preservação da espiritualidade, baseado em princípios normativos e seculares, herdados do renascimento e do período barroco.

Sua expedição artística se principia nos anos 70, já radicado na França, especializando-se em literatura e história da arte, sempre mantendo a língua francesa como princípio criador e agente das linguagens com as quais trabalhou, sejam elas teatro, literatura ou cinema. Inclusive a homenagem de forma simbólica ao acrescentar um acento grave a seu nome.

Atraído desde sempre pelo fascínio da retórica e da recitação oral de textos literários, Green descobre na declamação do período barroco uma arte cujo objetivo seria revelar uma realidade oculta da voz humana, ou melhor, da pronúncia da própria palavra. Nesse tipo de declamação, “a palavra não seria mais uma ideia abstrata como pode ser prevista em sua forma escrita, sua sacralidade existiria através da encarnação da palavra no corpo e no sopro de um homem” (GREEN, 2001, p.25). Sob

esta demanda, a palavra exploraria novas perspectivas nas quais a voz não permaneceria aprisionada a um registro de linguagem meramente comunicativo, como bem define Adriana Cavarero em seu livro *Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal*, o intuito é valorizar “o sentido que a esfera vocálica entrega à palavra na medida em que a palavra é o seu destino essencial” (CAVARERO, 2011, p.31).

Após um longo período de dedicação à pesquisa sobre a estética barroca, Green resolve investir na recuperação da atuação e da dicção teatral do período barroco, fundando, em 1977, o seu *Théâtre de la Sapience*. Esse movimento foi influenciado também pelas montagens de teatro asiático clássico daquele período, pois identificava nelas uma encenação que oferecia acesso ao espaço do sagrado.

No final dos anos 90, depois de muitos *workshops* e algumas montagens com relativo reconhecimento do meio acadêmico, porém com muitas decepções no cenário teatral parisiense devido à falta de recursos financeiros e certa resistência dos “oficiais de cultura”, que deliberavam seu teatro como “sedicioso, blasfemo e obsceno” (GREEN, 2001, p.15), resolve então se reinventar através do cinema, reanimando e rearticulando seu projeto estético e ideológico para essa nova linguagem, que diante de suas especificidades, prefiguraria uma compreensão ainda maior do seu ideário de criação artística.

As narrativas cinematográficas de seus filmes seguem uma estrutura bem delimitada: seus personagens primeiro sentem uma profunda falta, uma insatisfação, gerando um movimento de restauração que normalmente parte de um itinerário espiritual orientador e que é edificado por encontros amorosos ou artísticos. Entretanto, o substrato desse percurso será sempre sustentado pelos desígnios da sua poética mística.

Para Eugène Green, o misticismo e o cinema teriam como vocação a iluminação do que está escondido no visível, assim diante desse credo, seu trabalho amplia a ideia, aparentemente contraditória, de um cinema definido como forma de revelação e estilização da realidade. No entanto, empreende um rompimento com a tradição do cinema de transcendência, geralmente associado a realizadores como Carl Theodor Dreyer e Andrei Tarkovski, por exemplo. Green considera o invisível como um elemento inerente à imagem cinematográfica, partindo de duas premissas que, como veremos, sustentam o discurso do cineasta: a palavra e a figura do oxímoro barroco.

As discussões sobre a declamação sempre estiveram em prol da apresentação,

do emprego da palavra em sua forma oral nas suas diversas aplicações e intenções. Tanto no contexto de um fórum quanto do palco, a palavra e suas reverberações estabeleciam um diálogo direto com o público, propiciando a criação de imagens persuasivas através de uma narrativa não necessariamente evidenciada pela dramaticidade. Veremos que, por meio da captação aproximada e do corte próprios do cinematográfico, a palavra através da declamação ofertada pelo cinema de Green almeja atravessar uma forma e uma veracidade exatas da emoção, da total confiança depositada na e pela linguagem, algo distanciado dos terrenos do “revivificar” stanislavskiano ou da psicologização bruta do *método* promovido pelo *Actors Studio*.

No primeiro capítulo, vamos percorrer as bases históricas, filosóficas e as referências culturais que condensaram a proposta fílmica de Green, assim como especificar e situar a sua proposta de declamação no cinema, tanto em retrospecto histórico, como confrontá-la ao seu trabalho elaborado no teatro. Já no segundo capítulo, iremos propor uma análise dessa instância declamatória em três vertentes: primeiramente observando os aspectos de frontalidade e expressividade do rosto, depois ponderaremos sobre o papel do corpo e da gestualidade na encenação, e, por último, investigaremos os diversos atributos da voz e suas operações nas obras.

Importante ressaltar que Green também é um prolífico escritor, para além de seus ensaios e romances, suas pesquisas e publicações apresentam um material de reflexão diversificado sobre o fazer cinematográfico que, mesmo que não parametrizem sua produção cinematográfica ou sequer façam considerações detidas sobre seus filmes, sem dúvida oferecem uma complementariedade que as consubstancia. Por esse motivo será imprescindível trazê-lo como fonte teórica e de argumentação.

## Capítulo 1. A palavra imagem

Temos como dado que o cinema nasceu mudo, um posicionamento que pode ser contestado quando distanciamos o cinema enquanto experiência científica daquele estabelecido enquanto linguagem. A convicção de que o cinema nasce sem o auxílio de uma camada sonora não implica dizer que, mesmo silencioso, inexistia a emissão da palavra, seja de forma indireta ou mesmo da utilização da palavra transcrita na imagem. Todavia, é possível afirmar que havia certa resistência ao atravessamento da imagem pelas estruturas linguísticas. Os letreiros se faziam presentes, porém a forma mais usual de comunicação se dava prioritariamente por meio da gesticulação dos atores, inevitavelmente constituindo uma construção de correspondência linguística através da materialidade do corpo. Cristian Metz observa esse contexto sob a seguinte perspectiva:

A gesticulação dos atores, cuja verdadeira razão não era, como se disse erroneamente, enfermidade da imagem muda, nem hábito mecanicamente herdados do teatro (então, como explicar que certos filmes mudos não gesticulem?), mas sim uma tentativa inconsciente para falar sem palavras, para dizer sem linguagem verbal não só o que se teria dito com ela, mas dizer sem ela do mesmo modo que se teria dito com ela. (METZ, 1972, p.66)

Isso se dava em grande medida ao fato de que, nesse estágio, o cinema almejava relevância enquanto uma “língua autêntica”, um sistema complexo e universal que prescindisse de qualquer artifício além da composição imagética. Isso ao menos era o que prefigurava parte dos principais realizadores do cinema silencioso diante do surgimento dos *talking movies*. A preocupação destes também se devia ao fato de que, diante do sucesso desses filmes, o uso indiscriminado e redundante do som se tornasse a principal diretriz naquele momento, enviesando produções construídas com base na verborragia e na encenação teatralizada.

Esse movimento culminou em manifestações de repúdio por parte de realizadores, como Charles Chaplin, René Clair, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, dentre outros, que afirmavam que, se o cinema continuasse nessa diretriz, seria um rompimento com toda a construção da gramática cinematográfica constituída até então (MANZANO, 2003, p.89).

O que esses autores pareciam não perceber é que, mesmo temendo a linguagem verbal, o cinema opera sobre uma unidade estrutural pseudoverbal na

construção do filme, conforme Metz nos lembra ao relacionar a estrutura da construção fílmica ao da língua; “revela-se com facilidade uma estranha convergência nas concepções: onde se relaciona uma imagem a uma palavra, uma sequência a uma frase...” (METZ, 1972, p.77).

A verdade é que o sucesso comercial dos *talking movies* parece estar mais ligado à importância dada à sincronização de acordo com uma demanda da “opinião pública”, em que o público, fascinado pela novidade, queria estar seguro de que estava ouvindo o que via, não correndo o risco de sentir que uma peça lhe estava sendo pregada se não se mostrasse as palavras vindo dos lábios dos atores (DOANE, 1983, p. 458).

Diante dessas indefinições, o que vimos foi que, no intercurso do tempo, o advento da palavra falada nos filmes, paradoxalmente não modificava de forma substancial a gramática do cinema até então estabelecida, na verdade, acrescentava uma segunda camada de leitura da imagem, como bem define Deleuze:

O cinema mudo efetuava uma repartição da imagem visual e da palavra legível. Mas, quando a palavra se faz ouvir, dir-se-ia que ela faz ver algo novo, e que a imagem visível, desnaturalizada, começa a se tornar legível, enquanto visível ou visual. (DELEUZE, 2018, p. 331)

Quanto ao temor de que o cinema se aproximasse da linguagem teatral por intermédio da palavra falada, o que vimos foi o distanciamento entre as linguagens ao se estabelecer as particularidades do dispositivo cinematográfico, pois se o “verbo no teatro é soberano e constitutivo do universo representado, a palavra no filme é subordinada e constituída pelo universo diegético” (METZ, 1972, p.70), já que a palavra, antes de qualquer coisa, *diz*, enquanto que a imagem, o som e a música, mesmo quando “dizem” muito, precisam antes de tudo serem *produzidos*.

A visão ontológica do cinema de Robert Bresson proposto em *Notas do cinematógrafo* (2014) é conhecida por também promover o distanciamento entre o cinema e o teatro, pois para ele “o que o cinematógrafo alcança com seus meios próprios não pode ser o que o teatro, o romance ou pintura alcançam com seus meios próprios” (BRESSION, 2014, p.22), afinal, o cinema não é espetáculo, e sim escrita, o que fica sublinhado pelo próprio uso do termo “*cinematógrafo*”, recuperando o radical “*grafia*”.

A partir do cinema moderno, outros cineastas exploraram com grande

versatilidade essa relação ambivalente da imagem com a palavra falada, que agora se atravessam de formas mais plurais. Instaura-se uma nova perspectiva na qual a imagem visual adquire uma nova estética: “torna-se legível, ganhando uma potência que não existia no cinema silencioso, enquanto o ato da fala ganha uma potência que não existia no primeiro estágio do cinema falado” (DELEUZE, 2018, p. 357). Dentre os que foram ao extremo dessa dialética, alguns nomes do cinema europeu se sobressaem, como os de Marguerite Duras, Manoel de Oliveira e do casal Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, expoentes do que podemos chamar de cinema da palavra. Em seus filmes a palavra tende a preservar sua potência literária com total inclinação e franqueza. Sem maquiá-la, se impõe como material autônomo, não se subordinando à imagem.

Duras, por exemplo, coloca nos seguintes termos a tessitura do seu processo criativo:

Quando faço cinema, escrevo, escrevo sobre a imagem, sobre aquilo que ela deveria representar, sobre minhas dúvidas quanto à sua natureza. Escrevo sobre o sentido que a imagem deveria ter. A escolha da imagem, feita em seguida, é uma consequência dessa escrita. (DURAS, 1988, p. 91)

O que geralmente vemos nas obras propostas por esses realizadores é que, mesmo com algumas experiências tendendo à radicalidade literária, ao filmarem o atrito entre palavra e imagem, os resultados obtidos tendem a enaltecer a cumplicidade entre essas duas fontes geradoras de sentido, pois, como relata Duras: “independente de hierarquias, a dialética acaba sempre se impondo no ato criativo” (id, p.92).

Se do cinema silencioso ao clássico a palavra inscrita sobre a imagem em sua dimensão gráfica ficou relegada à transcrição de falas e créditos, o cinema contemporâneo nos ofereceu algumas incursões potenciais desta enquanto elemento narrativo, como por exemplo o que vemos no filme *3x3D* (2013), que une três segmentos dirigidos por Edgar Pêra, Jean-Luc Godard e Peter Greenaway. Os segmentos são centrados na cidade de Guimarães e exploram o uso do 3D e suas implicações na concepção da imagem. Nos três segmentos, a escrita é apresentada, literal e em três dimensões, como uma emulação da experiência de leitura, expandindo seu caráter ilustrativo ao transpô-la para dentro da diegese do filme, ampliando inclusive a exploração da inscrição da palavra escrita na imagem que Peter

Greenaway já tinha feito anteriormente em seu *Livro de Cabeceira* (Pillow Book, 1996), em que colocava o corpo dos atores como suporte textual.



3x3D (2013) Peter Greenaway, Edgar Pêra e Jean-Luc Godard

Todavia, talvez ninguém tenha explorado mais as potencialidades da palavra transcrita na imagem do que o próprio Godard. É praticamente onipresente o uso de cartelas em seus filmes, utilizando as mais diversas grafias, invertendo muitas vezes a ideia de ilustração, sendo a palavra o elemento ilustrativo do sentido proposto pela imagem. Como esperado em se tratando de Godard, a palavra também está presente

na chave da subversão. Em *Paixão* (*Passion*, 1982) e em *Adeus à Linguagem* (*Adieu au Langage*, 2014), ele apresenta um abuso do deslocamento cognitivo, dando presenças autônomas à palavra escrita e falada no filme por meio de uma desconexão propositada entre o que é dito e o que é repetido em outra língua de forma transcrita no filme.

Cientes da abrangência das abordagens do uso da palavra no cinema, esse pequeno percurso não pretende dar conta de toda a dimensão deste tópico, e sim apenas introduzir este axioma, que será expandido não só pela composição do universo fílmico de Eugène Green, mas como por sua cosmovisão de cinema.

### 1.1. O verbo – A palavra vivente

*A palavra que o cinematógrafo nos entrega não é a que ouvimos, mas a que vemos.*

Eugène Green

Eugène Green defende o aparecimento do cinema como “a palavra feita imagem”, não necessariamente a sonoridade da palavra que se ouve no filme, que, como vimos, pode ser muda, mas como um movimento capaz de restituir sua função simbólica e poética presente na cultura até o século XVIII.

Preliminarmente, é preciso que fique claro que a dimensão da palavra articulada no cinema de Green está diretamente vinculada às suas concepções filosóficas e religiosas. Conceitos da teologia cristã e outras ordens místicas são constantemente invocados pelas narrativas, tanto para dar suporte conceitual ao desenvolvimento dos personagens como para sedimentar sua visão de cinema.

Logo, mais do que articular uma narrativa, a palavra exerce uma função formal, intenciona uma extensão mais ativa, mais criativa; busca ir ao encontro de sua função primária enquanto fonte geradora de sentido – o Verbo.

"No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Tudo estava através dele, e sem ele nada era [...] é luz que brilha na escuridão, que nem a escuridão nascida não a toma" (João 1:1-4).

A Bíblia expõe que a potência de Deus encontra a sua expressão no respiro, *ruah*, e na voz, *qol*, em que *ruah* indicaria antes de tudo o fôlego, o hálito vivificante

de Deus, e *qol* o que concerne à esfera acústica, tudo aquilo que é percebido pelo ouvido. Fonte de uma comunicação inspiratória e vocálica de Deus para o mundo, *ruah* e *qol* na tradição hebraica pertencem a uma esfera fundamental de sentido que vem antes da palavra, que prescinde qualquer conteúdo verbal. (CAVARERO, 2011, p.35-36).

Resgatando da premissa bíblica, Green vê na palavra um espaço no qual nossa espécie encontraria o sagrado, um caminho que no mundo moderno estaria encoberto pela escuridão, ocultada pela fala ordinária, em que o homem racional despreza a sua oralidade, servindo apenas para estabelecer comunicações cotidianas.

Para ele, a presença desse verbo seria um elemento concreto do mundo real, mundo este que, em geral, teria a visão associada ao material, e a audição ao não material: daí a ideia de uma maior "realidade" no que nos é revelado através dos olhos. Portanto o verbo, incorporado por uma voz através da materialidade de um corpo humano e captado pelo dispositivo cinematográfico, daria luz à palavra. Em sua definição:

O cinematógrafo construído a partir de fragmentos desse mesmo mundo, teria então a capacidade de captar essa luz, tornando a fala visível e a restaurando para a humanidade. O cinema seria a palavra feita imagem. (GREEN, 2009, p.16)

Indo ao encontro das civilizações antigas nas quais a oralidade precedia a escrita, Green parece indexar a tradição metafísica da palavra "fonocêntrica", que consistia na suposição simples e aparentemente evidente de que a voz é o elemento básico da linguagem, sua encarnação natural e consubstancial, enquanto que a escrita apresentaria seu suplemento derivado, auxiliar, apenas fixando a palavra falada. Mladen Dolar em seu livro *A voz e nada mais* (2006) nos traz a seguinte passagem sobre essa perspectiva:

A voz oferecia a ilusão de que se podia ter acesso imediato a uma presença não ligada, uma origem não manchada pela externalidade, uma rocha firme contra o elusivo jogo de sinais que de qualquer forma são substitutos por sua própria natureza, e sempre apontam para uma ausência. (DOLAR, 2006, p. 37)

Dolar nos revela que essa dicotomia gerou um debate profícuo em que o próprio

Saussure ficou dividido entre duas tendências opostas: a que prolongou a postura tradicional e o fez condenar a escrita como secundária à voz, ameaçando "usurpar o papel principal", e, por outro lado, a sua percepção de que "a essência de uma língua nada tem a ver com a natureza fônica do signo linguístico" (SAUSSURE apud DOLAR, 2006, p. 38).

Diante desse protagonismo da palavra, consecutivamente à diligência em sua manifestação se estenderia as estruturas linguísticas e as extensões culturais. O apreço de Green pela constituição cultural de uma língua pode ser confirmado ao incorporar em seus filmes não só as dimensões da língua francesa, como também da língua portuguesa nos filmes *A Religiosa Portuguesa* (2009) e *Como Fernando Pessoa salvou Portugal* (2018), assim como da mesma forma sai em defesa da preservação da língua e da cultura do país Basco no documentário *Faire la Parole* (2015) e na ficção *Atarrabi e Mikelats* (2020).

Sua batalha com relação à língua engloba tanto o rigor de um jacobinismo linguístico que impõe um francês puro, como luta contra a invasão dos anglicismos sob o domínio do capitalismo globalizado. Em seus filmes, Green cria um efeito satírico ao traduzir literalmente os anglicismos, com seus personagens se referindo a Nova York como "Nouvelle York" ou expressando sua alegria exclamando "c'est super frais" ao invés de "super cool".

Em sua importante publicação *A Palavra Barroca* (2001), Green revela ter sido no encontro da língua francesa com sua ancestralidade cultural o surgimento do seu interesse pelo renascimento e principalmente pelo barroco, devido aos seus preceitos culturais e à tradição do domínio e da relevância da língua enquanto entidade geradora de signos. Sobre essa relação ele diz:

Foi especialmente no período barroco, com a criação em 1634, sob Louis XIII, da *Académie française*, que o Estado criou um verdadeiro corpo policial para governar, racionalizar e monitorar o idioma. Se, nesta evolução geral do modo de pensar, o discurso foi um domínio particularmente sensível, é porque, na tradição cultural europeia, é o lugar por excelência do sagrado. (GREEN, 2001, p.13)

Sendo assim, fica claro que o ponto de partida de qualquer investigação que almeja compreender a obra de Green invariavelmente irá esbarrar na incidência direta desse ideário barroco sobre sua obra.

A presença do barroco não está só no texto, mas principalmente no subtexto fílmico. Perpetuam no enredo e na fala de seus personagens questões, intenções e a poética barroca, sempre referenciando obras de grandes mestres do período, como podemos ver através do uso da composição *Lamento dela Ninfa*, de Monteverdi, personificando as agruras de uma cantora lírica em *Pontes das Artes* (*Pont des Arts*, 2004), na arquitetura de Borromini iluminando os caminhos de um desmotivado arquiteto em *La Sapienza* (2014), ou nas pinturas de Caravaggio evocando as perturbações parentais em *O Filho de José* (*Le fils de Joseph*, 2016).



*Pontes das Artes* (2004)



*La Sapienza* (2014)



*O Filho de José (2016)*

Estigmatizado pelo signo do excesso, o barroco por muito tempo foi considerado o estilo da extravagância. Porém a compreensão do que realmente foi o barroco enquanto fenômeno histórico e estético sofreu uma série de revisionismos. Muito disso se deve às intersecções com os estilos classicistas e maneiristas, assim como pelas especificidades culturais geográficas, pelos aspectos políticos e pelas influências em maior e menor grau do absolutismo e da contrarreforma.

Entretanto, Green parece se filiar à matriz teórica proposta pelo crítico e historiador da arte Heinrich Wölfflin, que afirmava que as formas artísticas possuíam uma vida própria e evoluíam seguindo leis constantes e imutáveis. Para tal, desenvolveu um argumento defendendo a hipótese de que o barroco nunca se encontrara como um estilo propriamente dito, mas como última fase da evolução de todo e qualquer estilo (WÖLFLLIN, 2012, p.28). A proximidade com Konrad Fiedler trouxe para os estudos de Wölfflin sobre o barroco a influência da pura visualidade, que concentrava a atenção nos símbolos visíveis das obras e nas estruturas imanentes da composição. Essas estruturas constituíam não só a essência concreta do objeto, mas também a essência plena do estilo, relegando as influências externas à obra a um segundo plano. Nessa metodologia a arte é compreendida pelas percepções objetivas relevantes do objeto e ao conhecimento de sua forma. Para Wölfflin, “o artista exerce a função de conhecedor da realidade, através da visão, a história da arte é a história desse conhecimento do real, captado pela atividade artística” (WÖLFLLIN, 2012, p.13).

Eugène Green se ampara nessa perspectiva imanente da pura visualidade para

promover o que ele define como a retórica do oxímoro<sup>1</sup> barroco, o paradigma da não contradição entre o ocultamento do espírito promovido pelo pensamento racional ou científico, e a sua visualidade ofertada pela arte, vendo nesse oxímoro a grande chave para formatar sua visão criativa. Em suas palavras:

Assim, no barroco, ao mesmo tempo em que trabalha ativamente para desenvolver um modelo do universo que exclui Deus, está também a trabalhar ativamente para tornar visível o Deus oculto e, portanto, também para demonstrar a falsidade deste modelo. (GREEN, 2001, p. 20)

Ele relembra que, antes do movimento racionalista, o homem acreditava que Deus tinha criado o mundo, e por isso era visível em sua criação. Sendo assim, cada elemento do universo era um fragmento da criação de Deus e, portanto, num certo sentido, um espelho em que a sua presença se refletia. Mas após o renascimento, o pensamento científico tensionou a construção de um modelo racional do universo, no qual tudo poderia ser explicado pela razão. Isso, de certa forma, eliminou a necessidade de Deus. A partir desse momento, a presença divina deixou de ser visível no mundo.

Green faz uma alusão direta a isso na cena final do filme *Ponte das Artes*, em que o protagonista Pascal (Adrien Michaux) estabelece um contato “físico” com a personagem Sarah (Natacha Régnier), neste momento já morta, optando, na cena, por representar esse encontro apenas através das sombras de seus atores. Pascal diz a Sarah: “A realidade diz que eu estou vivo e você morta”, e Sarah responde: “Não, não a realidade, a inteligência humana diz isso”. Ele replica: “Não é a inteligência uma realidade superior?”, e ela rebate: “Sabe que não, a inteligência humana é surda”, e finaliza: “Somos um único corpo na luz”

---

<sup>1</sup> Oxímoro ou paradoxismo é uma figura de linguagem que consiste em relacionar numa mesma expressão palavras que exprimem conceitos contraditórios, tais como “lúcida loucura”, “silêncio eloquente”, etc. Trata-se duma figura da retórica clássica.



*Sarah e Pascal em Ponte das Artes*

Em todo caso, seu interesse está em evidenciar a coexistência dessa aparente oposição, que se notabiliza a princípio na articulação dos diálogos, geralmente estruturados de forma paradoxal. Neles as questões elencadas não estão ali para serem solucionadas, mas sim dissolvidas em dialética.

Importante ressaltar que Sarah coloca a inteligência humana como surda e não cega, que seria o mais usual, Green dá primazia à dimensão da audição por acreditar que a oralidade é a responsável pela revelação do oculto. Não à toa Sarah se fez presente ao afirmar que está presente, estabelecendo uma ligação muito estreita em que a concretude de uma palavra é imediatamente um ato, em que a substância de uma fala ocupa indiscutivelmente um espaço na realidade concreta dos fatos.

Em *La Sapienza*, por exemplo, também explora a dinâmica da dialética de forma consistente não só através da alteridade contrastada pela divergência geracional e cultural dos personagens, mas também por uma estrutura bifurcada dos planos e dos espaços. No filme, somos apresentados ao arquiteto Alexander (Fabrizio Rangione) e sua esposa Aliénor (Christelle Prot Landman), que estuda o comportamento humano, ambos pouco inspirados em suas profissões e em crise matrimonial. Cientes dessa situação, resolvem partir em busca de estímulo em uma jornada à Itália com o intuito de mergulhar no universo do arquiteto barroco Francesco Borromini, ao qual Alexander nutre grande admiração. Já na Itália, os dois encontram um casal de jovens irmãos e estabelecem uma relação de afeto com eles ao socorrerem a menina de um mal súbito. Conhecemos então Goffredo (Ludovico Succio), um estudante de arquitetura recém-admitido na universidade e quem, a princípio, Alexander parece não nutrir nenhuma simpatia. Percebendo o potencial

dessa relação, Aliénor acaba persuadindo Alexander a seguir sua jornada acompanhado do jovem aprendiz de arquitetura, enquanto ela ficaria na cidade cuidando de sua irmã Lavínia (Arianna Nastro) até que ela se cure. São criados então dois núcleos separados geograficamente, um explorando o fazer artístico e o outro as relações humanas, engendrando planos que dialogam internamente e entre si.

“Quando estamos dentro da arquitetura”, diz Goffredo em certo momento, “Nós estamos enclausurados pelo espaço, e mesmo assim somos livres”. Alexander em outro momento diz: “Todas as memórias são dolorosas por causa da distância entre o passado e o presente”, Goffredo então responde: “Não existe distância. Se você olhar para trás, você verá que seu passado está aqui e agora”. Diálogos como esses permeiam circunstancialmente os debates propostos pelos personagens.

Em um determinado momento, Alexander leva Goffredo para visitar uma exposição com fotos do Santo Sudário, Green aproveita esse momento para evidenciar suas convicções sobre o cinema fazendo uma clara analogia por meio da exposição de Alexander a seu discípulo. Alexander diz que, mesmo sendo um ateu, se vê perturbado pelas imagens do Santo Sudário, que essas imagens sendo um negativo deveriam ser fotografadas para se obter a realidade. Devido a esse fato, conclui então que essa realidade tem sido visível para a humanidade por apenas um século, o que, em teoria, impossibilitaria a mortalha ser de Jesus. Eis que Goffredo surpreende concluindo que aquele seria então o Sudário de outro Cristo.

Nessa sequência também fica fácil inferir o grande interesse que Green tem em representar a relevância da transmissão de saberes, porém não de uma forma unilateral em que os mais experientes transmitem o que sabem aos mais jovens, mas englobando também a perspectiva de que os mais jovens possuem uma capacidade de apreensão mais instintiva da realidade.

O que Green parece tentar promover remetendo ao oximoro barroco é uma forma de resgate da esfera espiritual, na qual o fazer artístico não estivesse dominado pela hegemonia do racionalismo. Essa premissa, segundo o historiador Rodrigo Baeta, estaria intrinsecamente ligada ao fazer artístico do barroco:

O afastamento da arte do século XVII em relação à contemplação e representação da natureza revelaria que os artistas não buscavam mais o domínio do real, a experiência sensível do mundo (que se tornava, por outro lado, escopo básico da ciência); como consequência, a verdade não interessava senão como referência para a sua superação; a técnica artística não estaria mais a serviço da representação correta da natureza, mas da

ampliação das barreiras do possível” (BAETA, 2012, p.132-133)

A partir dessa asserção, podemos afirmar que Green vê o cinema como uma arte relacionada profundamente com a era barroca, pois a matéria-prima do cinema é a realidade do mundo material, sendo ele o único aparato capaz de revelar aspectos de uma realidade não material por meio da captura representativa de fragmentos da realidade material, ou, em suas palavras, “na edição é possível tornar visível ao espectador uma energia espiritual que está escondida nesses mesmos elementos materiais do mundo” (GREEN, 2001 p.26). Formalizando assim um oxímoro não muito diferente daquele do barroco.

Existe uma presença iconográfica quase que absoluta em seus filmes que formaliza essa premissa – a vela que, enquanto luz, exerce a função reveladora da imagem cinematográfica, enquanto símbolo compete a ela descortinar as imagens, não só a cinematográfica como toda imagem representada, como podemos ver de forma sintomática em alguns exemplos abaixo.



Os Signos (*Les Signes*, 2006) e Correspondências (*Correspondances*, 2009)

Sua proposta de cinema estaria então fortemente vinculada à ideia de revelação, em que a imagem cinematográfica teria essa propriedade sensível de apreender uma presença significativa, afinal, o que ela exhibe não é só a realidade material da natureza, mas uma representação engendrada desta.

## 1.2. A Religiosa Portuguesa: Uma introdução à estética greeniana

Para visualizarmos com mais profundidade como Green articula a declamação na composição cinematográfica, trataremos como objeto de análise inicial uma

sequência do filme *A Religiosa Portuguesa*, filme este que explora bem essa dinâmica, não só pela estrutura narrativa e pela afinidade com a temática da espiritualidade evidenciada pelo título, mas pela amplitude de sua exposição formal.

A fábula proposta pelo filme parte da chegada de uma atriz francesa, Julie (Leonor Baldaque), à cidade de Lisboa, onde filmará cenas da adaptação de *Cartas Portuguesas*, escrito pelo francês Guilleragues no século XVII. Através da narrativa – uma clássica história de amor entre uma religiosa e um oficial francês – acompanhamos a atriz, frustrada pela quantidade incontável de amores fracassados (ou profanos, como ela os profere) que, perambulando por Lisboa, deixa-se fascinar por uma freira que reza todas as noites numa capela. O trecho que daremos maior destaque é exatamente o momento do encontro entre as duas personagens, a atriz que interpreta uma freira e a freira da capela. Encontro este que, como veremos, será não só físico como também espiritual, ao se conhecerem e se reconhecerem através do diálogo que travam, legitimando a unicidade de suas personagens.

A dinâmica de revelação dessa relação começa a ser evidenciada quando intercalamos dois momentos-chave no filme, a primeira imagem que é de um momento do início do filme, em que vemos Julie entrando em contato visual pela primeira vez com a freira, uma personagem ainda não revelada ao espectador e que sabemos apenas que mantém uma rotina de isolamento, rezando todas as noites quando a capela está vazia. Na cena, Julie adentra a capela acompanhada de um homem que acabou de conhecer, mais um dos seus amores profanos. Nesse momento vemos a freira em primeiro plano, porém fora de foco, e Julie com seu amante na profundidade de campo, em foco. Na segunda imagem, temos, em contraponto, outro momento do filme, o início da sequência que iremos explorar agora. Neste segundo momento, já próximo ao desfecho do filme, Julie se encontra desolada diante das experiências amorosas efêmeras e fugazes às quais se entregou, dando início então ao encontro catártico entre as personagens. Como podemos notar, essa perspectiva é confirmada nesta segunda imagem, através de uma inversão da relação de foco e profundidade de campo, agora é a freira que está em foco em primeiro plano e Julie desfocada na profundidade de campo.



Julie ao fundo, Irmã Joana em primeiro plano.

No plano seguinte, temos Julie sentindo uma espécie de vertigem, e vemos a personagem com as mãos voltadas para frente no que, a princípio, parece ser um desmaio. Porém, aqui temos uma representação de um momento da ordem do extraordinário. Assim como em outros filmes do realizador, sempre há concessões a situações que fujam ao naturalismo ou ao verossímil, como por exemplo, no filme *O Mundo Vivente* (*Le monde vivant*, 2003), quando o protagonista Nicolas flutua ao sair de uma construção medieval. A gestualidade realizada por Julie nessa ação é codificada e vai além da representação naturalista de um desmaio típico. Esse gesto particular propulsiona um movimento mecânico que parece inferir mais do que um desmaio, tem a finalidade de deslocar o corpo da personagem para além do quadro, saindo assim da realidade material diegética. A suspensão da chave do verossímil nesse caso é evocada como elemento de significação de uma exaltação metafísica da personagem, afinal, como coloca Metz em seu *A significação no cinema*, “O verossímil é logo de início uma redução do possível, ele representa uma restrição cultural e arbitrária entre os possíveis reais” (METZ, 2014, p.229).





A personagem diz que naquele momento viu a freira “desaparecer”, então sua saída corresponde ao que ela vive e não como a vemos, e que não seria possível representar de forma naturalista-verossímil. Essa ideia é reforçada pela falta da emissão sonora de uma queda, mas também pela quebra do *raccord*, pois não temos a reação da freira diante do acontecido e nem a percepção temporal de quanto tempo se passou, pois logo em seguida vemos alguns planos isolados dos santos do altar da capela.

No plano seguinte, temos a personagem de Julie deitada horizontalmente num banco e a freira em posição vertical defronte, remetendo corporalmente à iconográfica cristã clássica de acolhimento.



Eugène Green constrói seus filmes por meio do uso da palavra, essencial e cheia de significado. Com isso ela se torna mais pronunciada através de uma imagem cada vez mais objetiva e neutra, longe do ponto de vista dos personagens em jogo.

A dinâmica do diálogo é iniciada utilizando sempre um tom de voz solene e enfático de pronúncia marcada, conduzida através do tradicional plano e contraplano,

somente com os rostos focados, enquadramento mais aberto e com a câmera posicionada mais acima do ombro do interlocutor, como se estivéssemos ao seu lado, assumindo o seu olhar, sendo introduzido nesse momento o tema (sequência 1).

A freira diz ter escolhido o nome de Joana em homenagem a Joana D'Arc, quando questionada o motivo da escolha, diz que, assim como a santa, pretende combater o cerco a Deus. Já Julie se apresenta como atriz e que, como atriz, tenta mostrar a verdade através de coisas irreais. Assim como na cena de *Ponte das Artes*, Green aproveita esse momento também para diluir seu discurso na fala dos personagens, quando a freira diz que, após a vinda de Dom Sebastião, tudo o que restou era acreditar na razão, que teria sido aí que o cerco de Deus teria começado. Quando Julie pergunta: “Por que a razão seria um inimigo de Deus?”, Joana responde: “Porque Ele é real e a razão não é. A razão também não existe no homem nem no mundo, e ainda menos em Deus.”

Quando a conversa é adensada, Green instaura uma nova dinâmica de enquadramento, nesse instante, o próprio espectador é diretamente impelido a participar da revelação proposta pelo jogo, não mais pelo olhar emprestado do interlocutor, os atores começam a falar olhando para a objetiva, entretanto, ainda falam uns com os outros através da câmera (sequência 2).



Sequência 1



Sequência 2

Comparado à convenção da narrativa de terceira pessoa, no seu cinema parece emergir um *tu* que desestabiliza o quadro e inclina os planos lógicos ao aparentemente inserir o espectador no discurso. É nesse momento que a declamação ganha corpo, tomando-nos como cúmplices de um segredo a ser revelado.

Nessa montagem, o rosto centralizado no plano se transforma em objeto de revelação através do uso do *close*, ampliando-o e desprendendo-o de sua função expressiva orgânica. Assim como para Béla Balázs, Aumont defende que, quando um primeiro plano expõe um rosto sobre toda a superfície da imagem, esse rosto encarna o todo da ação dramática proposta pela narrativa, “com o personagem em silêncio, o *close* no rosto se torna uma zona nebulosa que orienta parcialmente o espectador sobre o seu estado emocional” (AUMONT, 1992, p.16).

Nesse momento inicia-se a retórica regida novamente pela dialética, Julie indaga Joana sobre os aspectos profanos da vida e vemos aqui evidenciados as divergências de perspectivas, mas que tendem a se convergir quando confrontadas. Como por exemplo, quando Julie questiona sobre a diferença do amor profano e do sagrado e recebe como resposta que só existe um amor, ou quando questiona como se pode receber o amor de Deus e Joana responde dizendo que se deve amar até que não se exista mais e que, quando desaparecemos por amor, deixamos de ser o que não somos e nos tornamos o que realmente somos. Julie ainda se questiona se encontrará vida em Lisboa, e Joana replica que caso seja aqui o lugar que irá aprender a amar, no que Julie rebate: “ao ponto de desaparecer?”, e tem como resposta: “ao ponto de dar a vida”.

Nos planos seguintes temos uma aproximação íntima das duas personagens – e do espectador – através de um *close* bem fechado de seus rostos, recurso que almeja claramente oferecer a autenticidade do que é proferido através da exposição máxima do íntimo manifestada pelo rosto.



Como Ismail Xavier aponta, no solilóquio em close, a linguagem do rosto não pode ser suprimida ou controlada, e segue dizendo:

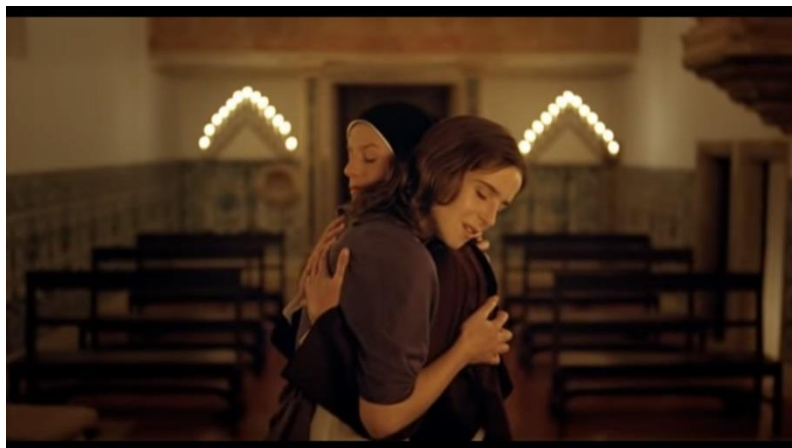
Não importa o quão controlado e forçosamente hipócrita seja um rosto, no close-up aumentado podemos observar com certeza se ele dissimula alguma coisa, as emoções possuem suas expressões específicas superpostas ao falso rosto. (Xavier, 1983, p.95)

Nesse momento a unicidade entre as personagens é revelada, não só pela cumplicidade expressiva evidenciada pelo close aproximado, mas pelo diálogo que se encerra com Julie dizendo que aqui ela é a freira portuguesa – com Joana ecoando um “como eu” – que aqui amou – novamente surgindo um “como eu” como resposta – que então carregam dentro delas o filho do vosso amor – Joana afirmando que sim – e que aqui darão à luz – Joana novamente afirmando que sim.

A existência de seus personagens nesse filme, constantemente ligados ao elemento espiritual do qual são frequentemente agentes inconscientes, adquire na trajetória narrativa um significado que vai além de sua dimensão terrena e se realiza em uma relação sutil entre mito e contemporaneidade.

Essa relação de unidade com o sagrado é notada quando Julie, na sua busca incessante pelo amor através de uma série de encontros noturnos e aventuras decepcionantes, redescobre-se nesse encontro com a freira como uma fonte de amor ilimitado, tornando-se a mãe adotiva de Vasco, uma criança órfã abandonada ao seu destino nos antigos bairros de Lisboa. Sacrificando seu desejo e sua vida solitária, Julie alcança uma alegria inesperada que a ilumina, colocando-a em contato direto com o sinal da Palavra: lembrando que dar a vida, em português, é “dar à luz”. Após esse momento de revelação, temos, no plano seguinte, um abraço entre as duas, que sacramenta o elo entre as personagens diante da unicidade de suas convicções existenciais. Sendo possível também depreender numa segunda instância, já essa

metalinguística, o elo, ou fusão entre as instâncias da atriz do filme dentro do filme, com a personagem da freira representada por ela.



Essa sequência se insere como ponto nevrálgico de nossa análise por reunir vários dos elementos que nos ateremos individualmente com mais minúcia nos próximos capítulos. Tais elementos, tanto de ordem semântica no que compete à exposição do discurso fílmico e suas bases de representação, quanto de ordem formal da composição dos planos e da articulação de seus componentes, serão investigados almejando substanciar a configuração de uma instância declamatória, a qual apenas se delineou aqui.

### **1.3. A declamação – Discurso e Representação**

Sabemos que a voz humana é como uma pequena orquestra de instrumentos musicais, aparelhada por cordas e cavidades e que, à medida que a fala se desenvolve, juntamente à compreensão verbal, passamos também a enviar mensagens não-verbais através da inflexão da voz. Essas inflexões tonais são tão importantes para transmissão da mensagem quanto o significado simbiótico das palavras. A prosódia, como é conhecida essa melodia vocal, é a responsável pela nossa capacidade de expressar sinais de emoção e intenção, por esse motivo, caracteriza-se como o principal veículo da declamação.

Para conceituarmos a declamação, necessitamos de certa prudência na tentativa de circunscrever a essencialidade de seus preceitos. O desafio se faz

evidente em vista da abrangente historicidade dessa prática, assim como as diversificações de seu emprego dentro dos vários contextos sociais e artísticos às quais se manifestou.

Luigi Riccoboni, em sua obra seminal sobre o tema, *Pensamentos sobre a declamação*, publicada em 1738, já nos apresenta esse desafio definindo declamação da seguinte forma:

Incluo na arte da declamação tudo o que vem da linguagem que articula e fala: não há familiaridades, nem conversões simples e praticáveis que assim não sejam. É um erro acreditar que um acadêmico, por exemplo, não precisou declamar, pois tudo o que se lê nos idiomas teve a menor inflexão de vozes marcadas pelo mundo natural. (RICCOBONI, 1738, p. 354)

Diante da consciência dessa amplitude conceitual, faz-se imprescindível circunscrever a declamação através de um recuo histórico, resgatando-a dos conservatórios de retórica, seu contexto formativo, para percorrermos e alinharmos suas adequações históricas, sociais e artísticas ao contexto aplicado por Green ao cinema.

A retórica, no sentido estrito do latim *rhetorica*, originado no grego ῥητορικὴ τέχνη [rhêtorikê], do substantivo rhêtor, orador, consiste literalmente na arte/técnica do bem falar, ou seja, a arte de usar uma linguagem para comunicar de forma eficaz e persuasiva (PLEBE, 1978, p.9). A antiguidade clássica tinha como instituições basilares o *inventio*, o *dispositio*, o *elocutio*, a *memoria*, e o *pronuntiatio*, sendo as três primeiras etapas correspondentes à redação do texto, constituindo, sobretudo, o trabalho de construção racional, a quarta, através do jogo da memória, relacionava a mente com todo o conhecimento possível, enquanto a última etapa seria a oratória ou a declamação.

Podemos entender que a palavra nesse contexto estaria voltada ao que entendemos como sua função oratória, sendo a declamação o patamar mais elevado de desenvolvimento da técnica, posicionando-se como o lugar de encontro entre a habilidade e a virtude.

Historicamente, o desenvolvimento da oratória, e consecutivamente da declamação na Roma antiga, ocorreu em concomitância ao processo de desenvolvimento da expressão política e cultural romana a partir das origens gregas, as quais, para Laurent Pernot (2005, p. 5), “remetiam inclusive à obra homérica na qual o autor já fazia uso da retórica em sua obra através dos discursos de suas

personagens”. Graças ao lugar de destaque que a oratória possuía na sociedade romana através da valorização da fala e por seu papel político e social, desdobra-se então um estreitamento do seu elo com as outras artes. Ainda durante o Império, a declamação tornou-se associada à teatralidade e ao exibicionismo. Quintiliano defendia inclusive que os oradores agissem como atores, imitando a fala cotidiana, ornamentando “com certo decoro teatral o modo costumeiro de se falar” (Inst. 2.10.13).

Cícero, o grande expoente romano e antecessor a Quintiliano, também se debruçou sobre a problemática da declamação, empenhando-se nos efeitos persuasivos e emocionais que dependiam de um modo teatral de elocução. Para ele, atuar era a chave para atingir os ânimos dos ouvintes e criar empatia pela causa defendida. Em um de seus relatos, ele diz:

Constava que [Graco] atuara de tal forma com os olhos, com a voz, com os gestos, que seus inimigos não conseguiam conter as lágrimas. Digo isso em muitas palavras porque os oradores, que são os atores da própria realidade, abandonaram inteiramente esse gênero [drama], enquanto os atores, imitadores da realidade, se apossaram dele. (De or. III, 214)

O resgate dos ideais humanistas clássicos do renascimento ao período barroco, invariavelmente, trouxeram com eles a aplicação do poder da retórica como ferramenta de dominação das massas pela igreja e pelas monarquias absolutistas (BAETA, 2014, p. 101), porém alguns autores ressaltam que cada manifestação exigiria uma técnica específica de oratória, uma construção retórica própria que, por outro lado, não haveria de pressupor um compromisso com nenhuma estrutura de poder específica. (BAETA, 2014, p. 105)

Já o crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan elaboraria a tese que viria a estabelecer o compromisso do fenômeno barroco com a prática da retórica no sentido de construção de um discurso que, através do seu alcance sentimental, suscitasse o efeito de deslumbramento. Ele diz:

Até aquele momento, a arte não visava senão suscitar admiração pela beleza de sua forma ou pela revelação das qualidades supremas da natureza, isto é, a condicionar a atitude do homem diante da realidade, agora busca exaltar certas possibilidades de reação sentimental que já estão no espectador e que, aliás, por serem comuns a todos os espectadores, constituem o caráter de uma sociedade [...] o artista já não se esforça nem a ver, nem a sentir, mas apenas em fazer ver e fazer sentir por meio de uma técnica, que na condição do artista, lhe é própria. ‘*Materiam superat opus*’ (ARGAN, 1986, p.20-21)

A oratória do discurso se destacaria então tanto da sua forma escrita como do seu uso falado "ordinário", distinção que se baseava, sobretudo, numa concentração particular de energia na fala. Essa força só poderia ser uma acentuação da energia natural da própria linguagem, escondida no discurso habitual, mas que regulava a interioridade:

Se cruzam os destinos do silêncio e da linguagem, outrora votada à exterioridade do comércio e da política, torna-se mais interior, até estruturar pouco a pouco o espaço íntimo segundo o modelo de uma conversa consigo mesmo" (COURTINE e HAROCHE, 2016, p. 95).

Quando Eugène Green inicia sua pesquisa e suas atividades com a declamação barroca, percorre esse mesmo fluxo, começando com a adequação da retórica enfática na teatralidade, caminhando até a expressão orgânica do espaço íntimo através do cinema. Em *O lugar da declamação trágica*, Eugène Green partiu da ideia dos três lugares de eloquência do século XVII: o teatro, o púlpito e o bar, podendo ser acrescentado ainda um quarto lugar, o do salão erudito, lugares de discurso público que requerem um modo de dicção que eles compartilham e que chamamos de declamação (GREEN, 1990, p. 275-291). Alguns elementos dessa pronúncia eram tão "exóticos" para as pessoas da época quanto para nós hoje, mas faziam sentido. Ele faz um paralelo com o estilo declamatório dos discursos de alguns políticos do século XX (Malraux, De Gaulle) e conclui que é no discurso público que a maioria dos elementos da declamação antiga tem sido preservada<sup>2</sup>. Ainda acentua que, mesmo os lugares sendo diversos, nenhum autor do século XVII distingue "tipos" de declamação correspondentes a esses lugares: pelo contrário, todos os textos que falam deles sublinham a unidade estilística dessa parte da retórica.

A partir de uma definição de declamação, como entendido no século XVII, são evocados os atributos que giram em torno desse conceito: a gramática e prosódia com noções de acentos, a pausa e a articulação das consoantes, o tom da voz. A ênfase aparece como o princípio de toda declamação, sendo "o antinatural" ligado ao estilo trágico e o cômico implicando a escolha de uma "dicção" natural.

Ademais, o desafio realmente estaria em restaurar a forma originária da

---

<sup>2</sup> Entrevista dada a Eric Seabbag

<http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?action=MoreDocument&DocRef=1677&DossierRef=1431> (Acessada em 10/11/2021).

declamação barroca, visto que, obviamente, não existem registros de fala da época, contamos apenas com manuais e registros descritivos, como lembra Bardonnie: "Ao contrário da música, onde ainda existem instrumentos e partituras de época, não há como encontrar as vozes dos atores, seus ditados"<sup>3</sup>. Sendo assim, os músicos estariam mais autorizados do que os atores nessa obra de reativação histórica, uma vez que os instrumentos barrocos podem ser encontrados e as partituras retiradas das bibliotecas, intactas como no dia da sua execução.

Green então amplia sua análise trazendo uma ideia essencial para o futuro da prática teatral dos textos do século XVII: a necessidade de dizer com um tom de voz enfático qualquer palavra falada em um dos lugares de eloquência. Por exemplo, uma das particularidades do período barroco é a relação harmônica que existe entre a tônica (a nota de base da qual o ator vai começar) e a altura da nota acentuada. Essa relação harmônica cria uma relação entre as diferentes sílabas e uma unidade de discurso. O objetivo desse caminho harmônico seria incorporar o movimento do pensamento e produzir no espectador o *pathos* que o discurso carrega. Para ele, esse acento tonal "muitas vezes serve também para desvendar a sintaxe e para trazer à tona, de uma forma não intelectual, a natureza interior das palavras". (GREEN, 2001, p.112-113).

Segundo Green, as regras da declamação evoluíram com o tempo, mas sempre se desligaram da linguagem cotidiana, encontrando um lugar entre ela e o canto. Ele acredita que, mesmo no teatro pós anos 60, existe uma forma de declamação, já que as características rítmicas e o padrão de entonação são bastante reconhecíveis e reproduzíveis, e podem ser encontrados refletidos na escrita musical contemporânea. Por exemplo, encontra-se um eco do estilo de Jean Marais na música de Francis Poulenc, enquanto Sarah Bernhardt parece ecoar Claude Debussy. (GREEN, 2001, p.83-84).

Quando Green parte para o cinema, a apropriação da prática da declamação em outra linguagem naturalmente implicou uma reformulação estética para se adequar às especificidades do novo meio, porém ambicionando manter certas premissas. Essa adequação passa principalmente por um esvaziamento das marcas

---

<sup>3</sup>François Regnault, citado por Mathilde La Bardonnie num artigo publicado no *Libération* "racine, envers et contretous. eugène green propose une version baroque de mithridate" publicado em 28 de setembro de 1999: [https://next.liberation.fr/culture/1999/09/28/racine-en-vers-et-contre-tous-eugene-green-propose-une-version-baroque-de-mithridate-mithridate-de-j\\_284708](https://next.liberation.fr/culture/1999/09/28/racine-en-vers-et-contre-tous-eugene-green-propose-une-version-baroque-de-mithridate-mithridate-de-j_284708) (acessado em 02/10/2019).

pronunciadas de retóricas, tanto na prosódia quanto na gestualidade, condicionando a encenação agora para uma câmera.

Naturalmente, essa convergência está atrelada às concepções de teatro e cinema do autor. Em uma breve entrevista, Green nos dá uma ideia central sobre como vê essa dicotomia, ele diz: “O teatro real é baseado no consentimento aos códigos teatrais que definem que para ser real tem que ser falso, enquanto que o cinema busca o que está escondido na própria realidade”<sup>4</sup>.

Chegamos então ao ponto de desdobramento de nossa investigação na qual vamos, a partir da recuperação de sua proposição para o teatro, demarcar os pontos de reformulação e expansão da prática da declamação para o cinema e suas articulações no jogo do ator.

#### **1.4. Do teatro ao cinema**

O percurso da criação artística de Eugène Green iniciou-se na França, em meados dos anos 70, sendo o teatro sua primeira forma de expressão. Sua companhia, o *Théâtre de La Sapience*, mesmo absorvendo várias influências do teatro clássico da Ásia, como o *Noh*, o *Kabuki*, o *Kathakali* e o *Kunqu*, tinha como principal propósito a restauração do teatro barroco.

Antes de prosseguirmos, é pertinente circunscrevermos o que compreende e o que define o teatro desse período. A partir do trabalho de Jean Rousset, o que entendemos como teatro barroco pode ser designado, por um lado, como o teatro da primeira metade do século XVII, que tinha o costume de se opor à estética do classicismo; por outro, a um conjunto de códigos de jogo (declamação, gestos, atitude física) utilizados na cena francesa do final do século XVI até o século XVIII, e que foram redescobertos por pesquisadores e artistas de teatro.

Green se dedicou através de uma longa pesquisa – aproximadamente vinte anos – a restaurar e reconstruir a chamada linguagem barroca, que resultou na publicação da obra *A Palavra Barroca*. Nela, Green relata a constituição desse processo:

Orientei meus estudos seguindo uma atração, sentida desde minha

---

<sup>4</sup> Entrevista dada ao canal FILMbutton disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uTLyMkOdzdl> (Acessado em 10/05/2021)

adolescência, pelo renascimento e pelo período barroco. Percebi que essa concepção de teatro que eu achei tão esmagadora e tão familiar nos teatros asiáticos também existiu na Europa durante esses grandes séculos de criação artística. Por outro lado, a renovação da interpretação da música desses períodos, no final dos anos 70, constituiu um exemplo de um patrimônio cultural atualizado por um esforço de redescoberta de um passado no presente. Então formei um projeto semelhante para o teatro barroco. A necessidade dessa abordagem pareceu-me óbvia, tanto para a evolução da cultura teatral contemporânea como em relação ao meu caminho pessoal. (GREEN, 2001, p.13-14)

Uma empreitada sem dúvida ambiciosa, levando-se em conta a dificuldade de se reconstituir e atualizar, a partir de documentação histórica, uma performatividade gestual específica. Jacques Aumont é preciso ao delinear essa empreitada como “uma reativação de um estado da linguagem que, mais do que recuperar uma fonética histórica, ritmo e entonação, sem dúvida buscava um gesto estético que nos levaria ao resgate do ator barroco” (AUMONT, 2006, p.30).

O trabalho de Eugène Green e as pesquisas realizadas sobre a declamação e a execução barroca eram conhecidos por parte do público intelectual, mas prontamente identificados pelo mundo das artes cênicas como uma abordagem um tanto fútil de arqueologia teatral. Sua interpretação de *Mitrídates*, de Racine, apresentado no mesmo ano na capela da Sorbonne, suscitou curiosidades e deu origem a alguns artigos na imprensa nacional, porém o impacto das suas descobertas apenas perdurava no âmbito universitário.

Green sempre afirmou explicitamente trazer para sua obra o modelo da música barroca, na qual seus executores não se limitavam a tocar os instrumentos da época, e sim desenvolver uma abordagem equivalente às atitudes físicas dos cantores. Porém, o jogo barroco demora a se impor no teatro. A abordagem artística de Green encontrou seu lugar essencialmente só na década de 1980, na forma de sessões de treinamento, muitas vezes dirigidas a cantores em instituições musicais, como a Academia Claudio Monteverdi, em Veneza, ou o Centro de Música Antiga, em Genebra.

O que se viu foi que esses códigos de jogo naturalmente acabariam não deixando sua marca no teatro até que houvesse o que vamos definir como atores-músicos suficientemente qualificados para se aproximar do grau de domínio dos performers originais. A partir dos 2000, entretanto, a encenação barroca muda radicalmente seu status econômico e institucional, impondo-se na esfera midiática e em palcos subsidiados por meio de novas figuras, como Benjamin Lazar, Jean-Denis

Monory, dentre outros. É particularmente notável, a respeito disso, que a maioria dos diretores barrocos conhecidos hoje pertençam a uma geração de trinta e poucos anos treinada exatamente por Eugène Green.

O primeiro diretor francês do estilo barroco a ter sido aclamado pelo público e pela crítica foi Benjamin Lazar, que não só teve sua formação como ator profissional, como também foi iniciado no jogo barroco por Eugène Green, no Lycée Montaigne. É uma evolução desse tipo que Christophe Deshoulières parecia esperar quando mencionou a encenação de *Mitrídates* de Eugène Green, em seu livro *A ópera barroca e o palco moderno*:

Em 1999, a tragédia francesa segundo Eugène Green parece-nos, portanto, insuportável, como os primeiros arranhões que os pioneiros da música barroca, por volta de 1950, fizeram a partir de violas desafinadas que saíam das janelas de museus. Não se podia imaginar então que Jordi Savall, uma geração depois, faria algo musical, bonito, atemporal com isso. (DESHOULIÈRES, 2000, p. 480)

Parece significativo que, poucos anos depois, o enaltecimento do jogo dramático barroco na esfera institucional das artes performativas francesas se dê por meio de uma peça musical, a *comédie-ballet Bourgeois Gentilhomme* (2007). O público e a crítica acolhendo com agrado a declamação e os gestos da trupe de Benjamin Lazar, assim como a orquestra de Vincent Dumestre, com seu som incomum, associado a códigos antigos. Sem dúvida o sucesso de Lazar perpetua o estilo de atuação dos atores ao dos músicos e dançarinos, mas também, segundo diz Philippe Beaussant em seu texto *Você disse clássico? (1992)*, “parece que o público reconhece no próprio princípio da peça barroca uma abordagem que aproxima os textos dramáticos de uma partitura musical” (BEAUSSANT, 1992, p.45-47).

No filme *O filho de José*, Eugène Green nos apresenta um interlúdio no qual podemos vislumbrar uma pequena amostra desse trabalho de restauração da declamação barroca para o teatro. O filme, no qual já pelo título se nota uma clara referência bíblica, retrata uma típica família contemporânea em Paris, onde Vincent (Victor Ezenfis), um jovem revoltado de 15 anos, sofre por não obter de sua mãe, Marie (Natacha Régnier), respostas sobre a existência de seu pai. Diante do comportamento evasivo de sua mãe, Vincent resolve então investigar por conta própria o paradeiro de seu pai e acaba se defrontando com o universo - deliberadamente caricatural – dos editores e críticos de Paris, ao descobrir que seu

pai é o odioso editor Oscar Pormenor (Mathieu Amalric). O desalento de tal descoberta é amenizado no decorrer do filme ao se aproximar do irmão de seu pai, Joseph (Fabrizio Rongione), identificando e reconhecendo nele uma nova figura paterna.

Em determinado momento do filme, Joseph leva Vicent para caminhar – assim como em *La Sapienza*, e novamente se estabelece a dinâmica da transmissão geracional –, até que os dois chegam a uma igreja na qual se inicia um ensaio. Trata-se de um ensaio do grupo *Le Poème Harmonique* (idealizado por Vincent Dumestre, citado anteriormente).

Inicialmente vemos a performance de uma atriz (Louise Moaty) – parceira constante de Jordi Savall e Benjamim Lazar –, ela declama um poema de forma melódica, carregado na eloquência dos gestos demarcados e com uma dicção pontuada. A partir do registro da montagem *Bourgeois gentilhomme* (2015)<sup>5</sup>, de Benjamim Lazar, conseguimos facilmente estabelecer paralelos formais entre as apresentações ao notarmos as semelhanças entre as composições dos repertórios gestuais e das expressões demarcadas de ambos, assim como a frontalidade e a centralidade do espaço cênico iluminado por velas.



---

<sup>5</sup> Encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=TKuUqsR4WOY>



*O Filho de José* à esquerda, *Bourgeois gentilhomme* à direita.

Ao finalizar a declamação do poema no filme de Green, a apresentação segue com a entrada em cena da cantora lírica Claire Lefilliâtre, também do *Le Poème Harmonique*, seguindo o mesmo registro enfático anterior, tanto em termos de gestualidade quanto da pronúncia, agora acentuados pelo canto. Dessa forma, Green cria uma amálgama entre a declamação e o canto que aproximam essas formas de expressão não só em seus aspectos técnicos como também em suas capacidades representativas.



Claire Lefilliâtre em *O filho de José*.

Na verdade, o paralelismo entre o teatro barroco e a música não é apenas circunstancial: é encorajado por numerosas fontes que comparam prontamente a declamação e o canto, ou mesmo as incluem na mesma categoria do discurso proferido em público. Assim, os proponentes do jogo barroco tomam emprestados da música alguns de seus principais tratados, como o *Comentários sobre a arte de cantar bem* (1668), de Bertrand de Bacilly, principal fonte sobre a declamação para Eugène Green. O empréstimo, tornado necessário pela ausência na França de tratados sobre a arte do ator antes do século XVIII, é explicitamente apoiado pelos autores dos próprios tratados, a exemplo do que explica Bacilly em uma passagem

frequentemente citada:

Em geral, existem dois tipos de pronúncia que suscitam muitas dúvidas e dificuldades no canto. A pronúncia simples, para que as palavras sejam ouvidas com clareza, para que o ouvinte as possa compreender sem dificuldade; mas há outra, mais forte e enérgica, que consiste em dar peso às palavras que se recita, e que tem uma grande ligação com o que se faz no teatro e quando se trata de falar em público, normalmente é chamado de "declamação". (BACILLY apud GREEN, 2001, p.85)

Visto que tanto a música quanto o teatro funcionam então sob o regime da retórica, uma vez que obedecem aos mesmos princípios de elocução e dicção, os tratados sobre a canção naturalmente constituiriam fontes valiosas sobre a declamação dos atores. Diversos trabalhos de pesquisadores tendem a apoiar essa ideia, como os de Georges Forestier sobre a pontuação original de dramaturgos do século XVII, em particular Racine, que mostram que esta funcionava como os signos de uma partitura, servindo não para sublinhar a construção lógica da frase, mas, sobretudo, para indicar ao ator com que pausa e com quais acentos deve declamar o texto<sup>6</sup>, referindo-se a um diálogo eficaz que, através do ritmo e da prosódia, permitiria enfatizar o que é importante e coloca o acento no que o espectador deve perceber. Além do significado, é a ressonância no ator que seria importante, como um instrumento musical cujo som seria a voz falada, ou como bem define Caverro:

A palavra em sua essencialidade acústica tem, como o coração, uma alma rítmica. O que significa que entre a voz e a palavra, entre a corporeidade ritmada do vocábulo e a expressividade do dizer, existe um laço intrínseco e substancial. (CAVARERO, 2011, p. 210)

Fica claro que a declamação nesse contexto regula a respiração, a voz e o fluxo do ator com uma precisão mais cirúrgica que o aproxima mais da obra de um músico do que de um estudo psicológico ou mesmo dramatúrgico do texto e dos personagens. Essa distinção que se criaria entre o ator-músico e ator-psicólogo nos aproxima de uma crítica formulada repetidamente contra o jogo dramático barroco: muito focado na forma (gestos e prosódia) que deixaria em segundo plano o sentido e a finalidade do texto dramático.

---

<sup>6</sup> G. Forestier, Lire Racine. *Poésie*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. LIX-LXVIII, n. 3.

Pierre-Alain Clerc, ele próprio músico e especialista em declamação do século XVII, lamenta ter sido, durante a apresentação de *Mithridate* de Eugène Green, "incapaz de captar o significado da peça, tanto que a maneira de apresentar a forma o impediu de captar o conteúdo". E questiona: "Pode uma comédia de Molière ser restaurada?". Por sua vez, o acadêmico Patrice Pavis vai além, pois, ao comemorar a admirável beleza das performances barrocas de Eugène Green ou Jean-Denis Monory, vê apenas uma "leitura em relevo":

Acostumados a uma manifestação da situação dramática e da opção hermenêutica escolhida, estamos "carentes", privados do prazer da releitura. [...] A interpretação da obra, o significado, a imaginação cênica, fazem muita falta.  
(PAVIS, 2007, p. 212)

No contexto francês do teatro contemporâneo, em que a encenação de uma peça clássica geralmente supõe atribuir-lhe um novo significado, seja ressaltando aspectos do texto até então negligenciados, seja trazendo-o em ressonância com questões contemporâneas, essa reprovação é particularmente insensata e explica em parte a longa relutância da comunidade teatral em acolher o empreendimento barroco em seu meio. Por outro lado, os proponentes de uma arte dramática barroca, em sua maioria, compartilham uma desconfiança explícita da abordagem "significante" da encenação contemporânea. Eugène Green, opondo-se à valorização do "material simbólico" do texto, escreve:

Conceber um texto como um "significado", para o qual as palavras são simplesmente signos, a serem "entregues" na forma mais familiar aos ouvintes, é reduzir toda a literatura, e em particular toda a poesia dramática.  
(GREEN, 2001, p. 88)

Além disso, na linguagem, é difícil separar o som do significado, porque a palavra por natureza se refere a uma realidade. Por outro lado, se é difícil dissociá-los, uma leitura por significado acompanhada de uma compreensão do som permite o acesso a mais camadas semânticas. E mais, se todas as palavras podem ter microvariações de significado é, por extensão, pelo contexto e pelo seu som que as entendemos.

Outros, especialmente no campo da música barroca, chegam ao ponto de definir seu empreendimento artístico como explicitamente dirigido contra a encenação

contemporânea. Beaussant opõe a humildade do músico à arrogância conquistadora do diretor buscando "desestabilizar o ouvinte, decepcionar suas expectativas, desarticular o verso para trazer à tona o sentido de outra forma" (BEAUSSANT, 1992, p.20). Mais radicalmente ainda, em seu prefácio ao *Tratado sobre o canto e mise-en-scène barrocas* (1997), de Michel Verschaeve, o maestro Gustav Leonhardt espera o dia em que o cantor, tendo integrado os princípios da declamação e dos gestos detalhados na obra, consiga "perseguir os realizadores do palco" (1997, p.6).

Fica claro, portanto, que há um antagonismo, assumido de ambos os lados, entre o processo de encenação barroca e uma parte significativa dos artistas da cena francesa. Então, fatalmente diante de todos esses entraves e objeções à sua obra teatral, na virada do milênio, Eugène Green resolve reformular a sua proposta artística de representação através de uma nova e almejada linguagem para ele até então: o cinema.

Se para o escritor o trabalho de reconstruir o mundo parte de uma representação da realidade usando a palavra escrita, pare ele o cinematógrafo tomaria como matéria-prima fragmentos do mundo material que a cultura racionalista e burguesa do século XIX considera como uma realidade absoluta e finita. Recordemos que quando a fotografia nasce no início do século XIX, a cultura burguesa a considerava a arte perfeita, pois não deixava, em princípio, espaço para a subjetividade, era apenas uma reprodução material do mundo, e o cinematógrafo naturalmente possuiria a mesma particularidade.

Green engendra a ideia de que, quando o cinema é usado como uma forma de arte, o autor permitiria ao espectador ver, nos fragmentos do chamado mundo real, coisas que ele não teria visto ao ver esses fragmentos em seu contexto natural.

Podemos entender então que a sua proposta de cinema está vinculada à ideia de uma aproximação entre os dois sistemas – material e imaterial, acreditando na capacidade de mediação da imagem cinematográfica de revelar uma substância "invisível" a partir da aparência material. Desse modo, o interesse da produção estética começaria a se voltar – em oposição ao caminho do realismo, da natureza, da ciência – para a ficção, que, mesmo sendo representação, ao contrário de qualquer outra "imitação da natureza", toma como matéria-prima fragmentos da própria coisa que procura representar, a crença na imagem como signo "encarnado", aproximando o cinema ao gosto barroco pela exuberância, pelo efeito de maravilhar-se, pela ilusão. Isso faz com que a imagem seja a principal patrocinadora da elevação da realidade,

inteligível e sensível, ou, como coloca Argan, “ultrapassando os limites do finito e do contingente, mas, sobretudo, para fazer da imaginação uma realidade visível” (ARGAN, 1994, p.262).

Sobre o papel imprescindível da imaginação no período barroco, Baeta ainda nos diz:

Nos domínios infinitos da imaginação, além da prática barroca da verossimilhança – ou seja, do direcionamento da arte para a expressão daquilo que simula a realidade através do engano dos olhos, através da sugestão mágica, do ilusionismo óptico, mecanismos que abriam a arte para dimensões ocultas da existência, para incorporação de miragens fantásticas, também se firmaria como operação artística por definição do exercício ilimitado da fantasia. (BAETA, 2012, p.134)

Geralmente, nas manifestações artísticas barrocas, há a presença de uma apurada técnica ilusionista que se prestava a convencer de que a ilusão se aproximava abertamente do real, e que inclusive deveria tomar seu lugar na escala sensível da visão:

Os mecanismos *trompe-l'oeil*<sup>7</sup> praticados por pintores, escultores, arquitetos e cenógrafos seriam apenas exemplos mais explícitos dessa busca pela clara demonstração de que a ficção superava a experiência empírica do mundo. Isso não se dava em função da imaginação ser efetivamente a realidade, mas devido ao fato de a realidade se apresentar fenomenalmente, aos sentidos dos espectadores, como ilusão, como alucinação, como teatro.” (BAETA, 2012, p.194)

---

<sup>7</sup> Trompe-l'oeil da expressão francesa: tromper, "enganar", l'oeil, "o olho" é uma técnica artística de perspectiva que é empregada com a finalidade de criar uma ilusão de ótica que faz com que pinturas e obras arquitetônicas em duas dimensões aparentem possuir três dimensões.



Trompe-l'oeil criado por Borromini no Palazzo Spada em Roma

Através do conceito de mundo das ideias, Platão foi o primeiro a reconhecer a realidade imanente estabelecendo sua distinção com a transcendência: discriminando imanência como uma realidade material e sensível e a transcendência como uma realidade imaterial e suprassensível (PERL, 1999, p.339–362). Green maneja sua base pela teologia e pela metafísica, sustentando a imanência, como o meio por onde o “milagre” se manifesta no mundo material e é apreendido através dos sentidos. O seu cinema retrata, através da captação material da realidade, uma representação dessa realidade que não a dissocia da ilusão, ou dos elementos de ordem “espiritual”. Fantasmas, mortos, figuras lendárias, são representadas não como entidades imateriais, mas através de signos materiais pertencentes à realidade. Assim ele descreve:

O aspecto do signo, estendido a todo o conceito cinematográfico, é de fato a arte metafísica por excelência, porque traz ao espectador uma compreensão do espírito a partir da captura da matéria, mostrando os elementos de um mundo cuja realidade para ele é inquestionável (GREEN, 2003, p. 242).

Recordemos do deslocamento do quadro cinematográfico de Julie citado na análise do filme *A Religiosa Portuguesa*. Outros exemplos dessas manifestações serão analisados no próximo capítulo.

A obra fílmica de Green se posiciona indubitavelmente dentro de um processo de expansão e consolidação da base teórica e formal articulada por ele com o teatro

barroco. Há uma rearticulação da representação do jogo, desse que definimos como ator-músico, principalmente no que tange à declamação e à composição gestual, ainda que em conformidade com a substância do ideário barroco, porém acondicionado à natureza da especificidade do dispositivo cinematográfico.

Se no teatro os códigos barrocos do jogo e da declamação davam abertura à depreciação por desvirtuar a atenção do espectador do sentido do texto, no cinema, esses códigos, agora atenuados pela consonância aos preceitos do aparato cinematográfico, colocam em *cheque* essa ideia por estarem atrelados a uma lógica que, antes de tudo, estrutura-se na retórica.

O cinema de Green é essencialmente do diálogo e tem como sua principal característica estética a atuação em aberta estilização do naturalismo. Mais do que a busca de uma representação naturalista, seus atores operam como transmissores da palavra. Assim como os músicos executam com apuro a leitura de uma partitura, seus atores apreendem o texto e o enunciam com diligência na pronúncia, mantendo depurada a expressividade. Esse registro de atuação acabaria se desempenhando como um mecanismo de transposição da percepção das manifestações aparentes.

O sistema proposto por Green se assemelha às concepções autorais de realizadores como Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer e Yasujiro Ozu. Paul Schrader, em seu livro *Estilo Transcendental no cinema* (1972), tenta discriminar esses traços e sublinhar seu propósito:

Para o artista transcendental as interpretações convencionais da realidade, construções emocionais ou racionais, são concebidas pelo homem para diluir ou explicar o transcendental.

O estilo transcendental estiliza a realidade, eliminando (ou quase eliminando) aqueles elementos que são principalmente expressivos da experiência humana, que rouba as interpretações convencionais da realidade de sua relevância e poder. (SCHRADER, 1972, p.11)

Assim como Schrader, Green também se vincula à ideia de que o psicologismo esvazia as construções dramáticas por ter como base o trabalho intelectual do ator. Entretanto, o que ele busca é uma interioridade que está escondida e que se torna visível através da palavra encarnada por aquele corpo e materializada pelo dispositivo. Nesse sentido, é a chave da imanência que impera, encerrando aqui qualquer proximidade com o tratamento de análise da transcendência proposta por Schrader.

A base desse processo é estruturada no cinema de Green quando um personagem, ao falar com o outro, falasse antes consigo mesmo, condensando assim

uma instância declamatória. Em entrevista a *Film Quaterly*, ele relata sua poética:

Quando eu filmo uma pessoa, é a energia interior que me interessa. Quando um ator faz uma interpretação psicológica, é sempre falso. O ator está constantemente pensando: o que devo fazer para expressar esta situação, ou essa emoção. Não há nada real. Uma interpretação psicológica é sempre intelectual. (GREEN, 2015, p. 55)

A ideia do monólogo interior estabelece uma relação fenomenológica direta com a ordem da consciência, que por si é constituída na base de uma voz insonora e de uma escuta, ou seja, esse processo, mais do que uma técnica isolada, parece ir ao encontro da natureza estrutural de uma comunicação primária. Cavarero usa uma citação de Giovanni Gentile que discrimina bem essa cadeia de interlocução:

Nós falamos aos outros porque falamos antes de tudo a nós mesmos. E, por assim dizer, os primeiros ouvidos que nos escutam não são os dos outros, mas os nossos. Mesmo falando dentro de nós mesmos, sem romper o silêncio com a voz, não nos é dado pensar nada sem pronunciar a palavra. (GENTILE apud CAVARERO, 2011, p.64)

A indicação de falar consigo mesmo acaba se tornando também uma forma de depurar os efeitos retóricos que são articulados (a escolha das palavras e o tom) quando se dirige a alguém, permite que os atores não pensem, em vez de basear uma interpretação nas palavras, eles têm de trabalhar sobre si próprios, abrindo-se às palavras, compreendendo o que representam em termos de emoção e compreendendo o personagem como um todo. Mary Ann Doane, em seu ensaio *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*, reflete sobre essa dinâmica:

No monólogo interior a voz e o corpo são representados simultaneamente, mas a voz, longe de ser uma extensão deste corpo, manifesta seu alinhamento interior. A voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: 'a vida interior' do personagem. A voz aqui é a marca privilegiada da interiorização, virando o corpo 'às avessas' (DOANE, 1983, p 466)

Os diálogos em seus filmes são circunspectos e nunca se sobrepõem, apresentam-se como monólogos que encontram a harmonia exatamente ao respeitarem o tempo de escuta também do espectador. Essa demanda da escuta é empreendida quando Green encena seus diálogos com atenção acentuada na prosódia da língua. A fala é pausada e considera ao final de cada frase um silêncio,

mesmo que muito breve, mas que assinala esse tempo de escuta. Esses silêncios muitas vezes são acompanhados pelo rosto do ator ainda impresso no plano por alguns segundos, preservando a intencionalidade do que foi dito. Nessa dinâmica a palavra, caindo no silêncio e naturalmente surgindo dele, introduz a ideia de um movimento rítmico que reforça a ideia do ator-músico, pois, assim como o trabalho de ouvido de um músico é submetido à sua capacidade de escuta, sempre atenta ao compasso e aos movimentos da melodia, o ator greeniano aplica a escuta tanto a si mesmo – ou a seu “instrumento” – como a assegura ao espectador.

Esse tempo de escuta é ainda estendido em algumas circunstâncias pelo aparente excesso do tempo de cena, recurso muito presente em seus filmes, quando os personagens se ausentam da cena após um diálogo e o plano permanece estático por mais alguns segundos. Esse “tempo morto” através da ausência de ação no plano promove uma certa ideia de presença da palavra.



*La Sapienza*

No pensamento e especialmente na prática artística, Eugène Green guarda uma necessidade indiscutível de dar forma e visibilidade a uma realidade que se expressa através dos sinais da linguagem, primordialmente aquela falada com precisão. O rigor com que Eugène Green purifica a atuação dos seus intérpretes, o esmero na procura de uma distância na representação que equilibre a tensão entre verdadeiro e simbólico, a capacidade de adaptar a forma sensível das coisas à ideia que pretende expressar, tudo isso corresponde a uma necessidade declarada e inata de provar que o “cinema é a palavra feita imagem”.

A necessidade de uma verbalização que corresponda à busca de uma verdade interior absoluta e conseqüentemente bela, boa e verdadeira, coerente com a natureza das coisas, mais do que com sua materialidade, é sem dúvida o tônus de sua composição.

## Capítulo 2. A palavra corpo

Como já vislumbramos no capítulo anterior, é por meio de uma intensa atenção ao corpo, posturas e gestos, que Green veicula seu processo de revelação. Na captação de sua materialidade e na sua relação intrínseca com a imagem, é o corpo que encarna e que anima a palavra. Os planos frontais que singularizam sua obra fixam através da captação simetricamente orientada do rosto do ator, as manifestações dessa encarnação e, portanto, a expressão plena e legítima desses seres.

A encarnação da palavra em seu cinema é, na verdade, constituída a partir da imanência de um corpo sonoro, não meramente visual. O som seria, então, a manifestação visual mais apropriada, exatamente por não estar condicionada a uma visibilidade própria. Não à toa, em seus filmes, a dissociação entre a palavra e a captação da “boca que fala” é tão comum, como podemos observar nas cenas nas quais a voz é justaposta às imagens dos personagens realizando outras ações, indicando uma comunicação que operaria em “outro plano”.

É interessante observarmos como Green apresenta sua *práxis* no curta *Correspondências* (*Correspondances*, 2009). O filme é um drama epistolar no qual o jovem Virgile (François Rivière), ao avistar Blanche (Delphine Hecquet) num baile, apaixona-se por ela, porém a aproximação entre eles só acontece *a posteriori*, através da troca de e-mails. Green já explora no primeiro e-mail como vê essa forma de comunicação, evidenciando no plano o endereço de Virgile com os caracteres “@courrierfroid” (ou seja, “correio frio”). Nesse primeiro momento de correspondência entre eles, Green constrói os planos utilizando as vozes deles em *off* e, na imagem, vemo-los digitando no notebook. Virgile escreve: “penso tanto em você que parece estar presente ao meu lado, como um fantasma que não tem corpo”, e Blanche responde: “você pra mim é como um fantasma que eu posso ouvir, porque eu não lembro como é seu rosto”. Com o aprofundamento da relação a comunicação entre eles adquire um caráter que ultrapassa as convenções físicas; Virgile diz: “eu vislumbrei o que podemos ver com nossos ouvidos”; Blanche o questiona: “como podemos ver com nossos ouvidos?”; ele explica: “Quando trocamos uma correspondência, isso faz ressoar algo visível, como uma palavra”. Estabelece-se um elo transcendental entre eles, o que pode ser notado num primeiro momento pelo desprendimento da montagem dos *inserts* deles digitando, eles falam agora

diretamente um para o outro, através da triangulação do plano e contraplano frontais que já vimos, porém, as bocas permanecendo fechadas, emulando ainda uma correspondência assíncrona com as vozes ainda em *off*. Após esse enlace inicial, Green amplia essa impressão de presença física ao sugerir um encontro entre eles quando ambos em suas casas esticam seus braços e “se tocam”.



Virgile e Blanche em *Correspondências*

Após esse encontro, a ideia de presença é alargada, libertando-os da comunicação assíncrona de um texto lido, colocando-os para dialogar diretamente, numa interação direta com a fala do outro, como se fosse uma conversa presencial.

No cinema de Green, a palavra encarnada pelo corpo se impõe, sobressaindo os códigos do mundo natural, empurrando o homem para o centro da terra. Não por acaso em seus filmes vemos uma superabundância de pés e pisos, fragmentações de espaço que ligam o mítico ao terreno. E não à toa, nesses planos fechados dos pés, os sons dos passos abafam os sons do ambiente, assim como as mãos se desprendem dos corpos no plano para anunciar a emissão da palavra. Steven Shaviro, em seu livro *Corpo Cinemático*, joga luz sobre as construções transversais das dimensões do som e da imagem do corpo no cinema, ele diz:

Esses sons e essas imagens não são representações ou metonímias de entidades integrais e previamente existentes, eles são por si só, autônomos, como partículas elementares, componentes materiais de uma nova construção real (e não uma mera representação) do corpo. (SHAVIRO, 2015, p. 286)

A percepção imposta por essa relação demanda um rompimento com a vinculação que temos como universalmente integralizadas pela materialidade dos corpos. Essa palavra encarnada não é só enunciada através da voz, e sim por um elaborado processo de invocação de um corpo imbuído de uma interioridade e

capturado enquanto imagem cinematográfica.

Além do mais, esse efeito de encarnação proposto pela obra demanda um pacto firmado entre o artista e o público, de uma percepção conjunta na qual é revelado tudo aquilo que se pode conhecer intuitivamente, mas que não deve estar sob o juízo da exatidão da razão, deduzindo que a única maneira de representar o milagre, ou de estampar o invisível, é não o reduzir a uma imagem “completa” que apresente a face integral do mistério, mas manter parte desse componente fora da imagem, resguardando sua dimensão velada.

Nesse sentido os cenários nos filmes de Green são sempre minimalistas, muitas vezes iluminados apenas com luz de velas, geralmente compostos destacando sua função de endereçamento, sendo que os poucos objetos de cena, quando presentes, apenas são percebidos em função de seu caráter simbólico. Um minimalismo assertivo que evita qualquer reconstituição: a representação de maio de 68 em *Toutes les nuits* (2001), por exemplo, é evocada por barricadas e dois figurantes vestidos como policiais correndo por uma rua vazia à noite; assim como, no mesmo filme, Nova York é reconstituída por uma simples trilha sonora de sirenes policiais. Como aponta Pedro Faissol em sua dissertação sobre a natureza simbólica do cinema de Eugène Green: “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’ (FAISSOL, 2013, p.28).

O *pathos* em seus filmes não reside na dramatização eloquente das encenações, não se concretiza na projeção direta filme-espectador, mas está na interioridade da narrativa. Somos suscetíveis ao que os personagens sentem, mas não pelo viés da identificação, e sim acometidos emocionalmente pela manifestação de um repertório gestual, facial e vocal que, em sua extraordinariedade, revela uma interioridade universal dissimulada da experiência humana.

Iremos dividir a análise do corpo na construção da instância declamatória explorando a tríade, rosto, gesto e voz, primeiro investigando as perspectivas expressivas do rosto do ator greeniano, o lugar e a dimensão que é dado a ele no plano. Em seguida consideraremos esse corpo em expansão atravessado por suas potencialidades de representação e projeção, com um olhar atento à gestualidade. Apreciando, por último, aspectos como pronúncia, prosódia e entonação da voz,

aproximando as operações da fala e do canto, formalizando assim a proposição de contiguidade entre o ator e o músico.

### 2.1. Pelo rosto, lê-se o homem

No cinema da palavra, assim como é no cinema do silêncio, os rostos também falam. Se a retórica opera através dos mecanismos de persuasão, é crucial que examinemos o papel do rosto na dinâmica em suas instâncias expressivas e psicológicas. Os escritos teóricos latinos sobre retórica *De oratore* e *De inventione*, de Cícero, e a *Institutio oratoria*, de Quintiliano, foram analisados e reinterpretados em relação à prática moderna na obra do jesuíta Louis de Cressolles, *Vacationes autumnales*, publicada em Paris, em 1611. Nele, Padre Cressolles chama atenção para o papel do rosto na oratória, deslocando a atenção para as percepções da expressão do rosto e sua relevância como interface de revelação: “Há no rosto uma espécie de eloquência silenciosa que, mesmo sem agir, no entanto age”. (CRESSOLES, 1611, p.250).

Portanto, para levantarmos o uso expressivo do rosto no contexto artístico e histórico, recorreremos aos estudos de fisiognomonia.

Primeiramente, para contextualizarmos a fisiognomonia com as reivindicações de Green, nada melhor que introduzirmos o imperativo proposto em *A História do Rosto*, de Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche:

O homem se divide em dois: invisível e visível, homem interior e homem exterior. Existe uma ligação entre a interioridade escondida e a exterioridade manifesta. Os movimentos das paixões que habitam o homem interior deixam-se notar na superfície dos corpos. A fisiognomonia antiga faz da relação entre alma e corpo uma relação entre o dentro e o fora, o oculto e o manifesto, o moral e o físico, o conteúdo e o envelope, a paixão e a carne, a causa e o efeito. Uma face do homem escapa ao olhar. A fisiognomonia pretende suplantar essa falta ao construir uma rede de equivalências entre o detalhe das superfícies e das profundezas. (COURTINE e HAROCHE, 2016, p. 37).

Como veremos nesta obra, o rosto enquanto interface das paixões desde o renascimento sempre esteve sob juízo do controle da expressão. Pautado pela religião, o costume da contenção se espelhava nas diversas instâncias sociais em prol de um afastamento dos excessos. Courtine e Haroche apontam que, a partir dessa época, a educação da linguagem, no sentido mais amplo, tanto do corpo como do

gesto, e tanto do rosto como do verbo, transforma profundamente a sociedade:

O advento, ou melhor, o renascer da “era da eloquência”, mais que de uma simples arte de convencer, marca um deslocamento das práticas: a dissolução das sociedades políticas e civil medievais abre um tempo e um espaço em que se vai fundar pouco a pouco uma legitimidade nova fundada no uso controlado do corpo e da linguagem. (COURTINE e HAROCHE, 2016, p. 25)

Assim, as trajetórias desse homem do silêncio e da linguagem, aparentemente contrárias, devem ser compreendidas dentro desse panorama de transformação civil e das práticas religiosas. A interiorização da linguagem e exteriorização do silêncio traduziam assim essa socialização progressiva da esfera privada e lenta individualização do espaço público. Socialmente, a não contenção desse corpo era altamente estigmatizada, qualquer expressão demasiada, seja ela de histeria, ira, espanto, era tida como indício de descompasso moral.

Green versa de diferentes formas essa relação de alteridade entre a eloquência e a concisão no filme *A Ponte das Artes*, inclusive pelo viés da ironia, que por sinal é uma faceta muito presente em seus filmes. No filme, acompanhamos a vida de dois jovens, Pascal, um acadêmico desmotivado, e Sarah, uma cantora lírica. Sarah, presa a uma estrutura patriarcal, vê-se torturada por seu instrutor e pela dúvida de seu talento, evocando o papel clássico da soprano das óperas. Todos os personagens do filme são tangenciados pela arte barroca, sendo a obra ao mesmo tempo um manifesto poético em reverência ao barroco, como também uma sátira à percepção rasa e intelectualizada – tipicamente parisiense – que se tem dele. O maestro Guigui ou “O inominável” (Denis Podalydès) e Juju (Olivier Gourmet), são apresentados como profundos conhecedores da arte barroca, porém, pela chave da ironia, representam a antítese desse homem barroco. Suas personalidades são questionáveis ética e moralmente. A percepção do deslocamento dos seus personagens é acentuada pelo registro de suas atuações, ao apresentarem um caráter dissonante dos outros pelo excesso de afetação e vulgaridade. Guigui, por exemplo, emite constantemente um ruído de deboche após a fala de seus interlocutores, assim como ambos apresentam comportamentos egocêntricos e passionais, o que vimos ser um dissenso à concepção do ideal barroco.

Num microcosmo fílmico que não permite abertura a gargalhadas ou quaisquer arroubos expressivos, abaixo vemos uma amostra de como esses personagens

apresentam nos seus rostos as marcas do excesso, muito divergentes do comedimento absoluto de todos os outros personagens do filme.



Guigui e Juju, respectivamente em *A Ponte das Artes*

Na sequência de imagens a seguir, temos outra apresentação dessa distinção, no embate entre Pascal e Guigui diante da fatalidade do suicídio de Sarah. O diálogo trocado por eles neste momento tradicionalmente demandaria um forte teor dramático, porém Green vale-se mais uma vez da sátira para explorar o contraponto. Pascal ridiculariza a empáfia de Guigui, fazendo trocadilhos infames como associar “barroque” a “bar rock”, assim como insinuações sobre a sexualidade de Guigui. Green enfatiza também, através do enquadramento, essa distinção de composições, inferiorizando a figura de Guigui, filmando-o em *plongée*, assim como elevando Pascal num *contra-plongée*.



A ridicularização da visão estereotipada da eloquência é apresentada também agora explorando o próprio ofício teatral. Na cena em que Juju com seu figurino burlesco, demonstra os seus dotes performativos de forma patética a um jovem aspirante a ator.



Essas figuras revestidas pelas pulsões de raiva e de vaidade são sempre apresentadas de forma caricatural pela via cruel do escárnio, demonstrando que não há espaço na filmografia de Green para a pose ou para vulgaridade para seres em descompasso com sua interioridade.

Esses registros do excesso oferecem perfeitos contraexemplos do que apontaremos como a práxis desse ideal barroco e da doutrina jansenista a qual Green mantém grande apreço, não à toa homenageia Blaise Pascal – reconhecido filósofo jansenista, emprestando seu nome ao protagonista.

Importante ressaltar que o jansenismo – corrente teológica dos séculos XVII e XVIII, pode ser compreendido como uma versão católica do calvinismo, doutrina que determinava a prática do ascetismo, regida por seus aspectos dogmáticos e disciplinares. Segundo historiadores, “o homem jansenista era misterioso e retraído, rígido e de costumes severos, sóbrio e duro com o seu corpo, crédulo a ponto de ser supersticioso”, assim como seus personagens, “um homem sempre em busca da graça, mesmo que não se aproxime de uma prática religiosa, considera-se um cristão”<sup>8</sup>.

Se em *Ponte das Artes* Green enfatiza por meio da sátira o cinismo de seus personagens – não esqueçamos também da “professora de surrealismo”, que permanece em silêncio nas aulas para evocar “o silêncio colossal de Jacques Vacher” – em outros filmes ele não hesita em utilizar esses recursos para realçar sua batalha em prol da preservação da ideia de alta cultura. Em *A Religiosa Portuguesa*, vemos pichações com os dizeres “Dom Sebastião está voltando”, em *O Filho de José*, a “elite literária” parisiense é retratada de forma patética por seus editores, assim como em *La Sapienza* o turismo cultural é ridicularizado.

---

<sup>8</sup> SÉCHE, Leon. Les derniers jansénistes depuis la ruine de Port-Royal jusqu'à nos jours (1710-1870), p. VI

Para observarmos o rosto como instrumento de investigação desse ator greeniano, utilizaremos a fisiognomonia como fonte de observação, resgatando não só suas raízes antropológicas, mas também como uma forma de olhar para a linguagem como um elemento responsável pela apropriação do sujeito, pela sua própria natureza, a ótica do rosto como espelho da natureza do homem, não se referindo apenas ao uso da palavra, mas ao homem por inteiro.

Sobre essa perspectiva Marin Cureau de La Chambre, filósofo e fisiognomonista do século XVII em seu *A Arte de conhecer os homens* nos diz:

Pois a natureza não deu ao homem apenas a voz e a língua para serem intérpretes de seus pensamentos, mas desconfiada de que delas pudesse abusar, fez como que falassem também sua fronte e seus olhos para as desmentir quando não fossem fiéis. Em uma palavra, expandiu toda a sua alma para fora e não há necessidade de janela para ver seus movimentos, suas inclinações e hábitos, pois aparecem no rosto e estão nele escritos em caracteres visíveis e bem manifestos. (CUREAU, 1667, p.11)

Como vimos, para os fisiognomonistas, o homem se divide em dois, o homem interior e o exterior, sendo as paixões o elo que os interliga, o que é gerado internamente ganha forma externamente através do corpo, sendo este corpo ao mesmo tempo objeto percebido e discurso, trazendo assim a conformidade da relação alma – corpo. Em latim, *In facie legitur homo*: pelo rosto, lê-se o homem.

A fisiognomonia, além da ciência do rosto, também se propõe a ser a ciência do olhar. Aristóteles dava muita importância a indicadores como a testa e o olhar em seu *Physiognomonica*, assim como Polémon abre seu tratado sobre fisiognomonia com um capítulo dedicado ao olhar. Esse olhar, que no cinema de Green pretendemos demonstrar que se configura como principal elemento da ordem do discurso, exatamente o responsável por mergulhar a expressão no campo da linguagem, deslocando um pouco a ideia de que a representação do olhar no cinema de maneira geral privilegia a figura do contracampo.

Na obra de Green, o peso da palavra reveladora, antes de se propagar através de um elaborado trabalho de dicção, o faz antecipadamente através do notado espaço deixado pelo esvaziamento da eloquência expressiva do rosto e que ganha uma ressignificação pela minúcia da impassibilidade.

As retóricas eclesiásticas conferiam um lugar considerável às técnicas da *actio*, a arte do gesto, considerada elemento essencial da arte do discurso público (FUMAROLI, 1980, p. 315). O renascimento da *actio* inspira-se nas retóricas antigas,

no trabalho silencioso do corpo do orador sagrado, segundo o corpo estudado desde Cícero e Quintiliano. Ela modela o corpo do orador segundo o corpo do orador antigo, para fazer dele o tipo ideal de corpo eloquente. Essa retomada de interesse pela *actio* é indissociável da evolução da civilidade.

Fumaroli aponta como a eloquência medieval contribuiu nesse sentido: “foi a eloquência sagrada que desempenhou o papel motor no renascimento de uma *actio* retórica no século XVI, e foi a partir dessa versão da *actio* que suas derivações profanas (etiqueta da corte, arte do comediante “reformado”) se desenvolveram” (FUMAROLI, 1980, p.315). Segundo Courtine e Haroche, esse homem barroco vivia sob a égide do socratismo cristão, alimentava-se dos preceitos da modéstia, essenciais nos tratados de cortesia cristã. Assim, as regras de boas maneiras e civilidade pediam que se considerasse o “corpo como templo do espírito santo”, porém eles apontam que esse corpo-recinto requer um exercício de uma vigilância minuciosa da aparência, do olhar e das palavras, impondo um relativo silêncio da expressão. “É importante ter um aspecto e atitude modestos e que todo excesso seja banido, tanto o excesso de rigidez quanto o de negligência, tanto o de grandeza quanto o de anulação de si. As boas maneiras reclamam um estrito controle dos movimentos do corpo e do rosto” (COURTINE e HAROCHE, 2016, p. 194).

Porém a questão que nos instiga é: diante das especificidades do dispositivo cinematográfico, como que esse mesmo rosto neutro atuaria em prol de uma revelação ofertada pela palavra?

Para explorarmos essa questão, recorreremos ao conceito de *rostomáscara* proposto por Lampolski, no qual, a partir dos estudos de Koulechov, ele relaciona a primazia da impressão imposta por um objeto em cena justaposto à inexpressividade da face humana (efeito Koulechov), dizendo ele:

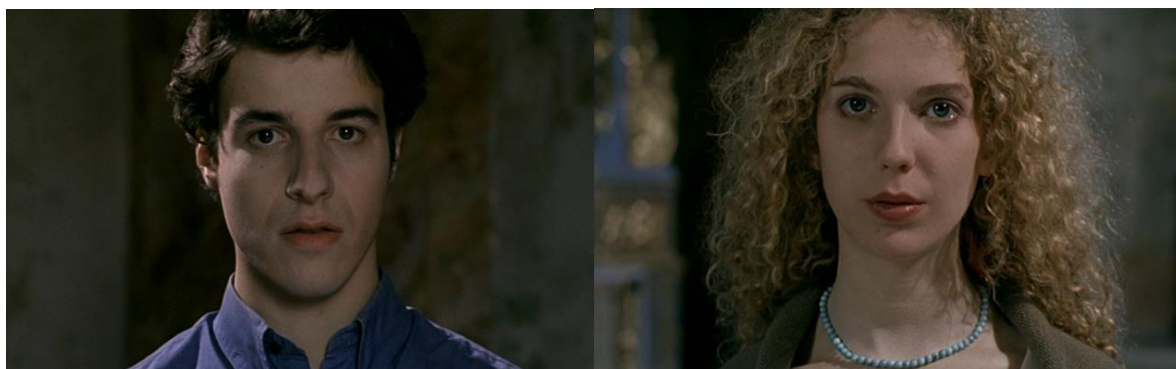
A função do modelo no cinema pode, numa montagem hábil, ser idêntica à do objeto. O olhar cego é o primeiro meio de transformar o rosto numa máscara, num objeto, de lhe comunicar uma corporeidade que o assimila a uma coisa, e o modela como um objeto inanimado (IAMPOLSKI, 1994, p.30).

O que Lampolski promove é a ideia de que uma figura de tranquilidade, a representação ideal de uma unidade psicológica suficientemente estável e senhora de si, revestiria as diferentes máscaras projetadas pelo espectador.

Essa transfiguração do rosto em objeto se dá na gramática cinematográfica,

principalmente através do uso do close, ampliando-o e o desprendendo de sua função expressiva orgânica. Como defende Balázs, o *close-up* é o que garante a especificidade do cinema, tendo o rosto o mesmo lugar privilegiado e central dado à forma, em oposição ao teatro, que, priorizando o texto a ser dito, nos distrairia do rosto, também distraindo o ator do que tem a dizer, desconcentrando-se de sua expressão. (BALÁZS apud AUMONT, 1992, p.80).

Nesse sentido, Green explora amplamente essa transfiguração a seu propósito, pois os diálogos concisos, em sua grande maioria, são pronunciados por seus atores através de *closes* em seus *rostos-máscaras*, estes minuciosamente centralizados, imóveis e impassíveis.



Adrien Michaux e Laurène Cheilan em *O Mundo Vivente*

Essa dinâmica confere aos rostos uma lacuna em busca de uma interlocução, implicando um pacto de cumplicidade com quem os observa, em que a solicitação de compactuação pode ser inferida em alguns momentos pela presença de uma microexpressão ao fim de um diálogo, pontuando esse elo através de um gesto de conformidade.

No cinema de Green, como vimos na análise inicial do filme *A Religiosa Portuguesa*, a encenação frontal para a câmera é onipresente na maior parte dos diálogos. Os personagens, mais do que olhar um para o outro, olham diretamente para a câmera, enfrentando a presença de um espectador inserido no meio daquele diálogo, em que não só a palavra, mas também a captação do olhar do personagem é parte integrante da formalização daquele diálogo. Mesmo estabelecendo essa dinâmica, após um estranhamento inicial, de maneira geral, a transparência não é quebrada. Faissol nos lembra que nesse caso o nosso papel de “sujeito” do olhar é apagado após sucessivas trocas de plano e contraplano ao observar que “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’” (FAISSOL, 2013, p. 45).

Sobre a encenação frontal, Green diz tê-la remodelado de uma herança formal do teatro barroco, no qual, segundo ele, o jogo era predominantemente justaposto dessa maneira, estando de acordo com a arquitetura e com o design teatral, o ator se dirigia ao público como orador em frente a uma plateia. Assim ele a descreve:

Na ação dramática, os personagens se dirigiam um ao outro, mas na prática do palco a energia do discurso passava pelo espectador, de modo que a posição normal de dois atores no diálogo era para ser um ao lado do outro, ambos de frente para a sala: é isso que é encontrado em quase todos os documentos (frontispícios, esboços, gravuras) que refletem a realidade de uma performance teatral. Por sinais codificados, como gestos, os movimentos do olhar do ator deixam claro que estava falando com seu parceiro, mas o impacto total de seu discurso e gesto foi recebido pelo ouvido e pelo olhar do observador. (GREEN, 2001, p.161)

Essa disposição espacial da frontalidade, segundo G. Charles Niemeyer, aponta em seu *O renascimento e o teatro barroco na França: O teatro e a mise-en-scène*, devia-se ao fato de o teatro barroco ter como escopo incorporar o teatro clássico a esses novos espaços. Ele diz:

Os elementos básicos do teatro clássico ao ar livre foram assim trazidos para dentro dos grandes salões, retangulares, duais e adaptados para se adequarem à estrutura previamente erguida. Já o plano circular foi abandonado, porém o cenário arquitetônico permanecia voltado a frontalidade”. (NIEMEYER, 1942, p.4)

Essa proposição de Green vai ao encontro do que Walter Benjamin chama de “qualidade provocadora do gesto” do barroco (2013, p. 183), que tenderia prosperar modos de endereçamento frontal por meio do uso de gestos corporais e efeitos de “rostificação” do íntimo. O rosto barroco estaria no filme, com a auto-reflexividade vinculada, ao se entrelaçar a sensação de proximidade proporcionada pelo audiovisual, anexando noções retóricas do conceito de *deixis*<sup>9</sup>, sendo esse sentimento então o que fomentaria a relação dialógica entre filme e espectador, “apontando para o espectador” de uma forma que se reconheça, a partir do pacto enunciando a

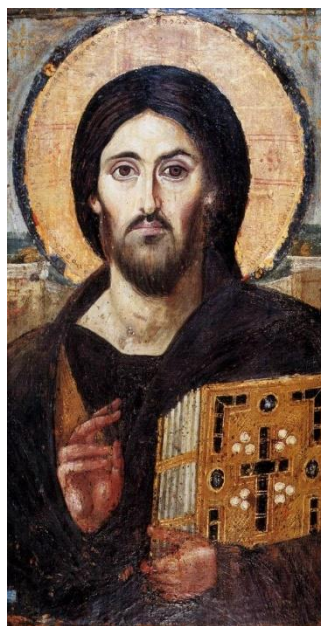
---

<sup>9</sup> Signo que representa, aponta ou ainda, indica aquele que fala, uma figura de enunciação que ocorre em um lugar, em um tempo com pessoas específicas, desempenhando o papel principal na chamada “linguística da enunciação” (LAHUD, M. A propósito da noção de dêixis. São Paulo: Ática, 1979).

encarnação compartilhada.

Essa ideia parece garantir respaldo nas teorias medievais sobre a imagem em consideração à sua realidade fundamental, em que é dado o máximo de compromisso à natureza espiritual da imagem e à sua aparência sensível (FLORIÊNSKI, 2012, p.12). Se resgatarmos os ícones como forma mais expressiva de representação do rosto desse período, os preceitos de frontalidade e de centralidade são facilmente reconhecidos na retratação das divindades, e veremos que, como indica Aumont em seu *Du Visage ao Cinema*, “o ícone só conhece o rosto, não o perfil. Este último, que é raro, quase sempre significa a insignificância ou o caráter negativo dos personagens (numa representação da Última Ceia, Cristo e os onze apóstolos terão um rosto, só Judas, o traidor, terá um perfil)” (AUMONT, 1992, p.19).

Outro aspecto comparativo aos ícones que vale a pena confrontarmos é a impassibilidade desses rostos. Aumont, nos lembra sobre como as figurações de Cristo são representadas nos ícones, evocando apenas de longe a sua imagem benevolente. Ele nos diz: “nessas figuras vemos proeminentemente ressaltadas a fisionomia impassível, uma imagem destinada a inspirar admiração e respeito, a materialização da estabilidade divina, oposta à instabilidade de todas as emoções humanas”. (AUMONT, 1992, p.19).



Cristo Pantocrator (Século VI)

Sabemos que Cristo era representado nos ícones desta forma, íntegra,

complacente, pois a representação da sua imagem através da integridade de sua figura evocaria tanto o caminho, como estaria em função da revelação de sua sacralidade.

Essa conformidade é ampliada quando constatamos que os personagens de Green, antes de oferecerem qualquer aspecto de personalização, são entidades portadoras da palavra, e o fato de o objeto icônico ser inanimado estabelece uma relativa semelhança com a humanidade de seu modelo, bem como o fato de ser visível cria outra relativa similitude com a divindade desse mesmo modelo. O ícone não é mais parecido com o homem do que com o sagrado, mas ele mantém com ambas as naturezas uma relação de imagem e semelhança. Mondzain, em seu *Imagem, ícone e economia*, reforça essa ideia ao nos expor sobre essa convergência mimética. Ela diz:

O conhecimento que o ícone mimético torna possível a respeito da hipóstase<sup>10</sup> é, por sua vez, suportado pelo conhecimento que a hipóstase tem conosco. Assim, ver implica ser visto. O ícone nos contempla. Por sua vez, ele se torna o olhar de Deus para a carne do contemplador, que fica preso em um circuito informativo e transformador de relacionamentos. A carne transfigurada pelo ícone transfigura o olhar voltado sobre ela. O ícone age; é um instrumento eficaz e não objeto de fascínio passivo. Talvez seja assim que devemos entender a história, repetida infinitamente, de um espectador que se agarra à emoção e depois se converte ao mero olhar de um ícone. (MONDZAIN, 2005, p. 91)

Devemos então admitir que o ícone tenta apresentar a graça de uma ausência dentro de um sistema de inscrição gráfica. O sagrado não está no ícone; o ícone está em direção ao sagrado “e, na ausência, ele confunde o olhar, fazendo-se o olho e o olhar” (MONDZAIN, 2005, p.88).

Podemos perceber essa transmutação do olhar no filme *A Ponte das Artes*, na cena em que Manuel (Alexis Loret), esposo de Sarah, a cantora, entra na sala em que ela está a ensaiar sua música. Neste momento vemos o plano e contraplano padrão de Green, em que assumimos o olhar do interlocutor, com ambos os atores centralizados e olhando para a câmera e, ao mesmo tempo, um para outro, estabelecendo a dinâmica já exposta anteriormente.

---

<sup>10</sup> Hipóstase ou *hypostasis* se refere a “substância”, à natureza de algo, ou a uma instância em particular daquela natureza (*The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church*. Oxford University Press; 2013).



Manuel e Sarah em *A Ponte das Artes*

Ele a questiona se a música que canta seria uma música barroca. Ela assente, ele questiona o que teria de especial no período barroco, ela revela que seria a contradição de duas coisas, na qual as duas são verdadeiras, “é como dizer que duas pessoas são apenas uma, que uma está viva porque a outra está morta”, mais uma vez uma clara alusão ao oxímoro barroco exposto no primeiro capítulo. Ele diz: “Suas palavras são belas, mas estão muito além de mim”, eles se abraçam e o olhar que antes estava estabelecido entre eles (e entre nós) pela dinâmica estabelecida do diálogo, agora se volta indiscutivelmente exclusivamente para o espectador.



Vejamos agora como essa triangulação se dá no filme *O Mundo Vivente*. O enredo do filme é construído tendo por base a fábula medieval, aqui delineada de forma bem-humorada, comportando figurinos e acessórios contemporâneos dentro daquele contexto com naturalidade. Nele, acompanhamos o cavaleiro do Leão (Alexis Moret) que, em sua jornada para libertar a moça da capela de um terrível ogro, acaba cruzando com um jovem chamado Nicolas (Adrien Michaux), e revela a ele seu objetivo (esse trecho será analisado em outro momento mais a frente). Cada um segue seu caminho, Nicolas acaba encontrando a capela antes do cavaleiro e se apaixona pela moça da capela, já o cavaleiro acaba se deparando com Penélope (Christelle

Prot), a esposa aprisionada do ogro. Eles também se apaixonam, entretanto, ela diz estar unida ao ogro pela palavra – um elo sagrado na conjuntura greeniana – e que somente uma palavra mais forte a libertará. O cavaleiro então promove um duelo com o ogro para salvá-la, mas acaba morrendo em batalha, porém Nicolas o vinga ao matar o ogro, libertando Penélope de seu compromisso. Mesmo morto, agora o cavaleiro e Penélope estão unidos pela concretude da palavra mais forte, e é através da deferência a ela que ele ressuscita, sendo a materialidade do seu corpo presente evidenciada pelo encontro tátil de um abraço. O espectador nesse momento se torna testemunho da encarnação ao ser invocado pelos olhares dos personagens quando Penélope exclama: “seu corpo é real...”, com o cavaleiro respondendo: “Porque você é”.



Penélope e o Cavaleiro do Leão em O mundo Vivente

Faissol, ao analisar esse filme, esclarece como a palavra se interpõe como principal operador, tanto na construção do enredo quanto de contiguidade com a realidade sensível, “a palavra e o corpo atuam concomitantemente, um agindo com naturalidade sobre o outro: o corpo dá vida à palavra assim como a palavra da vida ao corpo” (FAISSOL, 2013, p. 63).

Essa percepção da visão em fluxo também é encontrada na tela *As Meninas* (*Las Meninas*, 1656), do pintor barroco Diego Velázquez. É através dessa mobilidade da percepção – a reversibilidade do ver e do ser visto – que catalisam as qualidades enigmáticas da pintura. A pintura em si é organizada em torno de um cenário teatral elevado de tal forma que o observador fora do quadro é reconhecido e gesticulado como sendo visto.



As Meninas – Diego Velázquez (1656)

Esses gestos autorreflexivos podem ser facilmente condutores da premissa barroca, que alterna entre sujeitos visuais e objetos visuais, dentro e fora e entre os estados de atividade e passividade como entrelaçados e reversíveis. Como escreve Buci-Glucksmann, "o próprio barroco está inscrito dentro da estrutura de representação que encontramos em *As Meninas*, de Velázquez: o visível nos remete a um lado reverso, a um invisível que está ao mesmo tempo presente e ausente" (GLUCKSMANN, 1994, p. 135).

Para Braider, esses olhares frontais são um lembrete da estrutura recíproca de Merleau-Ponty da visão propriamente dita, em que "cada objeto, por mais cego e inanimado que seja, devolve nosso olhar como reflexo dessa presença consciente às coisas pelas quais damos visibilidade" (BRAIDER, 2004, p. 61).

Esses olhares frontais que povoam o cinema de Green são sugestivos do "poder de olhar para trás" do observador, no qual, voltando ao conceito de *deixis*, ele nos coloca através da possibilidade da presença do "eu" sendo observado, o "eu" que também pode apontar, de acordo com um tratado convencional, em que este "eu" não pode representar o seu sujeito se não estiver em uma relação existencial com esse objeto que designa o enunciado, fixando assim o processo de encarnação através do olhar reformulado que agora vê o que não via.

## 2.2. A gestualidade de Bresson à Green

Dentro da historicidade da atuação para o cinema, temos formalizadas desde o primeiro cinema as implicações exercidas pelas especificidades desse meio, seja o registro documental com suas implicações performativas diante do saber que se está sendo filmado, seja através das criações ficcionais dramáticas nas quais o histrionismo e a pantomina se configuraram como principais meios de expressão. Essas dualidades acabam por estabelecer a dicotomia do “parecer” em contraponto ao “aparecer” nas instâncias enunciativas ator/personagem, relação esta que define a dissonância entre os atores que buscam a *mimese* e aqueles que estão presentes corporalmente enquanto indivíduo/persona. Pedro Maciel Guimarães pontua, em sua análise sobre o ator no trabalho de Manoel de Oliveira, como essa dinâmica é estabelecida e retificada por ele:

A teoria do ator oliveiriano atualiza preceitos da teoria teatral do ator psicanalisado que revela seu eu profundo pensado por Grotowski e o conflito entre o “parecer” e o “aparecer”, entre os atores que buscam imitar uma realidade corporal (a verossimilhança, o parecer) e aqueles que se limitam a ser ou a estar (o aparecimento). (GUIMARÃES, 2013, p. 168)

Assim como na proposta de Manoel de Oliveira, essa dicotomia se correlaciona com a articulação feita por Green de transpor a nossa percepção das aparências em prol de uma substância velada, em que o estado da revelação do “aparecer” se inclinaria mais a esse propósito do que a volatilidade do “parecer”.

Diante desse cenário, Green vê a cena naturalista como disfuncional, por impor a tarefa de transformar o excesso de materialidade que pretensamente evocaria efeitos de realidade, o que para ele sempre resultaria em algo falso, artificial. O naturalismo, *mimese* da natureza, refrataria a imaginação, desdenhando da capacidade intuitiva do espectador, não havendo espaço para a introspecção, para a poesia. O naturalismo, como toda cópia, seria desapoderado de conteúdo simbólico.

Para compreendermos a rechaça que Green faz ao naturalismo, invocaremos a teoria da *supermarionete* proposta por Gordon Craig que, assim como Green, estava em sintonia com o movimento simbolista.

Utilizando a metáfora de uma *supermarionete*, Craig questionava a presença do corpo do ator como matéria artística na cena. A referência da marionete não deve

ser comparada à do boneco articulado, mas sim a figuras feitas à imagem de Deus ou imagem de ídolos, que não tinham necessidade de fios e manipulação para expressarem algo, fomentando a ideia de um corpo não humano, esvaziado de vaidades e emoções, sendo assim livre para poder estar dentro da arte de encenar.

Excluem o ator e excluíram os meios pelos quais esse aviltante realismo de palco é produzido e floresce. Não mais se terá a figura humana para nos confundir conectando a realidade e a arte. Não mais a figura viva, na qual as fraquezas e tremores da carne são tão perceptíveis. O ator deve sair e em seu lugar surgir a figura inanimada, a supermarionete. (CRAIG, 1957, p. 81)

O que Craig impõe em sua fala está direcionado ao repúdio do naturalismo, esse apagamento do ator não se direciona à exclusão da presença real do ator em cena, mas sim alavanca a ideia de um resgate, de uma transmutação da gestualidade mimética para a simbólica:

[...] eles devem criar para si uma nova forma de atuar, que se componha fundamentalmente de gestos simbólicos. Hoje eles imitam e interpretam, amanhã eles deverão representar e interpretar, e no terceiro dia eles deverão criar. Assim, o estilo retornará. (CRAIG, 1957, p. 61)

Para estabelecermos os pontos de contato dessa ideia com a proposta de Green, precisamos fazer uma breve digressão sobre o teatro simbolista, forma mais radical dessa ideia e assumida influência direta em seu trabalho.

Segundo Jean-Jacques Roubine, o movimento se iniciou por um grupo formado por poetas intelectuais que acreditavam que, numa visão neoplatônica, a promoção simbólica da linguagem poética era o único meio de se estabelecer contato com o mundo das essências “erigem como valor supremo, a palavra poética. No palco, não veem nem o lugar de uma ação dramática nem um espaço mais ou menos adaptado à materialização dessa palavra” (Roubine, 2003, p. 122). Para eles, a realidade sensível manifestava-se apenas como uma “alusão” a uma realidade espiritual superior. O símbolo, nesse caso, serviria como uma via de acesso para esse mundo das essências, sendo a poesia a única forma de contato com esse mundo inteligível.

Em 1890, Maurice Maeterlinck, um dos principais precursores do teatro simbolista, publica o artigo *Menus propos: o teatro*, que ficaria conhecido posteriormente como *Um teatro de androides* (MOLER, 2006, pg. 90). Nele o autor propunha a supressão do ator, substituindo-o por marionetes, bonecos de cera e

efeitos de sombra. No caso do autor belga, o radicalismo é assumido: “a alma do ator interferiria na alma das personagens, comprometendo o sublime poético”, proclamando os atores como “usurpadores de sonhos” (Id p.95). Green não só compactua com o fascínio empregado à palavra como pela própria obra de Maeterlinck, porém o ponto de divergência entre eles recai sobre as capacidades do ator em capturar a complexidade de um personagem, pois, para Maeterlinck, todo personagem traz “o matiz da identidade do seu criador”, um movimento que seria impraticável a um ator. Essa inter-relação nos remete à ideia da personagem universal, passível de ser representada para Maeterlinck, apenas por esse androide – ou marionete no caso de Craig – único ser capaz de abarcar a ideia geral do homem, assim sendo, “o poder do fantoche residiria no próprio fato de ser inanimado, no palco, um homem pode retratar outro homem, mas não pode retratar o homem em geral, porque ele próprio é um homem. O fantoche não é um homem e, por isso mesmo, pode dar um retrato vivo do homem em geral. ” (TILLIS apud MOLER, 2006, p. 97).

Albert Mockel, discípulo de Mallarmé – também reconhecido autor do teatro simbolista – afirmava que a materialidade do ator aniquilaria, no espectador, a possibilidade de vislumbrar a personagem em sua essência universal, para ele “o espectador, vendo homens materialmente representados e personagens que se expressam mais ou menos na linguagem dos seus contemporâneos, é tentado a vislumbrar no palco uma anedota de um indivíduo, não a história eterna do homem”. (id, p. 97)

Elencaremos por último mais um autor que também fez desse princípio o seu *modus operandi* no teatro, Tadeusz Kantor. Em sua obra, destaca-se a influência de Gordon Craig, no uso do conceito da *supermarionete*, na peça *A Classe Morta* (1975), na qual a ação se constrói a partir do dispositivo cênico, misturando atores e bonecos representando seus duplos quando crianças, que funcionam como mecanismos simbólicos de rememoração da infância na guerra, transitando entre a tênue linha da vida e da morte.



*A Classe Morta* (1975) de Tadeusz Kantor

Como podemos notar, esses autores nos encaminham para o determinismo da impossibilidade da representação, porém até agora estávamos diante de um paradigma no âmbito da encenação teatral. Quando falamos em fisicalidade e perspectivas espectatoriais, não podemos perder de vista que esses imperativos não se apresentam da mesma forma no cinema, como sabemos, ele inviabiliza a primeira e diversifica a segunda, e é através dessas divergências que Eugène Green formaliza sua obra.

Resgatando Metz, lembraremos que, no cinema, diferente do teatro, a ausência física do ator promoverá ao espectador implicações projetivas diante da presença do personagem em tela, ou seja:

O cinema instala uma nova figura de carência, a ausência física do objeto visto. No teatro, atores e espectadores estão presentes à mesma hora e no mesmo local, [...] mas no cinema o ator estava presente quando o espectador não o estava (filmagem), e o espectador está presente quando o ator não está (projeção), o encontro falhado do voyeurista e do exibicionista" (METZ, 1980 p.75).

Essa liberdade do imaginário no cinema é propícia ao aparelho simbólico, visto que o espectador é acometido por sua vez no reflexo e na carência.

Exatamente por não apresentar essa barreira da fisicalidade que, para Green, o cinema se revela como meio ideal de representação dessa realidade significativa difundida pela palavra. Em seu livro de ensaios intitulado *Presenças*, ele discorre

sobre essa questão: “O teatro só pode apresentar símbolos, porque cada realidade teatral nasce de um fingimento e é o resultado de uma intenção precisa e inteligível. Mas o elemento que, no cinema, pode conter um sentido a descobrir, tem sempre um lugar natural numa realidade pré-existente à do filme” (GREEN, 2003, p.239).

Para apresentar essa figura de sentido, além de esvaziar a fisicalidade dos cenários como vimos, Green opera de diversas formas o esvaziamento da presença personificada de seus atores. Assim como Maeterlinck faz em sua obra *A Intrusa*, na qual a morte é simbolizada por uma ausência, sugerida por meio de elementos como barulhos de foice, mãos, pegadas, latidos, vento, ou seja, utilizando elementos sonoros para produzir os efeitos produzidos pela ausência dos objetos (ANSELMO, 2010, p.37), Green retira a pessoalidade dos seus atores em momentos em que a fábula impulsiona o encontro da presença material com algum elemento imaterial.

Essa sugestão é geralmente realizada excluindo os rostos dos atores do quadro, segmentando ou projetando parte dos seus corpos no quadro, como já vimos na cena final de *A Ponte das Artes*, na projeção das sombras dos personagens. Importante ressaltar que a representação comum da figura fantasmagórica em seus filmes, para além do romantismo, opera claramente como uma forma de ressaltar a ideia de uma presença que ganha visibilidade através da palavra que carrega.

Retornando novamente ao barroco, Green associa a negação ao naturalismo, a ausência dos excessos e dos gestos codificados à forma de expressão do homem do barroco. Ele diz:

O homem barroco considerava que o gesto era uma linguagem natural e universal, que, na sua forma primitiva e inteiramente silenciosa, permitia aos seres humanos comunicar ideias e sentimentos. A total ausência de referências a um “tesouro” de vocabulário gestual indica claramente que, embora houvesse regras e princípios gerais para falar em público, bem como um fundo comum de gestos, não havia uma codificação tão precisa como a de *Kathakali*<sup>11</sup>, por exemplo. O falante era livre para inventar seus gestos, fazer escolhas, como na declamação, e o ator podia modificar elementos de sua linguagem corporal de uma performance para outra. (GREEN, 2001, p.145)

Essa gestualidade é espelhada de maneira geral no cinema de Green, entretanto, nunca é naturalista. Os atores se movimentam muito pouco e de forma quase mecânica, o gesto, quando se manifesta, anuncia-se como um componente

---

<sup>11</sup> O Kathakali é uma expressão que combina teatro e dança típica do sul da Índia, explorando movimentos leves e lentos, as partes do corpo geralmente mais usadas, são o olhar e os pés.

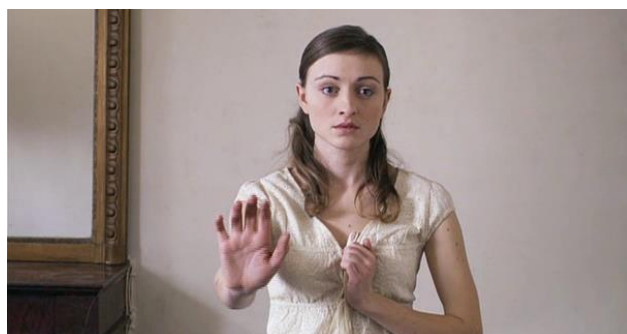
simbólico, como vimos na cena do “desmaio” de Julie, no segmento apresentado sobre *A Religiosa Portuguesa*.

Outro exemplo de gestual que endossa essa premissa é o que encontramos no curta *Correspondências*, cuja narrativa, como vimos anteriormente, é sobre a relação amorosa de dois jovens, Virgile e Blanche, entretanto, no decorrer do filme, descobrimos que Blanche se vê presa ao amor de Eustache, um rapaz que teria se matado por causa do amor a ela. Pendurado na parede do quarto de Blanche está uma reprodução de *A Virgem da Anunciação* (1476), de Antonello da Messina, que é exposta diversas vezes durante o filme, demonstrando que exerce uma função simbólica na narrativa e que está diretamente relacionada a Blanche, o que pode ser inferido a princípio quando vemos Blanche posicionada em frente à imagem, associando-a à virgem.



A virgem da Anunciação e Blanche

A relação se torna evidente mesmo quando Blanche reproduz o gesto da virgem ao ver Eustache em seu quarto, após Virgile dizer que iria libertar o amor de Blanche através do sinal do vosso amor, e, neste momento, Eustache desaparece. Após o acontecido, Blanche revela a Virgile ter visto naquele momento a palavra que ele a teria “anunciado”.



A tela *Virgem da Anunciação* é reconhecida por fomentar o subentendido em sua representação, a aparente simplicidade de sua composição, sem elementos ornamentais, concede apenas ao gesto o espaço para a interpretação do episódio por parte do espectador. Assim como na cena, cabe a ele decifrá-lo, não apenas no sentido da “compreendê-lo”, mas principalmente de conceber através dele uma presença que é sugerida.

Quando falamos de gestualidade marcada e registro não naturalista no cinema, não há como não evocar o nome de Robert Bresson, ambos radicais em suas concepções filosóficas (engendradas principalmente pela corrente jansenista), que são estruturantes em seus atravessamentos estéticos.

À primeira vista, a proposta de cinema trazida por Bresson guarda muitas similaridades com a de Green, e, automaticamente, torna-se referência inicial direta quando adentramos seu universo fílmico. Porém, o que pretendemos evidenciar aqui é que essa aparente correspondência de princípios estéticos não só se estabelece como influência imediata, mas também paradoxal à obra de Eugène Green.

Conhecido por sua concepção particular de atuação não psicologizada, formulada em seu *Notas do Cinematógrafo* (2014) e impressa em seus filmes, Bresson determina em sua célebre tese que seus “atores” ajam como modelos:

Nada de atores. (Nada de direção de atores). Nada de papéis. (Nada de estudo de papéis). Nada de encenação. Mas a utilização de modelos, encontrados na vida. SER (modelos) no lugar de PARECER (atores) (BRESON, 2014, p.18).

O que Bresson busca é exatamente desvincular a conexão do “ator” com o público, desvirtuar essa relação física direta inerente ao teatro, mas que inexiste no cinema. Bresson rechaça o ator da sua pele de ator, quer o homem vivo que está embaixo dela, na esperança de assim captar o pequeno milagre da expressão naturalmente viva. Como diz Roland Monod, em entrevista a *Cahiers du Cinema*:

Sobretudo nada de tom, nem de intenção. Não pense no que diz, fale maquinalmente. Quando se fala não se pensa no que se quer dizer. Levado pelo que se diz, deixam-se as palavras simples, diretas. O ator no cinema deve se contentar em dizer seu texto. Deve deixar de explicar o que já foi

compreendido. Não representar nada. Não explicar nada.<sup>12</sup>

A aproximação entre as metodologias de atuação de Bresson e Green se tornam consistentes através da evidente busca pela visualidade de algo enigmático que é concebida e não representada, não a construção de um personagem gerada através da ação física e psíquica do ator, mas algo que se revela enquanto ausência: “O importante não é o que eles me mostram, mas o que escondem de mim, e sobretudo o que não suspeitam que está dentro deles” (BRESSION, 2014, p. 18).

Um aparente paradoxo que a princípio se apresenta entre a obra de Bresson e Green reside na recusa patente do cinema enquanto reprodução teatral em contraposição ao elemento cinematográfico<sup>13</sup>, questão chave de Bresson, sendo que, para Green, a encenação teatral, herdada de sua experiência à frente da companhia *Théâtre de La Sapience*, é notoriamente inferida em sua concepção artística. Porém, essa divergência se acentua ao sabermos que, para Bresson, seus modelos deveriam ser atores não profissionais, nunca tendo atuado antes e que, consecutivamente, teriam uma única e exclusiva performance em tela com ele, pois só assim garantiriam o frescor e a naturalidade exigidas. Para Green, seus atores são essencialmente teatrais e recorrentemente são escolhidos para trabalhar em mais de um dos seus filmes. Segundo ele, os atores profissionais possuem a inteligência necessária para auxiliá-lo a capturar a interioridade do personagem e do que está oculto<sup>14</sup>, assim como provavelmente conta com a aptidão na articulação das palavras destes.

Trabalhando na maioria dos seus filmes com o mesmo grupo de atores, dentre eles Christelle Prot em nove produções, Adrien Michaux em cinco, Alexis Loret em quatro, Natacha Régnier em três até o momento, notamos que é através da recorrência das mesmas figuras que naturalmente se instaura um efeito de *superpersonalização* desses atores, personificando o ator greeniano.

Isso fica claro quando temos em cena atores que já possuem uma carreira estabelecida no cinema e que trabalharam com uma gama maior de cineastas, como por exemplo, os atores Mathieu Amalric e Maria de Medeiros, que, em *O Filho de*

---

<sup>12</sup>Cf. Roland Monod, "Em travaillant avec Robert Bresson", Cahiers du cinema , nº 64, p. 18, novembro de 1956.

<sup>13</sup>Filme de cinematógrafo é aquele em que a expressão é obtida pelas relações de imagens e de sons, e não por uma mímica, gestos e entonações de voz (de atores ou de não atores). Que não analisa nem explica. Que recompõe (BRESSION, 2014, p.21).

<sup>14</sup>Entrevista dada em - La Manière, a documentar on the work of Eugène Green (2016)

*José*, evidenciam o estranhamento não só de suas *personae* como o estranhamento pelo conflito do método, que, no caso deles, notadamente divergem no tom de atuação. Entretanto, essas composições dissonantes são propositais para a construção dos personagens que representam, ambas figuras excêntricas do ramo literário, mundanos em demasia e desprovidos de grandes virtudes, seres que parecem não pertencer àquele universo fílmico, apenas transitam por ele.



Mathieu Amalric e Maria de Medeiros em *O Filho de José*

Quanto ao gesto, para Bresson, a gestualidade não deveria ser pensada, afinal a grande maioria dos movimentos que realizamos cotidianamente são automatizados (BRESSION, 2014, p. 31), impondo em sua obra a negação da intenção, por acreditar que o automatismo através da repetição de gestos e frases em tomadas sucessivas se fazem reveladoras de uma verdade não encenada. Isso fica patente na declaração resgatada por Semolue de Pierre Klossowski, intérprete do negociante de grãos em *A Grande Testemunha* (1966), em que diz:

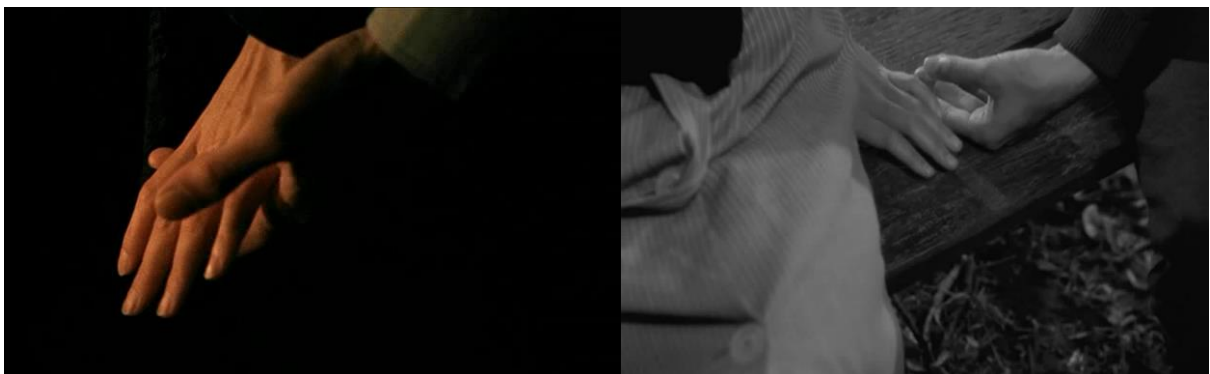
A questão era nos tratar como objetos inconscientes, deslocados arbitrariamente, resgatando o que era natural em cada um de nós, nos livrando das entonações falsas, dos gestos deformados, de todas as nossas escórias acumuladas pelos hábitos, pelas convenções. (SEMOLUE, 2011, p.297)

Já Green radicaliza, retirando dos corpos praticamente todo movimento físico ou expressivo que não seja estritamente biomecânico, mantendo o que, para Bresson, era essencial: o distanciamento mimético e o comedimento. Green atesta a prática barroca em vários tratados, carregando consigo um significado inequívoco. Para ele, um gesto geralmente tem vários significados possíveis, que só podem ser explicados pela fala: os gestos não constituem uma linguagem independente. Ele delimita basicamente duas regras que são essenciais (GREEN, 2001, p. 147):

- O gesto deve estar relacionado a uma palavra precisa (caso contrário, é redundante com o discurso);
- O movimento deve preceder a palavra a que se refere. Cria uma antecipação visual que desperta a atenção do espectador, a palavra que o especifica recebendo energia adicional.

Essa visão que correlaciona o gesto em simbiose com a palavra falada, com intuito catalizador da atenção do público, conferia o estilo primordial das figuras da retórica clássica. Quintiliano apontava no que chamava *gestus appellandi* (Inst.9.1.13) os preceitos práticos a respeito do gesto e da voz enquanto impressores dramáticos para a persuasão do público, reforçando que, para tal, o gesto deve estar em consonância ao texto escrito e ao espírito da personagem, atingindo assim a *enérgeia*, elemento amplificador do efeito de vivacidade, propiciando um engajamento maior do público.

Essa gestualidade encontra sua forma máxima de expressão no uso das mãos, essas que singularizam a existência humana, pois tanto apreendem coisas quanto imprimem formas às coisas que tocam. As mãos, tão frequentes na obra de Green quanto de Bresson, são proficuamente isoladas em close, alcançando assim suas funções geradoras de sentido, como nos exemplos abaixo, que não só rimam visualmente como sintetizam as respectivas propostas fílmicas. No caso de Green, a mão que opera o milagre da ressurreição, deslocando para o tato o privilégio da revelação dada invariavelmente pela visão no filme *O Mundo Vivente*. E a de Bresson, como movimento de resistência ao aprisionamento da expressão, no gesto de Jacques para Marie, em *A Grande Testemunha* (1966).



*O Mundo Vivente*, de Eugène Green e *A Grande Testemunha*, de Robert Bresson.

Explorando outras referências no panorama de correspondência gestual, encontramos em Manoel de Oliveira uma uniformidade maior à proposta de Green através da relação que ambos possuem com a palavra. Notório por apresentar uma exaltação da palavra em sua obra, Oliveira adequa esteticamente esse elemento em suas diversas concepções audiovisuais, preservando inclusive o rigor literário.

Mesmo que com certa divergência, é possível estabelecer um contato entre os realizadores no emprego da palavra enquanto elemento que animam a imagem.

Mathias Lavin acentua o uso revelador da palavra em sua função evocativa nos filmes de Oliveira, que, em sua perspectiva, agiria por si própria antes de dar a ver ou servir a ação. Ele cita a seguinte cena do filme *Benilde, ou a virgem-mãe* (1975) para ilustrar sua hipótese:

Quando Eduardo entra na sala onde está Benilde, com quem ele quer se casar, acaba encontrando também sua mãe. O eixo da perspectiva é frontal e o ator está ligeiramente descentralizado para a direita, enquadrado num plano americano. Fala olhando para a frente, em direção a câmera, para onde se julga que está Benilde. Durante o plano, o aspecto mais notável é ele falar para duas interlocutoras: Benilde (em frente a câmera) e a mãe (quando ele olha para a direita do enquadramento). A dupla direção de olhares, produz de fato um isolamento do jovem. Esta conversão do diálogo em monólogo surge como escolha radical de encenação por parte do realizador (LAVIN, 2014, p. 125)

Lavin vê a encenação de Oliveira como uma que não se contenta com a palavra em sua função ilustrativa, que, mais do que se associar à visualidade, “vem desalojar o visível” (id, p. 125).

Outra aproximação plausível também se dá no trabalho com os atores. Oliveira é reconhecido pela diversidade de abordagens e de jogos dentro de cada proposta fílmica, trabalhando com uma gama de personagens que vão de personalidades históricas às fictícias, muitas vezes borrando a barreira entre o ator e a personagem. Ficam relegadas a um segundo plano a verossimilhança da representação, a preocupação é dar protagonismo à voz do personagem. Jorge Silva Melo aponta que os intérpretes de Oliveira “pertencem a uma outra raça que a dos atores, eles não interpretam, eles estão” (MELO, 1981, p. 63).

A aproximação dos preceitos da declamação se apresenta na obra de Oliveira principalmente através da forma como seus personagens exprimem o texto, muitas vezes através de extensos solilóquios. Em uma das discriminações propostas por Pedro Maciel Guimarães, ele aponta a predominância da lateralidade no

posicionamento dos atores como um fator chave dessa vinculação, em que estes dialogam sem se olharem diretamente, dizendo seus textos lado a lado, com o rosto virado para algum ponto aleatório, do campo ou do extracampo. Assim ele define essa postura:

Tal ordem de postura vai ao encontro da prática da declamação e transforma rapidamente diálogos em solilóquios nos quais a dimensão da palavra trocada é substituída pela palavra somente proferida. Cada personagem busca assim a valorização do seu texto sem que haja necessariamente um interesse pelo texto que diz seu colega – apesar disso, existe uma impressão de continuidade temática em todos esses momentos. (GUIMARÃES, 2013, p.170)

Percebemos que, mesmo que ambos trabalhem com a declamação, há uma divergência na forma como ela se formaliza, Oliveira trabalhando com a lateralidade acaba se aproximando da representação teatral clássica, desvinculando a interação entre os atores, enquanto Green, como vimos, desenvolve sua *mise-en-scène* pautada pela frontalidade, vinculando não só os atores como o espectador ao texto.

Nessa busca pela valorização da palavra desses cineastas, o cinema já promoveu diversas tentativas de dar corpo a ela, empenhando-se em preservar através do aparato cinematográfico e da materialidade de seus atores a sua essencialidade. Das concepções radicais de Duras, esvaziando a ação, emprestando a sua voz e a sua densidade de leitura à narração, assim como às diversas experiências cênicas e de *mise-en-scène* materialistas de Straub e Huillet, sabemos que a palavra é um material bruto e que naturalmente tem sua forma maior de articulação através da voz. A seguir veremos como Green se vale dela para atender a seus propósitos.

### **2.3. *Pronuntiatio* – A musicalidade da voz**

À medida que o diálogo continua a predominar nas investigações do cinema narrativo, a voz nas suas várias afirmações, da fala aos soluços, da gagueira aos suspiros, parece resistir com frequência à análise. No entanto, se a voz ao mesmo tempo parece de difícil exploração, isso se deve em parte porque se oferece a uma gama cada vez mais ampla e desconcertante de funções e metáforas, mesmo

apresentando um conjunto de elementos materiais ricos para análise.

Em *Localizando a voz nos filmes: Uma introdução*, Tom Whittaker e Sarah Wright nos iluminam sobre essa dificuldade:

Quando entendida como portadora de linguagem, a voz pode muitas vezes esconder suas próprias propriedades materiais: a voz é, afinal de contas, a produção humana do som. A materialidade dinâmica da voz, a sua textura sónica, a sua vibração e o seu fluxo, só servem para complicar as tentativas de encontrar a sua localização no filme. (WHITTAKER, WRIGHT, 2017, p. 2)

Entretanto, sabemos que a complexidade da percepção da voz no cinema pelo viés fenomenológico colide e amplia a complementaridade entre as zonas de percepção auditiva e visual. Jonathan Sterne, em *O Passado Audível*, recorte dos seus estudos de imagem e som, destaca como a percepção do som e da audição notoriamente são menos objetivas do que a imagem e a visão. Recorda-nos que a audição tem uma tendência à subjetividade, multidirecionalidade, temporalidade, enquanto a visão à objetividade, à espacialidade e à direcionalidade. Portanto, a audição seria então responsável por proporcionar a imersão do sujeito por meio do afeto, enquanto a visão ofereceria a perspectiva por meio do intelecto. Sterne designa que tais dicotomias dirigem o som e a audição à condição de serem aspectos de difícil análise, muito mais volúveis que a imagem e a visão (STERNE, 2003, p.20).

Diante dessa adversidade acerca da materialidade escorregadia da voz, acreditamos que seja importante fazermos um pequeno desvio nos voltando a fisiologia da produção vocal para nos reorientarmos.

Em termos gerais, a produção de um som vocal é o resultado de um equilíbrio entre a exalação, a fonação e a articulação. No centro desse processo está o órgão vocal que, graças à estrutura de multicamadas das pregas vocais, permite-lhe modular o seu comprimento, espessura e rigidez. Num segundo momento, o som ressoa nas cavidades nasal e oral, sendo a articulação uma variação da forma da cavidade oral. Assim, temos uma membrana que é colocada em vibração pelo ar, produzindo um som que é modulado pela boca. Esse processo é semelhante à forma como os instrumentos de sopro funcionam (saxofone, clarinete, etc.), e, conseqüentemente, a natureza do som também é semelhante.<sup>15</sup> Diante disso, é natural que se estabeleça

---

<sup>15</sup> Os Mistérios da voz: 4 conceitos para entender <https://www.cite-sciences.fr/fr/au-programme/lieux-ressources/bibliotheque/chercher-trouver/ressources-en-ligne/dossiers/les-mysteres-de-la-voix/4-notions-pour-comprendre/> (acessado em 02/02/2022)

um paralelo entre a produção vocal e a música, entretanto, o que mais nos interessa aqui é percorrer essa correspondência pelo aspecto da recepção, entender o efeito que essa produção vocal provoca no espectador.

Sobre como o cérebro interpreta o som recebido pelo ouvido, em termos neurais, o que se sabe é que o ouvido recebe o som que lhe foi transmitido sob a forma de vibrações acústicas que são convertidas em impulsos elétricos, os quais são transmitidos ao cérebro. Muito da compreensão da fala está no hemisfério esquerdo do cérebro, portanto este é o hemisfério que tem sido mais estudado. O que vários artigos e, em particular, os resultados científicos publicados pelo CNRS têm demonstrado é que o ritmo da atividade cerebral do ouvinte se sincroniza com o ritmo de fala do orador, ou seja:

A fala sem ritmo não é facilmente inteligível. Entretanto, se o cérebro é estimulado com uma corrente elétrica que contém as informações rítmicas do discurso, os participantes entendem melhor as frases apresentadas. O estímulo elétrico faz com que o cérebro siga o ritmo da fala, restaurando a inteligibilidade da sentença.<sup>16</sup>

Se o cérebro recebe estímulos elétricos no mesmo ritmo que o falante, ele entende a frase mais facilmente do que se ele receber estímulos em um ritmo diferente do falante. A musicalidade que acompanha um diálogo, ou um diálogo com um ritmo óbvio, poderia assim permitir uma melhor recepção da informação.

Entretanto, a linguagem não é um simples fenômeno sonoro, a fala não produz apenas significado, porque as palavras formuladas, constituindo a linguagem, são moduladas pela entonação, produto diretor da expressão. A entonação é construída por fenômenos acústicos: a frequência fundamental, o timbre, a intensidade e a duração dos fonemas. A partir desses fenômenos acústicos, percebemos um tom e sua evolução, um timbre, um ritmo e um tempo. Por isso, as pausas e silêncios também podem ser levados em conta na entonação. Tudo isso permite a compreensão de algo diferente das palavras faladas, evitando a monotonia da fala, permitindo a expressividade e removendo ambiguidades de significado.

Acreditamos que é importante nos atentarmos primeiramente que esse tipo de

---

<sup>16</sup> *Berço do cérebro para facilitar a percepção da fala*, resultados científicos da Universidade de Maastricht, Universidade de Groningen e Centro de Investigação em Neurociência de Lyon, 22 de Fevereiro de 2018 <https://insb.cnrs.fr/fr/cnrsinfo/bercer-le-cerveau-pour-faciliter-la-perception-de-la-parole> (acessado em 02/02/2022)

análise em qualquer obra cinematográfica incorre invariavelmente no paradigma da relação do som com a imagem. A voz sendo um elemento sonoro que é predominantemente emitido em sincronia com a imagem, tende a ter sua função estética minimizada pela composição da imagem e da narrativa, como aponta Chion em seu *Voz no cinema* (1999). Por esse motivo os outros elementos da banda sonora, como a trilha sonora e a *voz-off*, que não são “vistas” e que preservam o seu isolamento, sempre acabam ganhando mais destaque nas análises fílmicas (CHION, 1999, p.3-5).

Correlacionando as observações de Chion com o que vimos anteriormente sobre os esvaziamentos e suas implicações na expressividade do rosto e do corpo, assim como da gestualidade nos filmes de Green, constatamos que os elementos sonoros também estão sob a mesma conformidade por meio do reconhecimento da ausência de efeitos sonoros e trilha musical durante os diálogos, formalizando assim o protagonismo isolado e absoluto da voz na cena.

A premissa do vococentrismo, já muito comum desde o cinema clássico, ressalta a relevância desse regimento com suas normas técnicas e estéticas implicitamente calculadas exatamente para privilegiar a voz e a inteligibilidade do diálogo. Sobre essa noção de privilégio, Chion diz:

Não é natural assegurar a compreensão do que é falado? Sem dúvida que sim, mas a inteligibilidade não é a única coisa em jogo. É antes um privilégio concedido à voz sobre todos os outros elementos sonoros, da mesma forma que o rosto humano não é apenas uma imagem como os outros. Discurso, gritos, suspiros ou sussurros, a voz hierarquiza tudo à sua volta. (CHION, 1999, p.6)

Partindo dessa premissa, Chion se apropria do conceito de acusmatização<sup>17</sup> para desenhar as relações da voz com o ser falante aparente e o ausente, o visível e o invisível. Ao trazer esse conceito para o cinema, ele foca nas implicações decorrentes da conexão de uma fala a um rosto na tela, assim como das variantes dessa dinâmica de revelação, extrapolando até a voz que nunca revela seu corpo em cena. Os exemplos são variados, dentre os mais conhecidos, Chion cita a voz de Dr. Mabuse em, *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933), e a voz da mãe do Norman Bates, em *Psicose* (1960).

---

<sup>17</sup> Acusmático: desenvolvido por Pierre Schaeffer para determinar os modos de escuta sistematizados pelos meios radiofônicos, é o que é dito de um som que é ouvido sem que a sua causa ou fonte seja vista" (CHION, 1999, p.18)

Lembremos também dos “acústicos”, discípulos de Pitágoras que, ocultos por uma cortina, seguiram seus ensinamentos em silêncio durante cinco anos sem poder vê-lo até que se mostrassem dignos disso. Seus estudantes, confinados à “voz do seu Mestre”, não seriam distraídos pelos seus olhares ou caprichos de comportamento, pelos efeitos teatrais que sempre se prendem com a tutela da aula; tinham de se concentrar apenas na voz e no significado que dela emanava (DOLAR, 2003, p. 61). Sabemos que Pitágoras tornou-se objeto de culto em sua vida, e sem dúvida isso não estava alheio a esse dispositivo que criou.

A ideia da associação da voz com um rosto, mais especificamente com uma boca, rege a dinâmica de forças entre o corpo e a voz, porém é exatamente na dissociação deste elo, quando parece que a voz pertence ao corpo errado, ou não cabe no corpo, ou desarticula o corpo do qual emana, que a voz ganha uma segunda camada de significação no discurso.

Como vimos no capítulo anterior, no cinema de Green, o corpo do ator estaria posicionado como distração do espírito, por isso deve ser reduzido à espectralidade da voz dotada de aura e autoridade e que deve ser confiada ao seu corpo “desencarnado”.

Green trabalha a natureza da acusmatização de forma muito provocativa em seu filme *O Mundo Vivente*. No início do filme, temos a cena na qual o cavaleiro do leão encontra Nicolas e se apresenta como tal. Instala-se uma perturbação quando este é questionado se na posição de cavaleiro do leão era possuidor de tal animal. Ele afirma que sim, porém o que vemos ao seu lado é um cão. Logo em seguida, quando a câmera volta para o rosto dos cavaleiros, ouvimos um rugido de leão e o plano se volta ao cão novamente.



Cavaleiro do Leão e seu “cão”

Aqui o que vemos é que o aspecto sonoro, ao derrubar a noção de verossimilhança, volta-se à teatralidade para estabelecer a crença fabular da fantasia, remetendo-se novamente à visão barroca da ilusão como patrocinadora de uma elevação da realidade. Essa perspectiva fica clara logo em seguida, quando o mesmo cavaleiro encontra duas crianças que, mesmo ao verem-no com um cão a seu lado, já de imediato o identificam como cavaleiro do leão, sem a necessidade da conformidade sonora do animal. Para além dessa perspectiva, essa cena oferece um exemplo prático da inversão da relação hierárquica da imagem sobre o som, da palavra que se sobrepõe às coisas naturais, pois, ao enunciar que se trata de um leão, o cão se torna um leão.

Inclusive, a camada sonora é determinante como um todo para a construção da fábula no filme, não só o som dos animais, como uma árvore ganha vida através da voz. A figura do ogro, por exemplo, é composta em grande medida pela camada sonora, com suas inclinações vocais indicando quais são suas ações, sendo que seu rosto nunca é visto, sua figura é sempre mantida, ao menos parcialmente, fora do quadro. Sua presença é até evocada pela perspectiva subjetiva da câmera em um momento, mas prioritariamente é pela voz acusmática incidida sobre os recortes do seu corpo no plano que reconhecemos a sua presença. Ao ogro não é dado a frontalidade da fala, denotando que seria um ser indigno à palavra encarnada.



O Ogro

Essa voz que não incide sobre a boca falante, mas que mantém sua função diegética – recurso que veremos ser muito usual na obra de Green, produz uma aproximação da independência proporcionada pela *voz-off*. Green se aproveita dessa premissa para exercitar uma tentativa de fissura da relação hierárquica do visível sobre o audível, rearticulando essa “*voz-off*”, afinal, como coloca Doane, o próprio

termo atua meramente como confirmação dessa hierarquia, pois “aparece apenas para descrever um som – o elemento a que realmente se refere é a visibilidade (ou a falta de visibilidade) da origem do som” (DOANE, 1983, p. 466). Ela ainda complementa dizendo:

A *voz-off* aprofunda a diegese, dá-lhe uma dimensão que excede à imagem, e assim apoia a alegação de que existe um espaço no mundo ficcional o qual a câmera não registra [...] A *voz-off* é um som que está de início e prioritariamente a serviço da construção de espaço efetuada pelo filme e apenas indiretamente a serviço da imagem. Legitima tanto o que a tela revela da diegese quanto o que ela esconde. (DOANE, 1983, p. 465)

Essa potencialidade de significação dessa voz reveladora é explorada também no filme *La Sapienza*. Voltemos ao momento do filme citado no primeiro capítulo na qual o arquiteto Alexander viaja à Itália junto a seu aprendiz Gofredo. Ao apresentar a obra arquitetônica de Borromini a Gofredo e realçar como ele trabalhava a luz, a relação da revelação pela luz é novamente evocada, agora espelhada numa sequência à qual iremos ao século XVII conhecer um breve momento da história de Borromini. A sequência começa com Borromini enclausurado em seu quarto, estabelecendo contato com seu aprendiz apenas pela voz. Porém as vozes que ouvimos na sequência são exatamente as mesmas vozes de Alexander e Gofredo. A representação visual dos personagens, assim como do ogro, é construída utilizando apenas enquadramentos de recortes de seus corpos, nunca nos revelando as suas faces. Podemos dizer que aqui se estabelece uma acusmatização enviesada, pois empresta vozes a corpos não personificados, uma vez que não vemos bocas falantes associadas a seus rostos, mesmo se tratando de vozes já referenciadas anteriormente.



Borromini e seu discípulo

Esse relacionamento de vozes não só serve a narrativa conferindo uma segunda camada de significação, como expande a ideia da palavra enquanto elemento de revelação, que não está alicerçada no tempo e no espaço.

O que Green parece entender é que a voz acusmática é poderosa porque não pode ser neutralizada com a estrutura do visível, pois não podemos reconhecer sua natureza, sua fonte, com isso, faz com que o próprio visível seja reconfigurado. O que ele articula em seus filmes se aproxima do que Chion define como *Eu-voz*, quando a voz evita aquilo que a designa como um objeto tangível, uma voz que se move para o primeiro plano, sem reverberação, ou, em suas palavras:

A voz não se deixa assimilar como uma voz interna ou mesmo como uma voz de todos os homens. Uma certa neutralidade de timbre e sotaque, associada a uma certa discrição insinuante, é normalmente esperada de uma *Eu-voz*. Precisamente para que cada espectador possa se apropriar dela, esta voz deve trabalhar para ser um texto escrito que fala com a impessoalidade da página impressa. (CHION, 1999, p.54)

É importante ressaltar que Green nunca trabalha com a presença de um narrador onisciente em voz *off*. Em seus filmes, todas as vozes estão atreladas a um corpo, ou pelo menos à ideia de uma voz encarnada, pois, como vimos, mesmo os mortos em seus filmes têm sua voz atrelada a uma representação de corpo. Essa distinção é importante para notarmos que, para ele, as duas instâncias trabalham em simbiose, não há uma contraposição hierárquica de relação de poder e posse. Sobre a utilização da voz em *off*, Faissol traz um exemplo interessante do filme *Todas as Noites* (2001), acentuando como Green evita usar a forma textual escrita quando o personagem lê uma carta escrita por ele, preferindo o uso da voz com eco em *off* para conferir uma imaterialidade a ela. Ele descreve:

Dessa forma, a apreensão espectral da voz em *off*, também chamada de “voz desencarnada”, se dará prioritariamente pela força do seu “sentido” (em oposição à força de sua “presença”) [...] a voz em *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 em *off* poderá adquirir o aspecto semelhante ao de uma “linguagem sem corpo” (FAISSOL, 2013, p.34)

Mesmo apontando essa voz como uma “voz desencarnada”, é importante ressaltar que o referencial se mantém, pois reconhecemos a quem aquela voz pertence, não perdendo assim seu caráter de “encarnabilidade”.

Voltando à declamação, sabemos que ela dispõe através do *pronuntiatio* a

formação da composição do discurso e do seu “corpo eloquente”, tornando visíveis e eficazes todos os efeitos da composição literária, assim como a composição literária também é concebida em termos deles.

Green demonstra uma atenção acentuada com a apreensão do seu texto já na própria concepção deste, em entrevista ele relata que tende a excluir de seus diálogos advérbios e palavras de afirmação ou negação, que, segundo ele, são dispensáveis<sup>18</sup>. Em seu *Poética do cinematógrafo*, ele descremina a importância do ritmo e da cadência na assimilação dos diálogos:

O diálogo cinematográfico deve ser muito rítmico e tão breve quanto possível. Quanto mais as frases forem captadas, mais as palavras-chave se tornarão proeminentes. A palavra deve ser ouvida e vista, através da ressonância da pessoa que a encarna. (GREEN, 2009, p77)

Vejamos o exemplo de um diálogo trocado entre as personagens de Sarah e Manuel, em *A Ponte das Artes*. O contexto da cena se refere à chegada do casal em casa após voltarem de uma festa na qual Sarah se manteve o tempo todo isolada, sentada ao sofá, enquanto todos ao seu redor dançavam e se divertiam.

**SARAH** – Arrancaram minha máscara.

**MANUEL** – Por que usa uma máscara?

**SARAH** – Para existir.

**MANUEL** – Não é preferível a verdade?

**SARAH** – A máscara era a verdade.

**MANUEL** – Por trás dela está você.

**SARAH** – Por trás dela não há nada!

Como vemos nesse diálogo, a construção textual tende a seguir uma estrutura em versos, sintetizando sentimentos fortes em poucas palavras que se relacionam diretamente, se assim não fosse, naturalmente reivindicariam uma leitura racionalizada e perderiam a força do verso. Estabelecido dessa forma, o fluxo é construído pela palavra de uma personagem sozinha e que provoca a resposta da outra e não por um caminho psicológico ou intelectual que o espectador deveria assumir e traçar. Numa fala de duas frases, provavelmente isso não funcionaria,

---

<sup>18</sup> Entrevista dada em - La Manière, a documentary on the work of Eugène Green (2016)

porque a ligação entre as duas frases demandaria um raciocínio mais lógico, por isso deveria ser condensada. Além disso, esse jogo com as palavras cria um ritmo, uma estrutura, uma regularidade que novamente nos aproxima da música.

A conexão entre a recitação poética e a declamação teatral fica evidente—ao percebermos que a apresentação dos códigos que regem o trabalho do ator não estaria completa sem um complemento mais "técnico" e mais concreto sobre a forma como a língua é produzida em termos de fonética, ritmo e ênfase. Por outro lado, sabemos que a declamação era uma forma de articulação que se diferenciava claramente da conversa comum, e que essa distinção se baseava, sobretudo, numa concentração particular de energia na declamação, afinal, a voz, antes de ser voz, é emissão de som. Assim como a obra de Bénigne de Bacilly sobre o canto, muitas obras escritas entre o final do século XVI e o início do século XVIII descrevem o que os autores propõem como um francês normativo, cujo objetivo político seria unificar as diferenças linguísticas francesas por meio de uma pronúncia "padronizada", comum a todas as regiões da França, seja para a língua falada ou escrita. Com isso, esse padrão teria se espalhado, tornando-se certamente o utilizado nos palcos.

Por essa razão, para Green, seria legítimo examinar a língua atual para procurar pistas sobre como sua energia foi estruturada antigamente, e ver como esses elementos poderiam funcionar na declamação que promove em seus filmes.

Além da fonética, soma-se ao trabalho da declamação levar a linguagem com energia, de acordo com um ritmo dado pelo intérprete, e trabalhando com acentos da linguagem em altura (entonação) e intensidade (acentos retóricos), formando um padrão harmônico. Uma aproximação inevitável das concepções da recitação do texto poético, pois, mesmo conscientes de que a palavra expressa por Green em seus filmes prescinde de características de estilo da recitação poética, entendemos que sustenta ao menos na forma, efeitos de leitura equivalentes ao trabalho do declamador, assim como o apuro na dicção a aproxima invariavelmente do canto.

Essa aproximação entre a fala e o canto é muito mais acentuada na declamação barroca, porém não sem implicar em debates sobre a sua recepção. Parte de seus críticos a acusariam de não passar de um melodrama musical que distrairia do significado, fazendo com que os ouvintes e espectadores perdessem a fala. Os que saem em sua defesa promovem o contrário que a declamação, ao fazer ouvir os acentos retóricos do texto, leva-se os ouvintes-espectadores a uma compreensão que passa pela construção dos períodos e pelo sopro daqueles que os

dizem<sup>19</sup>.

A voz é notadamente parte da música e do significado, no entanto, para transmitir um significado ao ouvinte para além do seu teor semântico, é preciso respeitar sua musicalidade, uma aproximação evidente do canto épico, como bem coloca Cavarero:

É a voz, com seus ritmos sonoros, que organiza as palavras do canto épico. O semântico, ainda não submetido às leis congelantes da escritura, dobra-se à musicalidade do vocálico. (CAVARERO, 2011, p.25)

Fundamental na épica, mas primordial na poesia, o lado musical do vocálico se destaca como principal operador da pronúncia. Nos anos 20, Paul Valéry, aconselhando os atores da época, sintetizou sua concepção da pronúncia. Segundo ele, o texto poético deve ser cantado para ser ouvido. A linguagem coloquial não pode, portanto, ser a referência do ator:

...não é necessário, no estudo de uma obra de poesia que queremos fazer ouvir, tomar como origem ou ponto de partida da nossa pesquisa o discurso ordinário e o discurso atual para subir dessa prosa ao tom poético desejado; mas, pelo contrário, pensei que nos devíamos basear no canto, colocar-nos no estado do cantor, acomodar a sua voz à plenitude do som musical, e daí descer ao estado um pouco menos vibrante que se adapte às linhas. Acima de tudo, coloque a voz muito longe da prosa, estude o texto em termos de ataques, modulações e termos, e reduza gradualmente essa disposição às proporções da poesia. (VALÉRY, 1926, p. 16-17)

Valéry compreende que para se declamar é necessário ter entendido o que a palavra não é, e a enorme diferença que ela tem da linguagem comum. A tradução puramente mental da palavra plana e comum, aquela que serve a algo, rouba seu significado, mas a palavra declamada tem como fim uma voluptuosidade sustentada, e requer, sob pena de ser reduzida a um discurso desnecessariamente medido, certa união muito íntima da realidade física das excitações sonoras e virtuais de sentido.

A análise desses aspectos aprofunda a oposição frequentemente esquemática entre a declamação naturalista tão determinante no cinema contemporâneo e a que

---

<sup>19</sup> Entre eles, podemos citar Marc Fumaroli. Veja o artigo de Nicolas d'Estienne d'Orves, "Como é que as personagens de Racine falaram?", publicado no *Le Figaro*, em 21 de outubro de 1999, ou Jean-Marie Villégier, em um artigo publicado no *Télérama*, em maio de 2011: <http://www.telerama.fr/scenes/jean-marie-villegier-metteur-en-scene-du-grand-siecle,68494.php> (acessado em 05/09/2019).

podemos determinar como "enfática". Como acentuamos anteriormente à luz de Courtine e Haroche, a expressão do homem barroco prezava pela contenção das paixões, assim como o comedimento da gestualidade era o comportamento social desejado, contenção esta que também contemplava a expansividade da fala. Uma língua "demasiada ligeira" denotava um homem de pouco entendimento, tanto quanto gaguejar, hesitar e cometer lapsos eram sinais de imbecilidade.

Essas características anunciavam uma fisiognomonía que eles classificam como a da voz *emudecida*, da respiração, do sopro, do suspiro, dos ruídos quase inaudíveis do corpo, em que "o registro desses ruídos ínfimos da expressão traduziria que alguma coisa súbita surgiria e escaparia do corpo, que poderia se derramar e se espalhar para fora de si" (COURTINE e HAROCHE, 2016, p. 189). É essa integridade que Green busca na produção vocal ao colocar seus atores a declamarem, nunca exprimindo esses gracejos naturalistas com a boca ou de respiração, preservando certa qualidade silenciosa, com tom de voz médio, que não seja nem agudo nem grave, nem demasiado suave nem áspera, um registro que se aproxima do *cantus obscurior*, que, segundo Fumaroli, em seus tratados retóricos de *pronuntiatio*, diz ser a voz do orador sacro. Sobre ela, ele diz:

O *cantus obscurior* que o orador está autorizado a usar pode inflectir e modular a sua voz nos movimentos da alegria, nos movimentos da tristeza, desde que este só seja um simples acento na variedade do discurso, e desde que este mesmo acento obedeça ao princípio do "nada demasiado". (FUMAROLI, 2000, p.439)

Um ótimo contraponto a essa dinâmica é o que Jacques Tati faz em seus filmes, dando muitas vezes deliberadamente aos seus personagens vozes bastante fracas e ininteligíveis. A voz nesse caso não é um veículo enfático para o texto, a voz ajuda a moldar o ser físico das personagens, da mesma forma que o traje e o comportamento físico. E se pudermos comparar o tamanho de uma voz ao espaço visual que ela "ocupa", podemos dizer que as vozes do Tati são sempre menores do que os planos que elas habitam. Ao contrário de Green, a voz nos filmes de Tati evita dominar a imagem, e permanece modestamente no seu lugar, circunscrita pelo corpo que se fixa como fonte.

Para nos aprofundarmos no encontro da fala com o canto, invocaremos a ideia do grão da voz proposto por Barthes, na qual haveria algo nessa produção dupla de música e linguagem que é central, básica, específica, que seria o grão da voz

(BARTHES, 2012, p. 505). Esse conceito, que se aproxima muito do *Eu-voz* de Chion, define que há uma particularidade aferível em cada voz que se materializa durante o canto, que pronuncia as palavras, ligando-as mais do que as articulando. Para tal, Barthes compara as vozes de Dietrich Fischer-Dieskau e Charles Panzera que, segundo ele, divergiam no modo como davam forma às canções que interpretavam. Dieskau, sendo o cantor que interpreta com dramaticidade, personificando a dicção, demarcando os tempos, a partir do desvario expressivo e do esforço físico. Barthes diz que, quando o ouve, fica com a impressão de que escuta apenas seus pulmões, a passagem do ar, não a língua. Já no caso de Panzera, para ele, o esforço da respiração estaria perfeitamente oculto, a emanção da voz seria límpida. O que nos parece central em sua observação é que, ao extrapolar as camadas de percepção sonora, redefine-se o peso de cada manifestação vocal, agregando sentido.

A música na forma expressa do canto está presente em vários dos filmes de Green, não ficando apenas relegada a trilha sonora. É manifestada principalmente por meio da apresentação diegética do canto em cena. Excetuando o caso do filme *Ponte das Artes*, em que a protagonista é uma cantora lírica, o canto geralmente é apresentado como uma entidade autônoma na narrativa. Seus respectivos intérpretes, mesmo em sua condição de coadjuvantes, tomam o protagonismo da cena com sua performance. Esse destaque subverte a ordem tradicional, pois comandam o tempo de cena geralmente cantando a música em sua integralidade, com planos diversos de seus corpos, ficando os protagonistas relegados ao contraplano, no lugar de testemunhos daquela presença.



*A Religiosa Portuguesa e Atarrabi e Mikelats*

O canto traz consigo, nessas circunstâncias, a intensidade energética na concentração maciça da voz, introduz códigos e padrões próprios, porém sem afetações expressivas, mantendo límpido o grão da voz, seja através do fado em *A*

*Religiosa Portuguesa* ou da música basca em *Atarrabi e Mikelats*. É o momento da narrativa em que os personagens, até então portadores da palavra, tensionam sua relação com a voz elevada a um estado excedente de significado. Como coloca Mladen Dolar:

Cantar leva a sério a distração da voz, e vira a mesa sobre o significante; inverte a hierarquia, deixa a voz tomar a dianteira, deixa a voz ser a portadora do que não pode ser expresso por palavras. *Wovon man nicht sprechen kann darüber kann man singen*: expressão versus significado, expressão além do significado, expressão que é mais do que significado, mas expressão que funciona apenas em tensão com significado - precisa de um significante como limite para transcender e revelar o seu além. (DOLAR, 2006, p. 30)

Essa expressão além da linguagem substanciaria então uma outra linguagem altamente sofisticada. É o que vemos nas cenas de canto citadas, concentram-se na voz, mas não se afastam das palavras que lhe dão sentido, pois, ao afastar-se da sua ancoragem textual, corre-se o risco de transformar a voz num objeto fetiche, num objeto de atenção imediata e intensa de prazer.

A esta altura, percebe-se que o canto se aproxima de uma perigosa dualidade, a voz que adere à palavra e a voz sem limites como fonte de exaltação. Se recuperarmos a perspectiva histórica dessa ambivalência, nos depararemos com os enormes problemas colocados, por exemplo, com a introdução da polifonia, pois, quando várias vozes cantam ao mesmo tempo, e seguem suas próprias linhas melódicas, o texto se torna inteligível. A verdade é que, na história da música, a cada nova invenção, os efeitos são sentidos imediatamente, de uma forma muito platônica, como um caminho para a ruína moral. O Papa João XXII, por exemplo, emitiu no ano de 1324 um curioso decreto sobre a música, o *Docta sanctorum Patrum*, num esforço para redirecioná-la, mas em vão. Até o século XVI, o Concílio de Trento tentou lutar pela mesma questão, recomendando o mesmo antídoto à inteligibilidade versus voz *no tono intelligibili, intelligibili voce, voce clara, cantu intelligibili* (DOLAR, 2006, p. 49). Todos os documentos dessa ordem parecem ter sido guiados pela mesma obsessão única: prender a voz à letra, limitar a sua força perturbadora, dissipar a sua ambiguidade inerente.

Um paralelo dentro da contemporaneidade e da cultura popular que podemos estabelecer seria o caráter revolucionário que o Jazz na voz de Chet Baker e a Bossa Nova na voz de João Gilberto trouxeram com suas marcas reduzidas de dramaticidade, um cantar técnico e neutro, registrando algo da ordem do não

representado, mas com a vivacidade do grão das respectivas vozes.

A realidade é que, para Green, a emoção expressada de forma desajustada ou racionalizada será sempre um ruído desestabilizador na voz, dissimulando a integridade reveladora da palavra. E ele não está sozinho, para Gordon Craig, “acontece com a voz o mesmo que com os movimentos. A emoção quebra a voz do ator. Ela agita a voz para que se junte a essa conspiração contra a mente” (CRAIG, 1957, p. 57).

O curta *O nome do fogo* (*Le nom du feu*, 2002) desenvolve uma dialética interessante de correspondência do *pathos* com a produção vocal. A narrativa discorre sobre um jovem desconhecido que vai se consultar com uma médica e, na consulta, ele confessa ser um lobisomem, convidando a médica a encontrá-lo no bosque à meia-noite para ver sua transformação. Apesar de seu ceticismo, a médica vai a seu encontro. No bosque, ele acende uma fogueira e explica a médica que esta iria protegê-la, porque, como qualquer animal, ele, depois de transformado, terá medo das chamas. Na sequência da transformação, nosso campo de visão se torna limitado à médica, sendo que a presença do jovem novamente só é manifestada por meio da sua voz. Sua voz agora está alterada, torna-se mais grave, mecanizada, revestida por uma textura mais ruidosa, emulando uma pronúncia animalesca, porém mantém uma regularidade tonal. A médica tenta provar-lhe que ele ainda é um homem, pedindo que ele lhe estenda a mão – a mão novamente como interface de “realidades opostas” – ele nega e fere a sua mão, ela grita e foge. Em seguida, com a metamorfose completa, temos um plano fixo sobre o fogo, fora de campo, ouvimos os uivos da criatura, uma expressão vocal em desespero, humanizada, assemelhando-se a um choro, perceptivelmente solicitando a possibilidade da fala.

Para entendermos melhor como Green equilibra essa dualidade operacional da voz com a emoção, um referencial teórico fundamental será François Delsarte, artista, declamador e pesquisador, que, tendo publicado apenas dois pequenos ensaios em vida, teve seu método difundido apenas por meio de seus discípulos. Delsarte ficou inapropriadamente conhecido por ter estabelecido uma espécie de “codificação da expressividade” por meio de um inventário gestual, mas o que se sabe hoje é que na verdade era um detrator da *mimese*. Ele efetivamente salientava a relevância do movimento autêntico, seja ele gestual, cantado ou falado, e procurava entender o local de encontro do sentimento com o gesto genuíno.

Para nós, ajudará a iluminar o entendimento da produção vocal

desdramatizada, por meio da revelação da materialidade sonora da voz. Para ele, o homem possui um centro, em que duas forças se deslocam, para fora ou para dentro. Ted Shawn – um dos responsáveis pela consagração do método de Delsarte – explica que os movimentos que se direcionam para fora seriam de natureza excêntrica e são vitais: excitação, colerismo explosivo e emoção violenta e agressiva (SHAWN, 1963, p.70). Já os movimentos que se direcionam para dentro seriam de natureza concêntrica e são os mais refinados, como o pensamento e a meditação. Com isso, a correspondência entre o movimento exterior (excêntrico) e o interior (concêntrico), e vice-versa, geraria organicidade na expressão. Delsarte observa que nessa dinâmica estão contidos os princípios de expansão-contração, tensão-relaxamento, respiração e equilíbrio, traçando o trajeto físico das emoções. Segundo ele, ao realizar uma ação natural de forma orgânica sob a interferência de um gestual criado com interesses dramáticos, o risco habitual é o de atropelar a fluência da respiração e do equilíbrio pelo descompasso entre os movimentos desordenados de expansão e contração (id, p.71).

Considerar a respiração como o combustível biológico fundamental na engrenagem da fala, ou como Green definiria num viés mais mítico – a pulsão primordial do sopro do homem – sempre foi elementar. Desde os gregos antigos ela já era conceituada, seguindo a lógica estrutural de que o pensamento estaria ligado à palavra, a palavra à voz e, consecutivamente, a voz à respiração, esta então estaria veiculada ao que eles chamavam de *thymos*<sup>20</sup>, conforme nos revela Cavarero:

... por meio da voz, o respiro sai do *thymos* do falante em forma de discursos que são recebidos pelo ouvinte em seu próprio *thymos* e que enriquecem sua consciência [...] a mente, os pensamentos, a consciência, o ar interior que também pode ser expirado. (2011, p. 85)

Na declamação proposta por Green, esse movimento se equilibra por meio da dicção e do tempo da fala que transcorrem com uma regularidade aparente, em que a respiração invisível orienta o que é dito, onde o corpo se apresenta destituído de qualquer desgaste físico ou efusividade emocional, guiando a palavra através deste fluxo, da internalização à externalização, da incorporação à corporificação. A altura da emissão é sempre controlada, sem deixar de ser persuasiva em seu discurso, como

---

<sup>20</sup> *Thymos* ou “espírito” – enquanto exalação do sangue que, segundo a fisiologia da época, concentra-se em torno dos pulmões e do coração -, o *thymos* remete não só as palavras, mas também as funções intelectuais, ao pensamento. (CAVARERO, 2011, p.84)

propunha Chion, ao dizer que “a voz no cinema não deve ser projetada - contrariamente ao discurso público que, para ser eficaz, deve ressoar no espaço que o orador está a abordar” (CHION, 1982, p. 54).

Porém, é importante destacar que alguns autores apontam contrapontos nessa relação, Jacqueline Nacache vê a declamação como uma limitadora da voz do ator. Segunda ela:

A declamação, há muito tempo inimiga do teatro, o é também do cinema. Na adaptação de obras teatrais, as tiradas e os monólogos são mantidos sob alta vigilância. A ação desenfreada que rodeia o ‘monólogo dos narizes’ limita os efeitos aos quais se poderia entregar Gérard Depardieu em *Cyrano, de Bergerac* (J.-P. Rappeneau, 1990); um jogo de espelhos encerra o “Tobeornottobe” de Kenneth Branagh, em *Hamlet* (1996). Domar as vozes continua a ser a grande questão do cinema. (NACACHE, 2012, p. 14)

Mesmo colocando a declamação como inimiga, ela conclui dizendo que é necessário domar as vozes, o que, ainda assim, encontra certa convergência com os preceitos propostos por Green.

A declamação, por sua natureza híbrida e pelo fato de a voz ter tanto uma parte da esfera das paixões como da esfera da música e da linguagem, tem na dramaturgia a pontuação como meio indicativo de como essas esferas devem se articular. Os dramaturgos pontuam dramaticamente, porque, como nos lembra Derrida: “ao escreverem para serem lidos em voz alta, ouvem o que escrevem, e suas vírgulas, seus pontos de exclamação, são indicações de inflexão” (DERRIDA, 1993, p.74).

As inflexões depositadas em nós, segundo Riccoboni, vêm ao encontro do universo sonoro dos tons, o que ele chama de “declamar sobre os tons da alma”. São os “tons” que regulam o jogo dos atores, encontrar o tom desejado é sempre, sem dúvida, um desafio ao ator. Porém, no cinema de Green, em face da uniformidade e da negação de uma virtuosidade tonal, a preocupação reside em imprimir a palavra limpa ao alcance do ouvido do espectador. Essa sintonia é indicada por Zaepfel em seu *Algumas notas sobre a declamação*, na qual, resgatando Riccoboni, ele declara a importância dessa dinâmica quando diz que, ao evitar discordâncias entre o espectador e o ator, ou seja, notas estranhas à harmonia, cada uma tomando o tom da outra, “Riccoboni estabelece as relações de um consenso sonoro e tonal dos intérpretes e do público durante a performance” (ZAEPFEL, 2006, p.69), assemelhando-se aos resultados encontrados pela neurociência relatados no início do capítulo.

Portanto, vimos que tanto a neurociência, quanto os estudos musicais e de encenação, nos dão substratos suficientes para afirmar que é por meio de uma conformidade harmônica e tonal estabelecida entre a voz projetada sintonizada à acuidade auditiva do espectador, garantida pelas particularidades da declamação proposta por Green, que em grande medida é assegurada a comunicação em “uníssonos” que tanto singulariza sua proposta estética.

## Conclusão

Retomando o mito de Eco, a ninfa que perde sua capacidade discursiva por amor à imagem de Narciso, só repetindo (em parte) o discurso do outro, sabemos que isso se dava de acordo com uma lei rigorosa e impiedosa que arrancou sua língua, já que ela falava e gritava demais, não cabendo mais a ela própria iniciar a fala. Logo, a emissão de sua voz não se tratava mais então de sua própria voz, mas da voz de outro transformada na sua.

No modelo mítico de Eco e Narciso se mostra o paralelo perfeito para ilustrar como Green opera o discurso de seus filmes, discurso este que, por meio da encarnação da palavra, busca resgatar o aparato simbólico que se perdeu no encantamento do real, que, por meio do rigor do registro, submete seus atores a se apartarem de seus entes narcísicos, que se opõem ao paradigma metafórico de uma voz fragmentada que se torna mera ressonância da fala ordinária.

O que percebemos ser central em sua proposta é que, ao partir da palavra em sua dimensão oral, ele na verdade sai em defesa de uma postura de escuta que põe em ação uma sensibilidade de escuta “audiovisual”. Mesmo diante do paradoxo da centralidade da imagem e da visão no cinema, sua busca é um contrabalanceamento, no qual a palavra declamada – numa perspectiva vococêntrica – amplie a concentração simbólica e de sentido do texto visual. O que entendemos, como bem definiu Faissol, é que ele promove um lugar onde “o ‘visível’ se igualaria ao ‘legível’ num texto unificado pela presença da palavra no espaço das coisas naturais em uma linguagem indistinta” (FAISSOL, 2013, p.13).

A declamação no cinema de Eugène Green, mais do que articular uma narrativa, tende a intencional uma experiência de leitura guiada por meio da composição cinematográfica, na qual o que é dito, unido ao que é mostrado, ambiciona uma capacidade máxima de enunciação. Deleuze parece antever essa lógica quando fala sobre a palavra no cinema:

É como se a palavra, tendo-se retirado da imagem para se tornar ato fundador, a imagem, por seu lado, faz ascender às fundações do espaço, “as bases”, potências mudas de antes ou de depois da fala, de antes ou de depois dos homens (DELEUZE, 2018, p. 352).

O principal mérito de Green nessa empreitada reside em perceber que uma transposição puramente formal da declamação barroca para o cinema seria

inconsistente tanto para historiadores como para os atores, afinal, seria uma prática cultural sem contexto histórico para essa linguagem, tornando-se um mero artifício estilístico. O que ele parece compreender é que o real valor desse fenômeno sonoro está na relação que se consolida não pela ordem sujeito e objeto, mas entre sujeitos. O que é mantido das formas clássicas de declamação é a potência da oralidade da poesia épica, dos fóruns e conservatórios, representando-a em sua integridade retórica, purificando-a das inferências do ego, sejam elas racionalizadas ou emocionadas.

Ao rechaçar qualquer dimensão de estrelato ou de destaque na ação dramática de seus atores, promove um estar físico dominado ao ponto que se esvazie de vaidades e humores, aproximando-os de uma personagem universal que se correlaciona diretamente com o espectador. No papel de portadores da palavra encarnada, seguem a lógica neoplatônica de tentar transpor a materialidade do corpo pela voz, propagando uma “essência” retida no interior dos seus corpos, imprimindo-a na imagem e espelhando-a em quem vê. Dolar, pela ótica da metafísica, define bem a adversidade dessa aplicação:

A voz é a carne da alma, a sua materialidade inelutável, pela qual a alma nunca se pode livrar do corpo; depende desse objeto interior que não é senão o traço inefável de exterioridade e heterogeneidade, mas em virtude do qual o corpo também nunca pode ser simplesmente o corpo, é um corpo truncado, um corpo entrelaçado pela fenda impossível entre um interior e um exterior. A voz encarna a própria impossibilidade dessa divisão, e age como seu operador. (DOLAR, 2006, 71)

Um grande desafio de fato, afinal, a voz está sempre posicionada no *entre*, seja corpo e linguagem, biologia e cultura, interior e exterior, sujeito e outro, entre mero som ou ruído e articulação significativa. Com isso, Green acaba fomentando uma rearticulação da narratividade cinematográfica contemporânea, reduzindo a tão presente verborragia quase ao silêncio para recuperar a voz original, e assim o lugar onde a palavra reencontraria o “seu” corpo.

Pode-se olhar com reservas a visão mística do autor e questionar os resultados obtidos por suas crenças e aspirações metafísicas, porém, ao trabalhar com elementos materiais como o corpo e a voz, é difícil contestar os efeitos expressivos incididos sobre eles. Sua visão rígida sobre o domínio do corpo e da gestualidade de seus atores, regida pelo ideal barroco e pela doutrina jansenista, espelha em seus personagens uma postura contemplativa e ascética que atua como sustentáculo de

retidão, dando sentido às suas existências. O efeito dessa construção invariavelmente atravessará o espectador, não pela indução do jogo, visto que se distancia de qualquer efeito mimético, mas se destinará a reorientar a catarse no espectador pela epifania da emoção, subtraindo os elementos suscetíveis de interferência a ela. Não se trata de uma imitação gestual ou de certa pronúncia pautadas na crença do naturalismo objetivando proporcionar qualquer tipo de identificação, mas algo como uma experiência completa da linguagem que dá corpo ao pacto significativo com o espectador.

O espectador, ao enfrentar o estranhamento inicial, tão comum numa primeira investida na filmografia de Eugène Green, e que em grande medida se deve à impressão anacrônica que se instaura ao se retratar situações banais da existência contemporânea sendo atravessadas por percepções estéticas e contextos filosóficos do *Grand Siècle*, lidará com uma experiência de decantação da sensibilidade do olhar que se perdeu no tempo. A aposta de Green, sem dúvida, é acreditar ser esse um ajuste necessário para enfrentar o desolamento trazido pelas questões de nossa época.

Essa estética desobediente e abstrata que analisamos aqui acaba por formalizar uma "densificação do plano" a serviço de um cinema "primitivo" e de culto e que por meio do rigor e da liturgia de seus processos, ofertam-se como um cerimonial que fatalmente promoverá uma experiência de ascese para os que assim o recepcionarem.

Diante dessas constatações, torna-se difícil não posicionar o cinema de Eugène Green como um revigorante cinema de autor, visto que a palavra se impondo como um elemento tanto da ordem do legível quanto do visível, a simbiose entre a câmera e a caneta já é dada.

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: FREITAS, R., GARCIA, D. e IANNINI, Arte filosofia. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

AMIEL, Vincent. Le corps au cinema - Keaton, Bresson, Cassavetes. Paris : PUF, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *Immagine e Persuasione*. Milano : Feltrineli, 1986.

AUDI, Robert (2015). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. [S.l.]: Cambridge University Press; 3 edition

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008

\_\_\_\_\_. Un film peut-il être un acte de théorie ? La théorie du cinéma, enfin en crise , Volume 17, Numéro 2–3, printemps 2007, p. 193–211

\_\_\_\_\_. Du Visage ao cinema, Editions de Fetoile / *Cahiers du cinema*, 1992.

BAETA, Rodrigo Espinha. Teoria do Barroco. Salvador :EDUFBA :PPGAU, 2012.

BARTHES, R. *The grain of the voice*. Em: STERNE, J. (Ed.). *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012. p. 504-510.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama trágico alemão, Autêntica Editora, 2013.

BEAUSSANT, Philippe. *Vous avez dit classique?*, Paris, Actes Sud,1992, p. 45-47.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992

BOUQUET, Stéphane. *Des pieds et des chemins*, Cahiers du cinéma, nº 556, abril 2001

BRAIDER, Christopher. *Baroque Self-Invention and Historical Truth: Hercules at the Crossroads*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2004.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. Trans. Bryan S. Turner. London: Sage,1994.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte/MG. Editora UFMG, 2011.

CERTEAU, Michel. *The Writing of History*. Columbia University Press, 2011.

CHION, Michel. *The Voice in the Cinema*, Columbia University Press, New York, 1999

CHAOUCHE, Sabine. *L'Art du comédien - Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris : Honoré Champion, 2001.

CHAUVIN, Jean-Sébastien. Rencontre avec Eugène Green , Cahiers du cinéma, no 556, abril 2001

COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine. História do Rosto. Petrópolis RJ : Editora Vozes, 2016.

\_\_\_\_\_. Singulière utopie, Cahiers du cinéma, no 580, junho 2003

CRAIG, E. Gordon. *On the Art of the Theatre*, London: William Heinemann, 1957

\_\_\_\_\_, "L'acteur et la sur-marionnette", De L'art du théâtre, Paris, Editions Lieutier/Librairie Théâtrale, 1951, p. 59-63.

CROCE, Benedetto. *Storia dell'eta barroca in Italia*. Milano : Adelphi Edizioni, 1993.

CUREAU, Marin de La Chambre. L'Art de connaitre les hommes, 1667.

DELEUZE, Gilles. Cinema 2 – A Imagem-Tempo. Editora 34. São Paulo, 2018.

DERRIDA, Jacques. Voz e o Fenômeno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1993.

DIDEROT, Denis. Textos escolhidos/Diderot. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

DURAS, Marguerite. Os olhos verdes. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.

EGGINTON, William. *The Theatre of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*. Palo Alto: Stanford University Press, 2010.

FAISSOL, Pedro. A natureza eloquente – um estudo sobre o cinema de Eugène Green, 2013. Dissertação de mestrado – USP

FLUSSER, Vilém. Gestos. São Paulo: Annablume, 2014

FUMAROLI, Marc. L'âge de l'éloquence. : *Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Geneva: Librairie Droz, 1980.

\_\_\_\_\_. Héros et orateurs : Rhétorique et dramaturgie cornéliennes, Geneva: Librairie Droz, 2000.

GALARD, Jean. A beleza do gesto. São Paulo: Edusp, 2008.

GANNE, Valérie Ganne. L'énergie intérieure d'Eugène Green, Synopsis, nº 34, novembro-dezembro 2004

GASGUET, Julia Gros de. Rhétorique, théâtralité et corpsactorial », Dix-septième siècle, nº 236, março 2007, p. 501-519

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução de Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto. São Paulo: Cia das Letras, 1989

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

\_\_\_\_\_. *Poétique du cinématographe*. Paris:Actes Sud, 2009

\_\_\_\_\_. *Présences*. Paris :Desclée de Brouwer, 2003.

\_\_\_\_\_. *Le "lieu" de la déclamation tragique*, Littératures classiques, nº 12, 1990, p. 275-291.

GROSZ, Elizabeth. 'Merleau-Ponty and Irigaray in the Flesh'. *Thesis Eleven* 36 (1993): 37–59.

GUIMARAES Pedro Maciel. *O ator ao lado do personagem: os intérpretes de Manoel de Oliveira*. In: Carolin Overhoff Ferreira. (Org.). Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra. 1ed.São Paulo: FAP Unifesp, 2013, v. 1, p. 165-181.

HATZFELD, Helmut Anthony. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1988.

IAMPOLSKI, Mikhail. *Vers une théorie de l'acteur* : Colloque Lev Kouléchov, L'Age d'Homme, 7 juin 1994

KOPEL, Artémise. *Eugène Green : La rencontre de l'ange* , Artkopol, 7 junho 2010.

LAVIN, Mathias. A Palavra. In: ARAÚJO, Nelson (org.). Manoel de Oliveira: Análise estética de uma matriz cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 2014.

MANDELBUM, Jacques. *Eugène Green, singulier et puissant cinéaste* , Le Monde, 25 outubro 2006.

METZ, Christian. *O Significante Imaginário – Psicanalise e cinema*. Livros Horizonte, 1980.

\_\_\_\_\_. *A Significação no cinema*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1972.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Do Teatro*. [s.l.]:Iluminuras. 2012.

MONDZAIN, Marie-Jose. *Image, icon, economy*. Stanford University Press, 2005.

NACCACHE, Jacqueline. *O Ator de Cinema*. Lisboa:Ed. Texto & Grafia, 2012.

NAREMORE, J. *Acting in the cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1988

NIEMEYER, G. Charles. *The Renaissance and baroque theater in France: The Playhouses and the mise-en-scène*, University Microfilm s, Inc., Michigan, 1967.

MANZANO, Luiz Adelmo e F. *Som-imagem no cinema*, São Paulo: Perspectiva, 2003.

MOLER, Lara Biasoli. *Da Palavra ao Silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*. Tese de doutorado, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014

PERL, Eric D. *The Presence of the Paradigm: Immanence and Transcendence in Plato's Theory of Forms*, 1999.

PUDOVKIN, V. *Ator no cinema*. São Paulo: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951

RICCOBONI Luigi. *Les Pensées sur la déclamation*. Paris: Briasson, 1738.

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

SCHOPP, Claude. *L'Atelier des cinéastes: De la Nouvelle Vague à nos jours*, Archimbaud Klincksieck, 2012, p. 279-289

SCHRADER Paul. *Transcendental Style in films*. Capo Press. 1972.

SEMOLUE, Jean. *Bresson Ou o Ato Puro das Metamorfoses*, São Paulo: É Realizações, 2011

SOREL Charles, *De la manière de bien parler*, em *De la connaissance des bons livres*, Paris, André Pralard, 1671, Genève-Paris, 1981.

STERNE, J. *The audible past*. Durham; London: Duke University Press, 2003.

SHAWN, Ted. *Every Little Movement: a book about Delsarte*. New York: Dance Horizons, 1963.

TESSÉ, Jean-Philippe. *Parole d'ogre*, Cahiers du cinéma, no 584, novembro 2003

\_\_\_\_\_. *De bricet de baroque*, Cahier du cinema, no 595, novembro de 2004.

VERSCHAEVE Michel, *Traité de chant et de mise-en-scène baroques*, Paris, Zurfluh, 1997.

WHITTAKER Tom, WRIGHT Sarah, *Location the voice in film: A introduction*, Oxford

Univesity Press. 2017

WÖLFLLIN Heinrich, *Renascença e Barroco*, São Paulo: Perspectiva. 2012

XAVIER Ismail, *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro, Edições Graal Ltda. 1983

ZAEPFEL Alain, *Quelques notes sur la déclamation*, in Lallias Jean-Claude, Lassalle Jacques, Lorient Jean-Pierre, Dir., *Le théâtre et l'école. Histoire et perspective d'une relation passionnée*, Cahiers de l'ANRAT, n° 11, Arles, ActesSud, 2002, p. 142-153.

## **Filmografia de Eugène Green**

- 2020 – Atarrabi e Mikelats
- 2018 – Como Fernando Pessoa Salvou Portugal
- 2017 – En attendant les barbares
- 2016 – O Filho de José (Le fils de Joseph)
- 2015 – Faire la parole
- 2014 – La sapienza
- 2009 – A Religiosa Portuguesa
- 2009 – Correspondances
- 2007 – Memories (segmento "Correspondences")
- 2006 – Les signes
- 2004 – A Ponte das Artes (Le pont des arts)
- 2003 – O Mundo Vivente (Le monde vivant)
- 2002 – Le nom du feu
- 2001 – Todas as Noites (Toutes les nuits)