

4 Cesura

O que é uma cesura? Antes de mais nada, um termo inventado pela estilística que indica uma forma de articulação baseada na quebra. Os poetas não cessaram de praticá-la e nos fornecem um repertório variado de usos. Mas aquilo que entendemos por “quebra de verso” em poesia não é apenas a fratura da frase, uma suspensão do encadeamento sintático ditado pela gramática, mas também “uma interrupção no transporte rítmico do verso” (Agamben, 1995, 44) ou interrupção da linguagem, síncope, espasmo, “suspensão anti-rítmica”, como havia formulado Hölderlin nos comentários às traduções das tragédias de Sófocles (Hölderlin, 1994). Em *Diferença e repetição*, Deleuze (1988) retoma a noção de cesura elaborada por Hölderlin em torno da cadência do tempo trágico para falar de uma nova experiência do tempo que só pode ser entendida a partir da “rachadura do Eu”. A cesura seria assim “o ponto de nascimento da rachadura” (155). A cesura cria uma descontinuidade, porém não é um puro corte: permite ir além da ideia reativa de rompimento ou de ruptura porque cria uma espécie de dobradiça: ao exibir o corte articula as partes. Embora no âmbito da teoria do cinema o conceito de *sutura*, apropriado das teorias de Lacan, tenha tido enorme ressonância, contribuindo para uma revisão da noção de montagem, é a ideia de cesura que permite refletir melhor sobre o cinema de Dreyer e os embaraços que este coloca para os críticos que dele se aproximam. Diferentemente do “efeito de sutura”⁸, que designa a construção de sentido do plano cinematográfico pelo que nele se ausenta ou “falta” para fazê-lo significar – como um determinante implícito da construção de sentido –, a cesura não seria nem um conceito estritamente vinculado a uma teoria da montagem, nem um modo de desvendar uma lógica oculta do encaixe entre imagens. A cesura seria indicativa da disjunção entre sujeito e linguagem, intervalo que os une e separa desautorizando o discurso autotransparente, o discurso que afirma a univocidade do sujeito e nega a “interioridade extrema” – descentrada, exterior – da

⁸ O efeito de sutura pensado como um modo de articulação das imagens cinematográficas foi elaborado principalmente por Jean-Pierre Oudart. A teorização de Oudart apareceu em 1969, nos *Cahiers du Cinéma* n. 211 e 212, sob o título “La suture”, em que ele utiliza o termo para abordar a relação entre planos sucessivos no cinema. Não é o conteúdo ou significado do plano que determina esses enlaces, mas justamente aquilo que falta, o “campo ausente” mas regulador do que é visto/mostrado. A sutura permitiu a Oudart repensar a relação espectador-imagem para além da dinâmica de identificação dramática, fazendo dela um efeito do discurso fílmico.

enunciação verbal. Se, como já foi dito aqui, o cinema de Dreyer exhibe essa cesura e os meios violentos de negá-la, parece que a própria crítica cinematográfica, ao não atentar para essa questão, tendeu a encobrir as lacunas de sentido e a indeterminação do ponto de vista que esse cinema exhibe. É sobre tais encobrimentos que tratarei a seguir.

Sobre o cinema de Dreyer diz-se que é um cinema de contrastes, de opostos que se chocam. Assim, os intensos contrastes entre luz e sombra de suas imagens servem para ilustrar o argumento segundo o qual seus filmes se estruturam sobre elementos antagônicos que nunca se tocam: a carne e o espírito, o bem e o mal, o desejo e a lei. Esse tipo de recorte, de fundo estruturalista, induz a uma leitura viçada do sentido do filme, já que este tende a permanecer eternamente amarrado a uma fixidez dicotômica ou à dinâmica de superação dialética. Tanto a análise formalista (ou neoformalista) de David Bordwell (1981) – autor do mais completo estudo sobre a obra de Dreyer publicado até o momento – quanto trabalhos mais recentes, como o de Noel Burch (2001) partem do princípio de que “somente uma análise plano-a-plano em todos os níveis pode fazer justiça ao filme” (83). Também os críticos interessados nos conteúdos histórico-biográficos e na temática dos filmes (Jean Semoulé, James Schamus, Drouzy) se apegam às oposições. Os primeiros ancoram suas reflexões na análise minuciosa dos aspectos formais, enquanto os outros privilegiam enredo, contexto sócio-histórico, caracterização dos personagens e do ambiente. Diante dessa fortuna crítica, é impossível não se perguntar se não haveria um modo de abordar esse cinema sem aprisioná-lo num quadro bipolar. De que modo pensar as tensões articuladas por Dreyer como um tipo de relação ao mesmo tempo mais esquiva e mais sutil, que articula o sentido fora da oposição entre dois termos? Sabemos que Dreyer, embora sempre preocupado com a concisão e clareza dos filmes, abandona o ideal de estabilidade da relação entre a narrativa e a visualidade. Mas essa desestabilização do encaixe entre a dimensão narrativa e a força plástica é antes o índice de uma fratura mais radical. Nas incongruências dessa relação, Dreyer revela a consciência de uma cesura entre sujeito e linguagem, a impossibilidade de fazer com que o sujeito e a sua própria palavra coincidam, impossibilidade de estabilizar o sujeito pela força discursiva. Cesura seria aqui um nome provisório, uma palavra entre outras possíveis, capaz de indicar o enlace difícil de adjetivar, tanto entre narratividade e visualidade quanto entre os corpos e as palavras nesse cinema.

4.1

No jardim dos caminhos que se bifurcam

Os acentuados contrastes do cinema de Dreyer fizeram dele objeto privilegiado de análises formalistas, como as de David Bordwell, que, indo além (ou aquém) dos conteúdos temáticos, identificou em *A paixão de Joana D'Arc* uma forte oposição entre o estilo fílmico e o espaço narrativo. Assim como Noel Burch, Bordwell valoriza o potencial transgressor dos filmes de Dreyer. Desse modo, *A paixão de Joana D'Arc*, *Vampyr*, *Ordet* e *Gertrud* podem ser encarados como o “verdadeiro” Dreyer, frutos do trabalho ousado e experimental de um cineasta que teria iniciado a carreira seguindo padrões convencionais de *Kammerspiel* e que chegaria ao seu ápice em *Gertrud*, depois de um vexatório filme de encomenda, *Duas pessoas* (que o próprio Dreyer renegava) e de um bem-comportado *Dias de ira*. Não aprofundarei aqui essa questão – o próprio Bordwell em análise recente do primeiro longa de Dreyer⁹ relativiza essa divisão –, mas cabe assinalar que, mesmo que os argumentos desses autores quanto ao maior ou menor grau de transgressão deste ou daquele filme seja consistente, parece-me que para Dreyer a experimentação fílmica não tem sempre um caráter marcadamente transgressor e que portanto seria necessário deslocar um pouco a análise do processo criativo do binômio convenção X transgressão.

As análises de Bordwell são claramente movidas por uma paixão descritiva anti-hermenêutica. Desviando-se da ideia de representação, Bordwell pretende antes mostrar o funcionamento do filme mais do que interpretá-lo. Daí certamente o privilégio dado ao enquadramento e à dissecção da edição dos filmes. Muitas vezes temos a sensação de acompanhar o trabalho de um “decifrador de códigos” (para usar a expressão irônica que Richard Rorty (2005) criou para definir o seu próprio gesto pragmático). Dito isto, é preciso levar em conta que essa abordagem abriu perspectivas instigantes de análise, se comparadas à crítica histórico-biográfica que insiste na imagem de um Dreyer escandinavo, filho bastardo, criança adotada, protestante, adepto de um universo sombrio. O recorte de Bordwell tem a vantagem de se fundamentar na malha sensível dos filmes e oferece descrições extremamente precisas do conteúdo visual dos filmes, mas nem por isso deixa de criar para si armadilhas redutoras e esquemas conciliatórios. Os limites de

⁹ BORDWELL, David. *The Dreyer Generation*. Disponível em: <www.carlthdreyer.dk>. Acesso em: 23 jul. 2011.

sua abordagem ficam bastante claros em sua análise de *A paixão de Joana D’Arc*, incluída no livro *Carl Theodor Dreyer’s Films* de 1981.

4.2

O enigma Joana D’Arc ou o ponto de vista revisitado

A questão de um ponto de vista torna-se pouco a pouco um enigma.
— Serge Daney

Segundo David Bordwell (1981), os ângulos de enquadramento, os movimentos de câmera excêntricos, a falta de eixo estabilizante do espaço ocupado pelos personagens, a diminuição da profundidade de campo que contribui para a perda do “fio terra” e os pontos de vista conflitantes (quebra da lei do ponto de vista) são elementos de estilo que desorientam a percepção e ameaçam a integridade narrativa, ou, nas palavras de Bordwell, “disssolvem o espaço cenográfico clássico e a estabilidade do ponto de vista do espectador” (77). O que fascina Bordwell nesses recursos é que Dreyer subtrai todos os elementos descritivos se desfazendo do modelo de continuidade espaço-temporal característico do que ele chama de “estilo dominante”, transparente e/ou hollywoodiano. Numa entrevista de 1992, perguntado sobre a rara presença dos *establishing shots* (planos de apoio) em seus filmes, o diretor americano Hal Hartley (2002) fala do cinema de Dreyer como um cinema que foge à redundância narrativa:

Planos de ambientação não me dizem nada além de onde estamos. Mas “onde estamos” será inteiramente elucidado pelo que os atores estão fazendo e experimentando. Quando vejo filmes realizados 60 anos atrás tenho a impressão de que os planos de ambientação já eram redundantes. Mas, por exemplo, quando vejo os filmes de Carl Dreyer vejo uma extrema insistência na ideia, de um frame a outro, de se concentrar na experiência do personagem excluindo todo o resto, inclusive os planos de ambientação (IX).

Difícilmente encontraremos uma definição melhor do procedimento criativo de Dreyer. Mas, enquanto Hartley não vê nenhum problema de leitura na exclusão dos planos de apoio, Bordwell o encara como um empecilho à leitura. Ao dar ênfase aos rostos em primeiríssimo plano, desobrigando a si mesmo da tarefa de situar os corpos num espaço visual (*tableau*) ilusoriamente correspondente ao espa-

ção empírico, Dreyer, segundo Bordwell, estaria criando espaços narrativos ilegíveis e revelando que, apesar da manutenção do plano narrativo (uma história está sendo contada), certos filmes de Dreyer, e *Joana D'Arc* em particular, o aproximam estilisticamente do cinema de vanguarda de diretores como Eisenstein e Vertov. Com razão, Bordwell se recusa a tentar unificar essas forças conflitivas – a que orienta o fluxo narrativo e a que desorienta o olhar do espectador – sob a noção de subjetividade ótica (impressionista) e descarta também a hipótese de uma subjetividade expressionista que apresentaria a realidade de modo distorcido como se todos os disparates de estilo pudessem ser remetidos ao ponto de vista de uma mente perturbada. Não há em *Joana D'Arc* a definição de um ponto de vista mental atrelado aos tormentos de um personagem; o ponto de vista do filme é mutante e frenético, difícil saber de onde o olhar é lançado, bem diferente do que ocorre em *O gabinete do Doutor Caligari* e na maior parte dos filmes expressionistas da mesma época. Por outro lado, embora reconheça na figura de Joana um forte magnetismo que permite a legibilidade do filme e de sua narrativa, Bordwell não admite que se possa ancorar o olhar da câmera no impressionismo da retina de um dos personagens, não há nem um olho-psicológico, nem um olho-câmera vertoviano. Como mostra em sua detalhada análise das violações de leis de construção de ponto de vista, não há elemento formal no filme que garanta um ponto de vista narrativo definitivamente atrelado ao olhar de Joana, de modo que ele pode concluir que “o filme de Dreyer coloca a inteligibilidade da subjetividade em questão” (Bordwell, 1981, 80). O problema aqui é que, como bom formalista, Bordwell não pode admitir que a narrativa possa funcionar sem um narrador, do mesmo modo que uma cena não poderia se sustentar sem um ponto de vista; mesmo que essa ausência possa ser assimilada positivamente na sua argumentação, ela continua a ser entendida como falha, como incoerência narrativa. Bordwell (1981) acredita que *Joana D'Arc* esteja impregnado de um desejo de subverter os espaços cênicos tradicionais: “Dreyer faz com que o filme trabalhe contra o paradigma clássico e o princípio de construção do *tableau* mas também contra o estabelecimento de um espaço narrativo internamente coerente” (80). Já Noel Burch (2001) vê nessas rupturas uma explicitação do caráter fragmentário inerente ao cinema:

Mais do que qualquer outro filme antes dele, Jeanne D'Arc é irreversivelmente fei-

to da soma de suas partes: é uma projeção linear de um modelo tridimensional. Em vários níveis, isso é verdade para todos os filmes, com exceção de casos extremos como *Rope* de Hitchck, mas no cinema (comercial) “transparente”, o discurso filmico é concebido de modo a dissimular esse fato. Aí reside o caráter exemplar de Jeanne D’Arc (...) (72).

Dreyer rejeita as regras estilísticas que garantem tanto a continuidade espacial quanto a analogia entre o tempo da narrativa e um tempo empírico. Para Bordwell, Dreyer não chega a criar uma outra lógica narrativa, como ocorre por exemplo no cinema de Eisenstein com a elaboração da montagem de atrações. Restaria então ao crítico admitir uma gratuidade nesse gesto transgressor, ou reduzir Dreyer a um caso sintomático de confusão criativa, um diretor que oscila constantemente ao longo do filme entre a vontade de narrar e a vontade de transgredir as leis da narratividade filmica. Quando Dreyer elimina os planos de apoio que orientam o espectador na compreensão da ação dos personagens no espaço, não será porque justamente a ação que interessa ao filme está contida nos atos de palavra e não no deslocamento dos corpos no espaço? “Se o ‘ponto de vista’, nas suas várias vertentes não é capaz de unificar o filme, o que pode? As deformações estilísticas em *A paixão de Joana D’Arc* estarão coerentemente integradas a uma estrutura narrativa?” (Bordwell, 1981, 84).

Na missão de encontrar o elemento revelador da coerência estética do filme capaz de explicar a “unidade problemática” do mesmo, Bordwell vai buscar no “princípio dialógico” um sistema de justaposição que permite pensar o filme como unidade estilístico-narrativa sem desfazer a tensão ou a relação conflituosa inerente. Se não há uma relação de causa-efeito claramente legível, Bordwell vai situar no diálogo um “amarrador” de causas e efeitos:

[...] podemos considerar a premissa de causa/efeito do filme como sendo o choque “dialógico” entre Joana D’Arc e Outrem, uma oposição entre vozes numa ampla alternância. Saturando o filme de ponta a ponta, o princípio dialógico regula a divisão em cenas, a interação entre os personagens, o papel dos objetos, a edição dos planos e a troca de palavras. O diálogo torna-se o meio principal de reiterar, através da narrativa, a função unificadora que Joana D’Arc cumpre; o diálogo busca superar as disparidades visuais do filme pela força de uma inteligibilidade geral (Bordwell, 1981, 85-86).

Esse sistema de justaposição entre Joana e um Outrem caracteriza uma causalidade impessoal, não vinculada a um ponto de vista único ou à mudança de pontos de vista claramente estabelecida. Essa impessoalidade serve a Bordwell

para explicar o modo como Dreyer confere aos corpos e aos objetos uma posição fílmica e dramática semelhante. Além disso, há bem pouca caracterização dos personagens, e quase nenhum intertítulo traz informações sobre eles, e, a não ser pela batalha travada no diálogo – mesmo os nomes dos demais personagens foram elididos, Joana é o único personagem nomeado que o filme nos oferece –, não temos muito como distinguir um personagem do outro. A premissa dialógica, para Bordwell, se traduz tanto na tensão entre pergunta e resposta quanto no contraste entre a pele lisa de Joana e as rugas dos acusadores. Bordwell entende que Dreyer cria um conflito de representação, e defende o filme dos críticos que acusaram a obra de anacronicamente muda, como se a inserção do som das vozes permitisse simplesmente descartar os intertítulos. Bordwell entende que a presença dos intertítulos e das demais formas de palavra escrita no interior do filme são fundamentais para a economia do conflito entre distintos modos de representação. Para ele o estopim desse conflito é a contradição entre a palavra falada e a palavra escrita: “Somente enquanto filme mudo poderia *A paixão de Joana D’Arc* condensar o conflito entre fala e palavra escrita nas mínimas fendas de sua tessitura” (Bordwell, 1981, 19). Como se sabe, o processo de julgamento culminará na abjuração de Joana e na assinatura de um documento que declara oficialmente o perjúrio com a “ajuda” de um dos inquisidores. Sabemos que Joana era analfabeta, o que confere à cena uma enorme carga de violência. A leitura de Bordwell, embora no âmbito da fortuna crítica do filme ofereça uma enorme abertura de entendimento – sugerindo inclusive uma leitura do filme no rastro da crítica ao logocentrismo (Derrida) –, acaba por esquematizar demais o conflito, reduzindo todos os contrastes e assimetrias ao jogo de oposição oral *versus* escrito. Se é certo que esse conflito comparece no filme, tornando-se bastante evidente na cena da abjuração, seria equivocado generalizar ou hipostasiar sua importância como elemento determinante na estrutura do filme. Primeiro porque *Joana D’Arc* retrata um julgamento nos moldes medievais, no qual o juramento oral vale tanto ou mais do que a assinatura escrita, o escrito sendo na verdade um complemento do ato de palavra oral. Em segundo lugar, porque não é só Joana que fala, o júri também fala, e a violência que inflige sobre ela passa por essas palavras, pela violência das perguntas que retiram de antemão o direito ao silêncio. Nessa perspectiva também é necessário relativizar a dicotomia dura entre, de um lado, a narrativa e, de outro, o estilo fílmico desorientador, pois estes só são contraditórios quando se opera com

uma noção de narrativa tradicional, mimética, baseada num modelo ilusionista que privilegia os elementos de continuidade espaço-temporal e os efeitos referenciais tal como se verifica no realismo representativo. A narrativa, segundo Bordwell, é o sistema de reconhecimento da história contada, da intriga. Mas, se a narrativa puder ser pensada em termos de uma enunciação que não remete a algo anterior ou exterior a ela mesma, a necessidade de “reconhecimento” torna-se desnecessária. Além disso, nada impede que algo seja “contado” através de recursos poéticos ou plásticos, elementos convencionalmente não incluídos nos procedimentos de narração.

O argumento de Bordwell se enfraquece pelo uso redutor da noção de narrativa que ele identifica com a narração audiovisual, parecendo simples processo de encadeamento de informações. Seu argumento pressupõe um conteúdo do enunciado que preexistiria ou que seria autônomo em relação aos modos de enunciação. Além disso, ao falar de conflito de representação, mantém o visível e o legível em planos inteiramente separados sem atentar para o aspecto legível das imagens e para o carácter visual dos signos verbais. A análise de Bordwell se firma presa à clássica divisão sógnica proposta por Saussure entre significante/significado. A narrativa fílmica não é um mero processo de narração audiovisual de uma história, ela não se reduz às técnicas de encadeamento e integração de um conteúdo que antecede o filme, não é uma simples ferramenta que transpõe para dentro do filme uma massa de sentidos previamente existente, ela é o próprio acontecimento cinematográfico gerador de sentido. É claro que numa concepção de representação tradicional há sempre uma relação com o passado, com algo anterior ao plano da representação que seria restituído ou reencenado. Todavia, numa outra concepção, como a de Blanchot, por exemplo, como lembra André Parente (2000) em *Narrativa e modernidade*, a narrativa se apresenta como acontecimento problemático que abole a relação de anterioridade e posterioridade. A narrativa não torna presente algo que existe no passado, “as imagens já não são pedaços de realidade (organicidade)” (15), e a passagem de uma imagem a outra não obedece nem a uma lei de encadeamento exterior – que Parente denomina “medida comum” – nem a uma lei interior, uma “justeza”, ou uma verossimilhança integradora. O que intriga Bordwell em *Joana D’Arc* é justamente a impossibilidade de detectar uma lei interior ou uma lei exterior que pudessem explicar o funcionamento do filme. Impossível de ser alinhado junto às vanguardas antinarrativas e não-diegéticas nem

também com o projeto soviético – embora Noel Burch (2001) acredite que Dreyer opere com o mesmo modelo dialético que Eisenstein – de um cinema de montagem, ou com o “cinema de poesia” teorizado por Pasolini, *Joana D’Arc* paira sobre a história do cinema mudo como um óvni, espécie de objeto artístico selvagem. De certo modo é o que ocorre com a sua obra em geral, considerada demasiadamente narrativa e teatral para o “cinema de arte” ou experimental e estranha demais para ser considerada narrativa.

Talvez seja interessante pensar o caráter narrativo de *Joana D’Arc* em termos de *récit poétique*, tal como este vem sendo pensado no âmbito da literatura francesa. Em livro dedicado ao assunto, Jean-Yves Tadié (1994) sublinha a diferença entre o compromisso narrativo do romance e as estratégias do *récit poétique*, que, ao invés de se restringir aos modos de encadeamento romanesco, opera com ferramentas poéticas:

O *récit poétique* (relato poético) em prosa é a forma do *récit* que toma emprestado ao poema os seus modos de ação e seus efeitos, muito embora a sua análise deva levar em conta tanto as técnicas de descrição do romance quanto aquelas do poema: o *récit poétique* é um fenômeno de transição entre o romance e o poema (7).

Para Tadié o *récit poétique* conserva a força ficcional do romance, ou seja, apresenta personagens que vivem uma história, mas estes não são autônomos, nem são utilizados como um meio de sondar a realidade que os cerca, tampouco estão claramente situados no tempo e no espaço. Não obedecem à cronologia humana, e seu trânsito ao longo do *récit* desenha uma cartografia fluida e descontínua que não caberia nos mapas geográficos. Dito assim, parece que o *récit poétique* se contenta em ser a versão onírica do romance realista, mas afirmar isso seria um engano já que o *récit poétique* pode muito bem voltar-se para o real cotidiano ou banal, contudo sua linguagem nunca terá o compromisso nem o desejo de restituir ilusoriamente uma temporalidade e espacialidade empírica. O *récit poétique* pode ser encarado como uma modalidade de narrativa não representativa, não mimética; não busca nem representar o real à maneira das grandes narrativas clássicas, nem criar “efeitos de real” (Barthes), ou atingir uma dimensão literal do real insignificante, como na prosa de Alain Robbe-Grillet. O *récit poétique* conta uma história, densa em significação, mas cujas regras de encadeamento são forjadas na e pela linguagem e são elípticas não porque escondam uma estrutura de sentido

por trás da estrutura desconexa, mas porque o fluxo da linguagem e das imagens que dela se desprendem é que conduzem a narrativa. É assim em alguns livros de Julien Gracq, Valéry Larbaud, Supervielle, Jouve, Cocteau Aragon e Breton, para citar apenas alguns nomes.

Porém, se pensarmos que a história do realismo literário é também a história de um progressivo distanciamento das premissas mimético-representativas da linguagem – distanciamento que já teria levado Barthes (2004) a identificar em Flaubert uma nova liberdade criativa, uma escrita que se descolou de tal modo dos referentes que é possível falar de um *grau zero* –, fica difícil acolher como ponto pacífico a noção de narrativa com a qual Bordwell opera em suas análises. Pode-se pensar, com Blanchot, uma voz narrativa neutra, sem fiador referencial nem diegético, uma narratividade que não se filia a um “eu” identificável, ou que não emana de um ponto de vista localizável, e que também já não cabe na ideia de discurso indireto livre. Blanchot vê na noção de narrativa tradicional (aquela que identifica a voz narrativa com um sujeito da história ou com o próprio autor) “a equivalência entre o ato narrativo e a transparência de uma consciência”. Em seu famoso texto *La voix narrative*, de 1964, propõe pensar a impessoalidade dessa voz neutra em duas diferentes configurações, tomando como exemplo os romances de Flaubert e de Kafka. Em Flaubert ele identifica uma “distância estética”, resultado do corte dos vasos comunicantes entre o autor e a narrativa, de modo que em *Madame Bovary*, por exemplo, já não haveria intrusões moralizantes da voz do autor no interior do *récit*, como ocorria em Stendhal ou Balzac. Influenciado por Flaubert, Kafka também cria um tipo de voz narrativa austera e distante, mas que não visa mais à contemplação, ao estabelecimento de um intervalo entre autor/leitor e narrativa, o que propiciaria a experiência de uma fruição desinteressada. Para Blanchot, Kafka coloca os próprios personagens de suas narrativas numa posição de distância em relação ao que experimentam, há nele uma descentralização ainda mais radical da narrativa que impede qualquer tipo de identificação entre leitor/autor e personagens e, mais estranhamente, impede que os próprios personagens se identifiquem consigo mesmos e com suas histórias. Em Kafka, a “distância estética” torna-se um espaço sem mediação nem comunidade, “deixa de ser aquilo que dá a ver, por intermédio e sob o ângulo de um ator-espectador privilegiado” (Blanchot, 1994, 183), diz Blanchot e assim se dá “o reino da consciência circumspecta – da circunspeção narrativa” (179). O que a literatura de Kaf-

ka realiza na sua ousadia é a criação de uma voz que não esconde nem mostra e que já não encara a linguagem como um instrumento de representação. A voz narrativa será então “a voz neutra, que diz a obra a partir desse lugar sem lugar onde a obra se realiza” (182). O que está sendo proposto aqui não é simplesmente uma analogia entre o cinema de Dreyer e os romances de Kafka, mas uma aproximação entre suas estratégias criativas, principalmente, e sobretudo, uma complexificação da noção de narrativa que permite desfazer a esquematização desenhada por Bordwell (estilo cinematográfico *versus* narrativa fílmica), permitindo uma abordagem dos filmes de Dreyer fora da lógica dicotômica ou dialética entre forma e conteúdo.

Ao se contentar com a “premissa dialógica”, Bordwell parece se esquecer que as noções de *diálogo* e de *dialogia* são impróprias para caracterizar a dinâmica de interação entre acusado e acusadores num tribunal, e particularmente no de Joana. Entendemos que Bordwell recorra ao termo pela força do hábito, já que a crítica cinematográfica geralmente faz um uso muito amplo e impreciso dessa palavra: *diálogo* pode significar qualquer tipo de interação verbal dentro de um filme. Mas, por mais vago e indiscriminado que seja esse uso, é impossível não associar essa noção de dialogia à ideia de um território comum entre locutor e interlocutor, por mais que esse território possa se configurar como um campo de batalha; existe aí a crença na existência de uma zona comum compartilhada onde cada sujeito falante ou enunciador se situa. Quando Dreyer nos oferece planos disparatados, desencontrados e assimétricos, que impedem que Joana e seus inquisidores compartilhem um mesmo solo, está indicando que nesse filme há tudo menos diálogo, mas um duelo, um confronto, uma “batalha de discursos”, para usar uma expressão mais feliz empregada por Bordwell. No diálogo haveria ainda a possibilidade de uma eficácia da troca intersubjetiva, ou o sentido de uma discussão socrática, conciliadora, que conduz engenhosamente as divergências a um ponto de trégua, um tipo de conversa que adia a violência. É todo o contrário: em *Joana* tudo o que é dito ao longo do filme encaminha Joana para a morte, e as próprias falas ditas ali já guardam com a morte uma relação de profunda intimidade. O juramento é o melhor exemplo disso, de uma palavra “de dois gumes”, que ao mesmo tempo garante um engajamento do sujeito no que diz e o coloca sob a ameaça de sua própria palavra pela possibilidade de perjúrio contida em todo juramento. E nesse sentido não há como acompanhar Bordwell no raciocínio que associa a for-

ça repressiva exclusivamente à palavra escrita, e a força liberadora à palavra falada. Em *A paixão de Joana D'Arc*, não há interlocução, as palavras dos personagens, pelo próprio caráter sumário do julgamento, não compartilham nem de um mesmo peso nem de um mesmo valor, entre elas há apenas assimetria e choque; e, nesse sentido, Dreyer não só faz um filme que desestabiliza o lugar do espectador como também torna instáveis os lugares discursivos, o lugar de onde se fala e de onde se escuta. Assim, o olhar não permite que as coisas se apaziguem porque o próprio espaço visual foi atingido pela brutalidade desse confronto. E não se trata de opor um registro escrito ao registro oral, mas de opor posições do sujeito na linguagem e diferentes modos de enunciação. Não há como existir reciprocidade nem interlocução aí, e é isso que Dreyer explora no processo verbal, e é também o ardor e a distância entre os personagens que deixa o espectador atônito. Essa distância entre Joana e seus inimigos perturba o olhar, desestabiliza o espaço fílmico porque não é possível conciliar essas figuras num mesmo plano discursivo. Joana trava com a linguagem divina uma relação apaixonada, exorbitante, enquanto Cauchon e os demais personagens, que se mantêm a uma distância protocolar em relação à voz de Deus, buscam ouvir nas respostas de Joana as marcas de sua infâmia. Arrisco uma leitura desse filme como o rompimento da ideia herdada de que, como diz Serge Daney (2007), “o cinema é um olhar sobre o mundo” (33). Em *A paixão de Joana D'Arc* o mundo não é um espaço em que os personagens habitam ou percorrem, ele foi reduzido a uma zona de tensões verbais plasticamente enfatizadas. O que se vê no filme é a relação do sujeito com sua própria palavra e com uma palavra que chega de outro lugar, violentando-o. Não há nenhum consolo humanista redentor, apenas a ideia de que a palavra de Joana é autêntica apesar de todos os esforços do júri para fazê-la parecer fraudulenta.

Mas o que está em jogo nesse conflito que já não cabe na palavra “diálogo”? Como entender a impossibilidade de um face a face nesse filme? De novo é Blanchot quem nos oferece um entendimento agudo desse tipo de situação-limite da relação entre a fala e a violência. Em *A conversa infinita*, Blanchot (2001) trata da situação em que o homem é posto diante da terrível alternativa “falar ou matar”, e, para o autor, não se trata aí de optar entre “a boa palavra” e “a morte má”, mas de entender que falar é esse. E falar “é sempre falar a partir desse intervalo entre a palavra e a violência radical” (113). Blanchot mostra que quando o homem se coloca frente ao homem, a palavra sempre se revela brutal, e esse enfrentamento

nunca se dá como um face a face, há nele uma disparidade que não permite nunca que duas figuras se encontrem num mesmo horizonte de fala e de entendimento:

A relação do homem frente ao homem é terrível, é que ela nos prende nesta alternativa: falar ou matar, e que, nesta alternativa, a palavra não é menos séria do que a morte que a acompanha – como sua outra face. (...) Falamos da presença infinita de outrem, dizemos que quando a relação do homem com o homem é a relação direta do homem comigo, o contato é particularmente sério, porque é o contato do face a face. Esta expressão é enganadora; e isto duplamente. Em primeiro lugar, porque um tal face a face não é o confronto entre duas figuras, mas o acesso ao homem, em sua estranheza, pela palavra. Em segundo lugar, porque em tal face a face, o que torna sério o movimento no qual o homem se apresenta diretamente ao homem (aquém de toda representação) é que não existe reciprocidade de relações; não estou nunca frente aquele que me enfrenta; minha maneira de entender aquele que vem à frente não é uma confrontação igual de presenças. A desigualdade é irredutível (113).

4.3

Outros retornos do real

A importância dos processos verbais e dos atos de palavra nas narrativas de Dreyer permite repensar a relação que seu cinema estabelece com a(s) estética(s) realista(s). Se nas últimas décadas a noção de realismo parece ter recuperado uma fertilidade no campo da crítica, com contribuições importantes de Hal Foster e da teoria psicanalítica, no âmbito da fortuna crítica de Dreyer parece haver uma tentativa de repensar as implicações do realismo nesse cinema, evitando as formulações históricas ou tradicionais. James Schamus (2008), por exemplo, vê em *Gertrud* uma “estética do sublime”, uma forma radical de realismo, próxima ao sublime kantiano e ao Real lacaniano que expressam o limite do representável ou da elaboração simbólica.

Dreyer não estava interessado em mimesis, na imitação fiel de alguma versão da nossa realidade compartilhada. O seu realismo não assume a mesma missão social ou política normalmente presente em outros realistas escandinavos que o precederam. O “Real” que Dreyer busca atingir em *Gertrud* e em vários outros de seus filmes funciona mais como o sublime de Kant, ou mais ainda como o “Real” tal como Lacan e Žižek o entenderam, como o solo estruturante mas incapturável de nossa existência enquanto sujeitos humanos (10).

Nessa perspectiva, a *Gertrud* de Dreyer seria o efeito de um processo de “autoestetização”, que culmina na rejeição da dimensão estética em nome do “Re-

al” lacaniano. Mas esse processo psicanalítico-estético estaria associado a um gesto liberador e a uma emancipação do feminino que assume a forma da luta entre o regime visual e o regime verbal da palavra escrita, a palavra que conta com um respaldo social e institucional legitimador. Remete-se assim o regime escrito ao comportamento machista-paternalista, e o regime visual a uma sensibilidade feminina liberadora. Mas *Gertrud* parece dar a ver muito mais a falha comunicativa, a precariedade da palavra como ligadura na relação amorosa do que uma luta entre a mulher e a ordem simbólica, a palavra escrita, o mundo masculino. Prosseguindo em sua análise, o próprio Schamus (2008), parcialmente consciente do perigo desse tipo de reducionismo, ataca as “versões rasas” dessas oposições e se propõe a historicizá-las para torná-las mais substanciais ou convincentes:

É fácil ler os filmes de Dreyer como, ao mesmo tempo, instâncias e alegorias da batalha entre um campo semiótico feminino reprimido e um regime simbólico masculino opressor – mas a facilidade com que tais leituras podem ser realizadas não as tornam menos pertinentes. Estou mais interessado em oferecer uma história a tais “leituras” (o próprio termo carrega as marcas dos seus pressupostos logocêntricos) (67).

Schamus parte então para um trabalho comparativo, coteja cenas colhidas nos filmes de Dreyer (a cena em que Jean D’Estivet fala colado ao ouvido de Joana, por exemplo) com exemplos emblemáticos da história da arte, como se os filmes de Dreyer traduzissem um conflito muito mais arcaico entre dois regimes sógnicos e, mais do que isso, como se o fato de remeterem a um problema que pode ser rastreado em representações da pintura ocidental tornasse o argumento de fundo mais substancial, menos “raso”. Schamus comenta a “entrada forçada da linguagem no corpo de suas heroínas” (69), comparando *Gertrud* com as *Anunciações* de Leonardo Da Vinci e de Sandro Botticelli. Apesar de utilizar conceitos interessantes, como o de *Ekfrasis*, Schamus trabalha o tempo todo para fazer com que *Gertrud* caiba na imagem da mulher vitimizada. Se essa imagem pode até colar na figura de Joana D’Arc diante do tribunal, no caso de *Gertrud* a ideia se complica, pois Dreyer cria uma personagem estranha, bem pouco carismática, mas ainda assim fascinante. Dreyer, em entrevista, sublinha o caráter intransigente de *Gertrud*, associando-o a um comportamento de intolerância:

[...] há, no fundo do personagem, uma certa forma de intolerância. É menos marcada na peça de Hjalmar Sjöderberg (Gertrud reconhece que o homem deve viver também para o que lhe interessa, para o seu trabalho), no entanto, ela sente ciúmes do seu trabalho, não quer que o trabalho acabe por ocupar o lugar que considera que pertence a ela (...) (DREYER, 1999, 113).

O fato de fazer um filme que mostra uma personagem em conflito com determinados modelos de relacionamento amoroso não permite inferir que *Gertrud* seja um filme sobre a emancipação da mulher. Se não se pode buscar o sentido desses filmes numa compreensão psicológica, reduzi-los à ideia de militância sexual também não ajuda muito.

Embora bastante inspirada em Bordwell, a abordagem de Schamus se apoia em conceitos oriundos da psicanálise (via Lacan e Žizek). Sua crítica se situa no que hoje se convencionou chamar de Grupo da Teoria, uma crítica tributária tanto da psicanálise quanto do desconstrucionismo/feminismo e dos estudos culturais. Esse grupo se opõe aos pós-teóricos, uma reação que se pretende cognitivista-historicista e fundamentalmente antipsicanalítica. Recentemente, Slavoj Žizek publicou um livro sobre o cinema de Kieslowski que atiza fogo na polêmica discussão sobre a querela interna dos estudos de cinema. Curiosamente, Schamus se encaixa bastante bem na descrição que o crítico esloveno faz de autores como Laura Mulvey e Kaja Silverman que “se apropriam de alguns conceitos lacanianos que descrevem muito bem o universo de dominação patriarcal e, ao mesmo tempo, enfatizam que Lacan nunca deixou de ser falocêntrico” (Žizek, 1991, 2).

Partindo dos mesmos pressupostos que já havia utilizado ao analisar *Gertrud*, Shamus encara *A paixão de Joana D’Arc* como um filme “2 em 1”, que abrigaria em seu interior dois filmes distintos e autônomos: a narrativa apresentada nos intertítulos e as sequências de imagens. Segundo Shamus, em *Joana D’Arc* esses dois regimes – o textual e o visual – lutam entre si pela supremacia narrativa; “Joana D’Arc é a relação entre dois filmes”.¹⁰ Assim, quando Dreyer aborda a questão da autoria/autoridade criativa de um filme, estaria desencadeando um conflito entre a dimensão fílmica (das filmagens e da pós-produção) e a dimensão escrita do filme, do roteiro e os textos prévios em que um filme se apoia em seu processo de realização.

¹⁰ Texto originalmente publicado no catálogo da exposição sobre Dreyer organizada pelo MOMA, Nova Iorque, 1988, p. 59.

A busca de Dreyer pelo “real” como base para seus personagens era infinita. Em *A paixão de Joana D’Arc*, por exemplo, Dreyer rejeitou o roteiro original escrito a seu pedido por Joseph Delteil. Ao invés de usá-lo, ele baseou o seu roteiro nas atas do processo de Joana, trabalhando junto com o historiador que o havia reeditado recentemente.¹¹

Para Schamus essa atitude em relação aos fatos históricos não indicaria uma busca por evidências históricas, mas uma vontade de “representar o espírito real dos seus personagens”.¹² Por isso Dreyer teria optado por reconstruir a personagem Gertrud da peça homônima de Söderberg a partir da figura real de Maria Von Platen – atriz e amante do dramaturgo – e das cartas trocadas entre ela e o próprio Söderberg. Schamus afirma também que ao preparar o roteiro de *Medea*, Dreyer teria dito que o seu filme não seria uma adaptação da tragédia de Eurípides, mas a busca da “verdadeira história” que teria inspirado o poeta grego. Soma-se a esse argumento o enorme volume de material documental acumulado por Dreyer e hoje abrigado entre os seus arquivos no Danske Filminstitut de Copenhague. Segundo Schamus, tudo isso leva a concluir que o cinema de Dreyer é guiado por um desejo de “realismo textual”. Mas esses personagens que Dreyer quer atingir “em sua dimensão real” – como se se tratasse de um momento recuperável (como um fóssil de pterodátilo é recuperável) anterior ao gesto ficcional – são “objetos fantasmáticos e de uma realidade acessível apenas através da transmutação artística de documentos em imagens”. Na visão de Schamus, o personagem se torna o lugar de um conflito entre as estratégias de representação e o desejo documental. Dreyer joga as figuras literárias contra o material documental, desfazendo a autoridade dos autores (ficcionistas, dramaturgos) que criaram esses mesmos personagens. Haveria, portanto, nas estratégias criativas de Dreyer, a intenção de desautorizar as assinaturas e as instâncias criativas de Eurípides, Söderberg ou Josef Delteil (autor de um romance sobre Joana D’Arc no qual Dreyer se apoia momentaneamente para depois voltar-se para as minutas do processo), buscando outras estratégias de configuração do personagem. Mas, como não poderia deixar de ser, Schamus (2008) associa a tensão entre a autoridade artística e a autoridade documental à questão de gênero, ou seja, as personagens femininas é que estariam em luta contra a força de lei textual do mundo masculino, em luta contra a “submissão forçada à ordem verbal escrita” (62). Schamus acredita que o interesse de Dreyer

¹¹ Idem.

¹² Idem.

por fontes documentais e por material histórico-biográfico configura um tipo de realismo que não diz respeito aos modos de representação do real, pois descarta o imperativo da verossimilhança histórica para investir na irrupção de uma dimensão textual da realidade. Shamus chega a dizer que o próprio Carl Th. Dreyer seria fruto desse realismo textual. Adotado pela família Dreyer, sua subjetividade seria uma ficção autorizada pelos documentos que integram o tortuoso processo de adoção.

4.4

Controvérsias realistas

Muito mais do que um Real sublime ou psicanalítico, ou do que a redução da dimensão estético-ficcional a favor da realidade textual dos documentos históricos consultados, há no cinema de Dreyer um interesse acentuado pela realidade dos discursos – os atos de linguagem realizados por suas personagens. Gostaria aqui de explorar a ideia de um realismo performativo presente nesses filmes como caminho para uma leitura que abre outras perspectivas de análise desse cinema. Mas antes, vale fazer uma incursão breve na relação controversa entre cinema e realismo.

Se o realismo literário histórico surge da aliança de duas forças contraditórias – o desejo de uma linguagem objetiva e transparente e o idealismo ético/ideológico do escritor engajado nos problemas da realidade –, no cinema o realismo surge de um encanto com o índice, que estabelece uma relação com o referente que não é só de semelhança, pois suportaria um rastro do real, fidelidade ao aparato técnico, à suposta objetividade maquínica e mecânica do cinema. Nesse primeiro realismo, atrelado a um projeto de representação mimética, o que está em jogo são as convenções, as regras de encadeamento e de articulação espaço-temporal. Ou seja, trata-se de uma linguagem artificial e artificiosa, muito longe de ser de fato transparente ou puramente indicial. Como diz Barthes (2004), é uma linguagem “que está carregada dos sinais mais espetaculares da sua fabricação” (58).

O cinema das primeiras décadas do século XX, notavelmente o francês, apropriou-se fartamente dos romances do séc. XIX, investindo em adaptações¹³ de Zola, Victor Hugo, Maupassant, Flaubert, entre outros. Em 1902, Ferdinand Zecca filmou *L'assomoir* (1877) sob o título *Les victimes de l'alcoolisme* e, no ano seguinte, lançou sua versão de *Germinal* (1885) sob o título *La grève. L'argent* (1891) resultou no célebre filme homônimo de Marcel L'Herbier de 1928, enquanto *Au bonheur des dames* (1883) teve duas versões cinematográficas dirigidas por Julien Duvivier: *Au ravissement des dames* (1913) e *Au bonheur des dames* (1929). *Nana* foi adaptado por Renoir, enquanto André Antoine, conjugando o melodrama ao naturalismo, filmou *Le coupable* em 1917 e *Les travailleurs de la mer* em 1918. Para o crítico Ian Aitken (2006), o estilo de Antoine poderia ser denominado “naturalismo pictórico”, um estilo que se alastrou pelo cinema francês da década de 1920 em filmes que optavam por locações reais, mas sempre estruturados de forma intensamente dramática. São filmes que oscilam entre o realismo crítico e naturalista e o impressionismo, especialmente pelo panteísmo com que abordam a natureza e pelas evocações pictóricas exageradas. Com a chegada dos filmes sonoros nos anos 1930 e as transformações decorrentes dessa novidade, sobretudo na indústria de cinema europeu que teve de reagir à concorrência com a produção norte-americana, essa vertente do realismo crítico francês foi sendo deixada de lado. No lugar dela, passou-se a privilegiar a produção de filmes falados de fácil digestão e forte apelo comercial. No período de 1930 a 38 um cineasta como Renoir ainda conseguiu desenvolver uma linguagem realista própria e bastante experimental, adaptando livros de Flaubert, Zola e Maupassant. Renoir, que nos anos 1920 havia colaborado com o documentarista italiano Alberto Cavalcanti, lançou mão de técnicas documentais usadas por Robert Flaherty em *Nanook of the North*, mas, apesar dessa aposta na linguagem documental, o realismo de Renoir nunca se submete por inteiro a uma verdade que estaria contida na realidade e que bastaria ao cinema “registrar”.

Em verdade, a controvérsia em torno do realismo no cinema nunca se livrou da questão mecânica que funda este último e que o empurraria para perto da ciência objetiva, o que oporia as artes plásticas (do *savoir faire* manual e subjetivo) à

¹³ Para uma lista completa dessas adaptações ver: AITKEN, Ian. *Realist film theory and cinema: the nineteenth-century Lukácsian and intuitionist traditions*. Manchester University Press, 2006, 246 p.

técnica (mecânica e impessoal) de captação e reprodução do real. Ou seja, entre o filme e a realidade filmada não haveria um intervalo onde o olhar artístico se situaria, como se fosse possível conceber uma reprodução em estado puro. Uma frase de Rossellini dita numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma* – “As coisas estão aí, por que manipulá-las?” – reavivou a questão das diferentes atitudes do cinema frente ao real, que André Bazin dividiu em dois grandes grupos, o dos cineastas que apostam na realidade (não inflacionam as coisas que “estão aí”) e os cineastas que apostam na imagem, na construção estética e na representação. Mas, mesmo opondo-se claramente às deformações e exageros do expressionismo, Bazin (1994) sempre insistiu no projeto estético do Neorrealismo:

É preciso desconfiar da oposição entre o refinamento estético e uma crueza, tal seria a eficácia imediata de um realismo que se contenta em mostrar a realidade. Tal não seria, a meu ver, o mérito do cinema italiano que nos lembrou uma vez mais que em arte não há “realismo” que não seja antes profundamente “estético” (372).

E, como bem lembra Jacques Aumont (2004), o próprio Rossellini se identificava muito mais com o “realismo poético” francês do que com uma teoria do cinema indicial ou da transparência. Por outro lado, o Neorrealismo italiano cumpriu o papel de “desaburguesar” o realismo, desatá-lo das manias, dos hábitos e dos tiques do cinema realista bem-comportado ou de contornos comerciais. Se o Neorrealismo reelaborou a paixão do real tentando criar uma nova relação entre a câmera e o que ela registra, liberando-se das ilusões do estúdio e incorporando a força expressiva da cidade a céu aberto, dos rostos e gestos dos não-atores, por outro lado é equivocado acreditar que esses diretores abdicassem da construção estética da imagem. Mas é claro que, ao compararmos o realismo mimético tradicional e o Neorrealismo italiano, tornam-se patentes os sistemas codificados do primeiro, códigos estético-narrativos que desfazem logo de cara a paixão referencial do segundo.

Mas o que Dreyer pode acrescentar a essa discussão? O seu cinema não seria um cinema da imagem, um cinema que prima pela eficiência estética, pela ênfase no caráter pictórico da imagem? Certamente, mas ao mesmo tempo esse cinema não deixou de se preocupar com a matéria viva que a câmera deveria captar. A estética que Dreyer desenvolve nunca abandona o desejo de atingir, por meio da arte, uma veracidade, uma pungência dos corpos, vozes, espaços e objetos. No

caso de *A paixão de Joana D’Arc*, filmado na França sob encomenda da Société Générale, que na época produzia o *Napoleão* de Abel Gance, Dreyer se desvia tanto do realismo histórico quanto do cinema realista francês das adaptações literárias então em voga. A Société havia proposto a Dreyer três heroínas francesas: Maria Antonieta, Catarina de Médicis e Joana D’Arc. A recente beatificação de Joana e os debates gerados em torno da anulação definitiva do processo de condenação haviam entusiasmado Dreyer que opta pela terceira personagem. Desde o início, no entanto, o projeto despertou resistência por parte da crítica francesa que julgou ultrajante o fato de um não-francês comandar um filme que retrataria uma das figuras mais emblemáticas da história da França. Some-se a isso a pouca ênfase que Dreyer dá ao heroísmo de Joana, concentrando todo o roteiro nos últimos dias do julgamento. Os incômodos ganham eco na imprensa e chegam à diretoria da Société Générale. O duque D’Ayen, responsável pela produção do filme, decide fundar sua própria produtora, Omnium Films, para levar o projeto adiante. Quando, no início de 1927, a imprensa anuncia que a atriz inglesa Lilian Gish assumiria o papel de Joana, um artigo virulento assinado por Jean-José Frappa se manifestou contra o projeto: “Jeanne D’Arc é francesa. Ela foi a primeira francesa. Sua epopeia curta e magnífica é a mais bela da nossa história, a mais pura, a mais gloriosa (...) Para compreender Joana D’Arc é preciso ser francês (...) Francês de origem e de pai...” (Citado por Drouzy, 1988, 10). O duque D’Ayen vai a público em defesa do projeto declarando que o objetivo do filme é retratar, através da figura de Joana, a genuína alma e o sentimento do povo francês. O mesmo Frappa, que havia reivindicado a Joana dos franceses, se engaja na elaboração do roteiro para um outro filme em torno da mesma figura, dirigido por Marco de Gastyne e com forte esquema publicitário de divulgação. Dreyer nunca se mostrou interessado na edificação de uma figura que viria acalantar os corações patrióticos, sua Joana é, como afirma Drouzy, muito mais uma mulher ludibriada do que uma santa ou heroína. O filme de Dreyer dribla os clichês edificantes e, embora apostando na alta voltagem dramática do processo, evita o caminho romântico, deixa de lado a versão romanceada criada por Joseph Delteil – *Vie de Jeanne D’Arc*, vencedor do Prêmio Femina de 1926 – para utilizar as minutas do processo sob orientação do historiador Pierre Champion, especialista em Joana D’Arc. No entanto, não é a verdade histórica que ele busca atingir com essa manobra; o que o interessa é a força do processo verbal, o embate entre diferentes vozes-

pensamentos aos quais ele dará corpo na imagem. Trata-se, portanto, de valorizar, no processo, os atos de palavras das partes envolvidas, fazendo deles a força motriz da paixão de Joana. Dar excessivo valor ao caráter documental-histórico do processo não ajuda a entender o tipo de relação que Dreyer estabelece entre o cinema e a realidade de Joana, que ele irá captar, sobretudo, enquanto luta entre diferentes discursos. É nesse sentido que seria interessante pensar o seu cinema como um tipo de realismo performativo, que se orienta para a realidade da linguagem dessas figuras históricas como formas de ação ou de “atos de fala”.

O ato de fala é uma noção elaborada pelo filósofo analítico John Langshaw Austin, que estudou o caráter contratual, o “penhor” envolvido em certas expressões que, ao serem pronunciadas, instalam um compromisso entre as partes envolvidas. Os atos de fala são proferimentos que Austin denominou “performativos”, termo que passa a usar sistematicamente a partir de 1955, quando nas palestras *William James’ Lectures*, na Universidade de Harvard, distingue o enunciado “descritivo e constataivo”, que pode ser julgado verdadeiro ou falso, do enunciado “performativo”, um ato de fala particular que realiza no mundo social a ação à qual estaria se referindo. No desenvolvimento dessa teoria, Austin recorre tanto a exemplos da fala cotidiana quanto a situações inventadas e processos jurídicos para mostrar que determinadas expressões ou frases não podem ser julgadas pela veracidade do seu conteúdo, mas pela eficácia ou ineficácia do contrato que implicam. O que o interessa são os pactos que o uso da linguagem engendra nas expressões performativas, expressões que não descrevem um ato, mas que são elas mesmas um ato no qual o sujeito falante se engaja. Assim, os atos de fala enquanto proferimentos performativos deslocam o problema da linguagem do âmbito da interpretação do sentido para uma valorização das “condições de felicidade” das operações que realizam. Seguindo a terminologia utilizada pelos advogados ingleses ao se referirem a cláusulas que efetuem uma transação (transmissão de bens, desquite etc.), Austin qualifica os proferimentos performativos de “operatórios” e chama atenção para as condições (ser juiz, padre etc.), as circunstâncias e os rituais que validam/invalidam tais operações. No entanto, Austin acredita que os atos de palavra, quando inseridos numa obra ficcional ou num universo de representação, não devem ser considerados enquanto tais, pois não estariam realmente realizando uma ação. Em *How to do things with words* (1962), Austin distingue os atos de fala normais dos atos de fala parasitários, estes últimos seriam considera-

dos não efetivos por não se darem em contextos e sob circunstâncias “autorizadas”, ou seja, seriam uma espécie de macaqueação do “verdadeiro” ato de fala. O fato curioso é que nessa mesma época a noção de performance e performatividade começa a ser introduzida no âmbito dos estudos de teatro e de arte como uma tentativa de criar novas ferramentas conceituais que superassem a obsolescência do conceito de “representação”, já não mais capaz de dar conta dos novos fenômenos artísticos. Mas foi Jacques Derrida em “Signature Event Context” (1988) quem fez uma crítica aguda à distinção realizada por Austin entre atos de fala normais e parasitários, abrindo a possibilidade de uma apropriação do conceito de Austin aos estudos literários, teatrais ou cinematográficos. Derrida argumenta que o uso estético dos atos de fala não os torna mais parasitários do que os atos de palavra da linguagem “normal”, pois é próprio do funcionamento sógnico da linguagem a citação, repetição ou duplicação. Como afirma Karl Erik Schøllhammer (2002), a partir do argumento de Derrida,

[...] a performatividade não pode ser nessa perspectiva entendida como resultado de um ato intencional, pelo contrário, faz-se possível em decorrência da possibilidade reiterativa e citatória em relação à qual o sujeito é designado como efeito (s.p.).

A recente valorização das noções de performatividade e de performance no campo dos estudos literários e das artes do espetáculo atende portanto a uma mudança paradigmática que, cada vez mais, tenta criar outros modos de abordagem dos eventos estéticos não mais pela via hermenêutica ou das teorias da recepção. Enquanto autores, como Paul Zumthor, enfatizaram aspectos performáticos e sensíveis da literatura voltando-se para diferentes formas de poesia falada, Deleuze e Guattari elaboraram uma pragmática experimental criando conceitos como “agenciamento”, “afetos” e “perceptos”, procurando desentranhar do próprio objeto artístico a sua dimensão teórica. Já o teórico Hans Ulrich Gumbrecht fala de um “campo não-hermenêutico” como modo de repensar “a materialidade da comunicação”, criando alternativas à representação da história e aos modelos de tempo com os quais ela opera. No âmbito das artes cênicas, há um grande interesse na virada performática do teatro, que levou teóricos, como Hans Thies Leehmann, a cunhar o termo “teatro pós-dramático” para situar a principal tendência do teatro contemporâneo, um teatro liminar, consciente das formas de renovação do drama, situado aquém ou além das localizações tradicionais do gênero. Não só a especifi-

cidade da linguagem teatral tem sido colocada em questão como também o pressuposto dramático no qual ele se apoia desde Hegel. Termos como *performance*, *teatro pós-dramático*, *teatralidade* ou *teatro performático* marcam uma nova abordagem do teatro na qual o foco recai sobre aquilo que ocorre na cena em suas múltiplas articulações, problematizando a relação tradicional entre texto e interpretação. Essa redefinição do teatro borra as fronteiras que o mantinham mais firmemente separado das demais artes do espetáculo bem como das artes plásticas. Essa diluição de limites atinge também a noção de personagem; este se torna uma presença que performatiza mais do que um sujeito que constrói e/ou interpreta um papel. A mudança na compreensão do fato teatral deve-se fundamentalmente à constatação de que o teatro já não opera mais com categorias estáveis nem com noções fechadas de interpretação e de texto, este último deixa de funcionar como uma partitura prévia e distante, objeto estável e imutável onde a cena se apoia.

As experiências do teatro contemporâneo assinalam a mudança ocorrida na concepção de atuação e na relação entre texto e cena, entendida antes em termos de representação/interpretação e agora como uma posição performática que interfere mais ativamente na construção do texto e na articulação do seu sentido. Ou, nas palavras esclarecedoras de Ricardo Batín:

Sempre existiu um mal entendido, que legitimava o teatro por sua relação com a escrita, acreditava-se que o texto era a alma da obra. Dizia-se que “se representava” o texto, fazia-se algo já existente, não se criava uma realidade, não se encarava o teatro como uma idéia autônoma (Citado por Dubatti, 2005, 67).

O diretor e dramaturgo Carmelo Bene, expoente da vanguarda italiana, já utilizava, nos anos 1960, uma expressão que ecoa sobre a atual “escrita cênica”, a *scrittura di scena*. Porém, no seu caso, a escrita cênica sempre era elaborada a partir de textos de teatro escritos por outros autores (Shakespeare, Musset, Marlowe), os quais ele se propunha a reescrever. Bene encarava o texto como uma partitura que podia ser destruída a qualquer momento e utilizava repetições e variações como recursos contra a representação e a cristalização do texto. O que estava em jogo ali era uma nova relação entre o dito e o escrito; Bene perseguia um teatro do dizer, do dizendo, e não do já dito, o que o levou a perceber na palavra dos autores uma forma de escritura, uma escrita da voz. Mais do que um “realismo textual”, parece que Dreyer, na construção de seus filmes, estava interessado

nessa dimensão performática da atuação como um “dizendo”; a palavra falada seria uma forma de ação que se realiza em cena tanto quanto um gesto ou uma caminhada, um tropeço, um espirro. Trata-se aí de não mais lidar com a palavra como um tesouro mumificado que o diretor (de teatro ou de cinema) num passe de mágica tornaria vivo outra vez, mas de mostrar que os atos de fala são mais do que uma expressão de um desejo ou de um modo de pensar, são modos de agir cuja força estética já não pode ser adequadamente analisada num simples cotejo com a realidade exterior – histórica ou referencial –, mas devem ser entendidos em sua própria realidade, em sua dinâmica contratual, em seus desacertos e abusos, na violência que produzem e que atingem e afetam o sujeito tanto quanto ações físicas. Nesse sentido, uma aproximação à ideia de performatividade, tal como vem sendo elaborada no âmbito dos estudos teatrais, pode ajudar a entender a estranha “imobilidade” ou “lentidão” dos últimos filmes de Dreyer e ao mesmo tempo pode evitar que continuem a se perpetuar leituras de *A paixão de Joana D’Arc* obcecadas por encontrar uma coerência visual nas ações dos corpos, já que as ações que realmente importam no filme são aquelas encetadas pelo discurso, seja o que os personagens pronunciam, seja o que os intertítulos oferecem. Ao contrário de Lawrence Weiner, que num ensaio experimental de 1994, “Carl Th. Dreyer. a Fable of Women and Water”, identificou na Joana D’Arc de Dreyer a passividade do sujeito apaixonado, o que o filme mostra é uma Joana D’Arc que se debate dramaticamente nas malhas da palavra ortodoxa e intolerante da instituição religiosa de sua época. Remeter o filme apenas ao drama místico seria um equívoco tão grande quanto ver nele apenas a representação do sentimento patriótico reacendido pela transformação da mulher bélica e herege em santa virginal.