

5

Corpo (imagens e sombras do corpo falante)

Creio que seja preciso começar dizendo que há, efetivamente, muitos corpos. É um objeto que parece muito simples, muito objetivo, tão físico que é o corpo humano na realidade, percebemos que algumas disciplinas, ciências extremamente, todo mundo costuma pensar que nos entendemos sobre esse assunto – quando diferentes estão aptas a se responsabilizar por um certo corpo humano, e eu diria que esses corpos têm grande dificuldade de se comunicar entre eles.

— Roland Barthes

O corpo é a unidade de um ser fora de si

— Jean Luc Nancy

O corpo humano é o objeto fílmico por excelência e, no entanto, sua figurabilidade nunca está dada *a priori*. Cada cineasta elabora a sua própria concepção do que vem a ser um corpo, alguns de modo mais explícito e deliberado do que outros. O corpo cinematográfico foi o lugar de todos os tabus, dos tiques, das ilusões, das repressões e das utopias de liberação do sujeito moderno. Oferecê-lo como imagem nunca foi óbvio ou simples. A história da pintura sacra talvez seja o melhor testemunho dos desafios que o corpo, desde sempre, impôs aos artistas que se propuseram a representá-lo, traduzi-lo ou reinventá-lo esteticamente.

No cinema de Dreyer o corpo emerge das tensões entre luz e sombra, mas não é o mesmo contraste da visualidade metamórfica. Embora muitos críticos se apoiem nesse suposto barroquismo visual para justificar a presença de oposições e antíteses (bem *versus* mal, carne *versus* espírito, fé *versus* razão), sua plasticidade não é exatamente barroca, pois nunca é uma arte de massas de contornos indistinguíveis nem geradoras da sensação de movimento. Em muitas ocasiões tem-se a impressão de que o contraste, ao contrário, ajuda a salientar a severidade, a austeridade, a rigidez e a distância entre as formas. Em todo caso, é no uso muito refinado do preto e branco que Dreyer molda os corpos como matéria plástica, especialmente nos filmes sonoros, em que estes perdem em textura e riqueza de detalhes (suor, rugas, lágrimas, evidenciadas e ampliadas em *A paixão de Joana D'Arc*) e adquirem uma estranha estaticidade. Diante dos *frames* retirados de seus filmes têm-se a nítida impressão de que aquelas imagens nunca tiveram movimento como se fossem poses que um pintor fixou em sua tela. Também o tempo dilatado desses últimos filmes contribui fortemente para a elaboração de um corpo

escultórico, não no sentido fisionômico – beleza escultórica, perfeição anatômica –, mas no sentido de imobilidade, de contenção do movimento. Numa entrevista sobre o filme *Gertrud*, Dreyer afirma que desejava que os atores se assemelhassem a estátuas da antiguidade, pois queria restituir-lhes uma certa tragicidade.

O corpo nesse cinema também nunca é “primitivo” ou inocente, pois o corpo falante só é capturável quando imerso em seus rituais, cerimônias, posturas e gestos mais ou menos codificados. Porém Dreyer nunca se contenta com a caricatura, a tipologia, ou a mera mimetização do corpo sociocultural, ele conduz o espectador sutilmente até os limites desses códigos, ali onde o corpo escapa à adjetivação e à interpretação. Nos filmes sonoros tem-se a impressão de que há sempre uma distância considerável entre a câmera e o objeto fílmico. É como se Dreyer ativasse dentro da bidimensionalidade da imagem cinematográfica uma espécie de intervalo de “palco cênico”, cujo efeito é um misto de desvelamento fascinante do espaço da representação. Não se trata de um distanciamento brechtiano no sentido rigoroso, já que não há nenhuma dialética negativa, nem desejo de desvelar uma falsa consciência ou o poder reificante da ideologia. Mas, assim como Brecht, esse recuo de Dreyer explicita a distância entre o real e a representação, só que não para denunciar essa diferença. Dreyer não abdica do poder hipnótico da imagem nem acha nociva a força de atração da imagem, mas, para se manter parcial em relação aos personagens, precisa que haja sempre uma certa margem de respiro entre o olhar do diretor e o objeto filmado, movimentos e frases dos personagens.



Figura 34 - Cena de *Dias de ira*: o jogo de contrastes entre sombra e luz e a textura do cenário se conjugam à estaticidade dos corpos dando uma impressão de que estamos diante de uma pintura



Figura 35 - Cena de *Ordet*: retirados do fluxo das sequências, esses corpos dão a impressão de terem estado desde sempre (e para sempre) imobilizados.

5.1 Articulações

Contudo, indo um pouco além da corporeidade pictórica, como pensar a articulação que Dreyer faz entre a presença física e uma dimensão menos tangível do corpo, ou melhor, como pensá-la não mais em termos de antíteses barrocas ou de dualismos rígidos? Em *Indizi sul corpo*, Jean-Luc Nancy (2009) propõe que se repense a ideia herdada de um simples dualismo corpo-alma e sugere uma saída do dualismo cartesiano para poder captar a unidade paradoxal de que o corpo é feito. Para isso é também necessário evitar a fusão, a criação de uma unidade monástica corpo-alma ou a substituição de um pelo outro. Como ele esclarece, tampouco se trata da “unidade da dualidade” (79), mas sim de pensar “a unidade do ser fora de si” (79), ou ainda “trata-se de pensar a unidade como um forma que é inevitavelmente, uma articulação” (80).

Uma das formas como a questão do corpo aparece em Dreyer é na articulação entre o vivo e o morto. Se em *Vampyr* Dreyer trabalha com corpos desencarnados – em estado de bruma, destonificados, prestes a desvanecer e cair (Léone) ou se esfumazar (Gray) –, e em *Ordet* há um corpo morto (de Inge) que retorna à vida e recobra seu *tonus* (a cena da ressurreição é propositalmente trabalhada de modo a ressaltar a verticalidade do corpo que se ergue) –, em *Gertrud* há um outro tipo de morte, uma “desencarnação” em vida. Não mais o corpo-bruma ou o corpo vampirizado ou vampiresco, porém uma retirada que passa pela linguagem, pelas promessas da linguagem, seu horizonte fascinante e mórbido. Nancy afirma que o corpo ou é um cadáver ou é glorioso, mas essas modalidades compartilham o mesmo “esplendor que irradia imóvel” (97), ambas ratificam a condição de estátuas. É nessa estranha semelhança entre o corpo morto e o corpo glorioso que *Gertrud* pode ser melhor entendido.

5.2

Gertrud: o corpo em retirada

Preciso estar só para avaliar a mim mesma e a tudo que me rodeia.
— Nora em Casa de Bonecas de Henrik Ibsen

Como filmar o irremediável? Como filmá-lo até o fim? Como filmar um mundo sem outro remédio imaginável que não seja o amor para o qual não há remédio algum?
— Serge Daney (sobre Gertrud)

Gertrud, o último filme de Dreyer, foi rodado em 1963-64 e se baseia numa peça escrita por Hjalmar Söderberg no início do século XX. Muitos anos antes, Dreyer havia desejado adaptar o livro *Docteur Glas*, de onde ele retira a seguinte frase usada em *Gertrud*: “I believe in the lust of the flesh and the incurable isolation of the soul”.

Se o cinema francês é, como afirma Serge Daney (2007), “a história de um palavra-a-palavra que se torna rapidamente um corpo-a-corpo” (187), talvez nos filmes de Dreyer a situação se inverta: um corpo a corpo que rapidamente se transforma num palavra a palavra. É o que ocorre em *Joana D’Arc* e ainda mais forte em *Gertrud*. O corpo escrupuloso, a prudência, as conversas-duelos, e os corpos dispostos a uma certa distância que remetem inevitavelmente à cena bíblica do *Noli me tangere*, em que Jesus ressuscitado evita ser tocado por Maria Madalena.

A fala é o discurso do morto, e, nesse ponto, ela é mais uma vampira de Dreyer, está intimamente ligada à morte e vive a vida numa dimensão recuada, sustenta o ponto de vista impossível de quem diz “eu estou morto”. O filme termina com a famosa cena de Gertrud já velha, retirando-se, fechando a porta do quarto e dando adeus. O último plano do filme é a porta do quarto fechada. Toda-via uma porta ordinária, que não inspira mistério algum.



Figura 36 - Último plano de *Gertrud*

Essa imagem foi lida como o fim da ilusão de profundidade da imagem clássica: há mais portas a serem abertas, atrás delas não há nenhum segredo escondido, nenhum espaço a mais, nenhum sentido a mais, terrível ou maravilhoso. Mas a cena também fala de Gertrud fechando-se definitiva e calmamente em seu próprio sistema mortífero, retirando-se do mundo sublunar para tornar-se absolutamente intocável.

5.3

O corpo glorioso

Evoquei acima a cena bíblica do *Noli me tangere* porque em toda a parte final do filme de Dreyer, Gertrud parece assumir essa forma de corpo glorioso-ressurrecto. Antes de mais nada é preciso dizer que a ressurreição não é nem um retorno à vida nem a vitória sobre a morte. Recorro novamente a Nancy (2003) que em *Noli me tangere* afirma que “o corpo ressurrecto não é o corpo que venceu definitivamente a morte, é o corpo que está em vias de partir, ele morre indefinidamente, ele é aquele que não cessa de partir” (31). O *Noli me tangere* pronunciado por Cristo a Maria Madalena, logo após a ressurreição, tem o sentido de “não me detenha”: ele não quer ser retido porque ainda não se juntou ao Pai. Mas também se acusa outro sentido aí, há uma ambiguidade nessa expressão, já que ela pode ser tanto uma ordem quanto uma súplica, e como súplica ela indica que o

toque é insuportável – “não me toque pois não poderei suportar a minha própria voluptuosidade” –, gerando essa situação de atração e de retração do corpo em relação à sua presença sensível, sensual. No caso da ordem, do corpo que se retira, o toque e o contato físico seriam um modo de capturá-lo, de enraizá-lo na sua presença tangível, impedindo o movimento de partida. Gertrud entra num estado semelhante; de certo modo, ela vai evitando o toque de cada homem que encontra e, após a desilusão com o jovem Erland, retira-se completamente. O último diálogo do filme – Gertrud fala sobre seu túmulo com o velho amigo Axel Nygren – nos coloca diante do (e se impõe como) corpo glorioso, “um corpo que ao mesmo tempo parte e fala, aquele que só fala partindo, aquele que se extingue” (Nancy, 2003, 75).

Essa situação de limbo, de passagem entre vida e morte aparece em outras personagens de Dreyer. Dame Margarete em *A viúva do pastor* (1920) se despede das coisas deste mundo. É uma sequência particularmente comovente, pois a atriz que interpreta a viúva, Margarete Pedersdotter, está visivelmente absorvida pelo ritual de adeus, totalmente presente na cena, como se a câmera não estivesse ali. Ela já estava doente e faleceu pouco tempo depois de terminadas as filmagens. É uma das sequências de Dreyer em que a performance de um ator concentra em igual medida carga ficcional e força documental. Essa cena de certo modo antecipa a partida de Gertrud, pois também nela o momento extremo em que conseguimos vislumbrar a intensidade e a força da presença de um corpo coincide com o momento em que esse corpo está em vias de partir.

5.4 Nudez e violência



Figura 37 - A bruxa Marte Herlof na sala de tortura em *Dias de ira*

Não há quase nenhuma nudez no cinema de Dreyer, e o corpo nu quando comparece não é erótico, mas índice de um jogo de poder. A nudez mais emblemática de seus filmes é a da bruxa Marte na sala de tortura em *Dias de ira*. Trata-se de uma nudez constrangedora, no sentido de que visa constranger a prisioneira. Mas Dreyer filma esse corpo com enorme respeito, não há nenhuma intensificação gratuita de algo que por si só já expressa a violação da privacidade e a exposição degradante de Marte diante dos seus algozes. Também não cria uma distância cínica em que o diretor se contenta em expor a violência sem se comprometer. Pelo contrário, essa distância é que permite a Dreyer mostrar o quanto a nudez ali é agressiva e o quanto de dignidade há naquele corpo envelhecido e, ainda, o quanto essa exposição é já parte da tortura. Em *Gertrud* há também uma cena que, de modo muito diverso, conjuga nudez e violência. Trata-se não de uma imagem “criada” por Dreyer, mas uma imagem que ele insere no filme, uma tapeçaria de grande formato diante da qual Gertrud está sentada.



Figura 38 - Gertrud e Axel Nygren diante da tapeçaria (Ver também capítulo INDETERMINADO)

Ao reparar na imagem, ela afirma ter tido um sonho com a mesma cena representada na tapeçaria: uma jovem mulher nua no meio de um bosque e em torno da qual há um grupo de cães que a atacam. A tapeçaria se impõe no interior do filme muito pelo contraste que cria entre a violência crua da imagem e a placidez aristocrática do lugar onde está exposta – Gertrud está numa recepção oficial de homenagem a seu antigo amor, o poeta Gabriel Lidmann –, todos estão elegantemente vestidos e sobressai o hieratismo de Gertrud que tem algo de distante e inacessível. A cena representada na tapeçaria não é uma cena qualquer, mas uma das imagens emblemáticas do famoso quadro de Botticelli, *Storia de Nastagio degli Onesti* (1482-1483), em que o pintor florentino retrata visualmente a história de uma caça infernal. Em *Ouvrir Vênus – nudité, revê, cruauté*, Georges Didi-Huberman (1999) analisa esse conjunto pictórico mostrando que o investimento agressivo do objeto do desejo representado no quadro remonta a uma questão que insiste na História da Arte sempre que se trata de representar o corpo feminino. Para Didi-Huberman existe na arte ocidental uma relação intrínseca entre nudez e crueldade. Se toda nudez traz em si, de forma latente, um desejo de crueldade, esta deve ser entendida como uma face complementar do “tabu do toque”. Gertrud, a mulher que já não oferece seu corpo ao marido – “Je cherche ta bouche, tu me donne ta joue”, diz Gustav Kanning para Gertrud – e que resiste em oferecer-se ao amante é a mesma que se vê nua em sonho sendo devorada por cães famintos. Se a nudez física em Dreyer está ligada ao espetáculo do poder político-jurídico sobre os corpos, o erotismo comparece como um limite da representação ou, mais do

que isso, como um limite da imagem fílmica, sombra ou citação, uma imagem dentro da imagem, como na tapeçaria. Nesse filme que gira em torno de enlaces e desenlaces amorosos, no único momento de erotismo, quando Gertrud se despe diante do jovem amante, seu corpo é uma sombra. Dreyer não mostra o corpo nu de Gertrud, vemos apenas a sua sombra projetada na parede enquanto ela se despe.



Figura 39

A sombra aí tem uma função contraditória: tornar visível o irrepresentável. Seria fácil interpretar essa elisão do nu como simples pudor de Dreyer em relação aos seus objetos fílmicos, a questão, no entanto, parece remontar ao próprio dilema da representabilidade do corpo feminino na história da pintura ocidental. A presença do corpo nu no Ocidente está ligada aos embaraços do antropomorfismo, ou seja, o desafio de representar plasticamente a imagem de Deus, depois a de Cristo e da Virgem. Esta última dá origem à representação do corpo feminino na tradição ocidental. Jean-Marie Pontévia (1993) abordou essa questão ao tratar do “eclipse da mulher” percorrendo um caminho que vai dessa elisão inicial até a irrupção de um corpo feminino encarnado na pintura, passando pelas representações da Virgem-Mãe, do Nascimento de Vênus e do Banho de Diana. Segundo Pontévia a figura paradoxal da Virgem-Mãe herda toda a problemática do irrepresentável que se colocava na representação de Deus como algo materializável, segundo a doutrina da Encarnação. Mas é com a proliferação das cenas bíblicas em que comparece a Virgem-Mãe que a questão atinge um ponto de mutação, pois ela permite a passagem de uma representação virginal e etérea a uma representação

da Virgem como Mãe (Madona). Como nota Pontévia, o *Quattrocento* experimenta um enfraquecimento do caráter virginal e uma proeminência cada vez mais forte da imagem maternal da “Virgem-Mãe com o menino ou a Mater Dolorosa. Num e noutro caso é sempre a história de corpos que está em jogo: a criança que descobre pouco a pouco o corpo da mãe, alcançando o seio, tocando a bochecha ou um ombro (...)”.

Essa antinatureza ou natureza intrinsecamente contraditória da Virgem, que afeta a pintura ocidental, foi durante muito tempo pacificada pela representação hierática dos corpos, especialmente na arte bizantina, na qual os corpos não tinham outra realidade senão a de “puras efígies ou puros ícones” (Pontévia, 1993, 41). Foi preciso esperar até o século XV para que Giotto representasse o corpo feminino enquanto tal, ou seja, nem a idealização geométrica da estatuária grega nem os corpos como puros índices materiais do sagrado. Para Pontévia, é em Giotto que “pela primeira vez o corpo feminino torna-se uma presença sensível sob as dobras dos vestidos ou das mantas” (Pontévia, 1993, 41). Essa irrupção do corpo na obra de Giotto é uma transformação que ultrapassa o âmbito da pintura, pois aponta para uma mudança decisiva na partilha dos signos, que permitirá pouco a pouco desvincular o corpo da virgem do corpo feminino, abrindo um novo espaço representacional. O que Pontévia detecta nessa dessacralização da imagem da Virgem é o próprio processo de autonomia da imagem, daí em diante não só o fundamento sagrado da imagem sofre um forte golpe, mas tudo aquilo que simbolizava pureza e inocência começa agora a deslizar na direção da graça, do charme, até que um belo dia desembocará na possibilidade de uma imagem de sedução erótica explícita. Se na Idade Média o nu era altamente moralizado, sempre denotando a luxúria e o pecado, na Renascença o corpo nu ganha uma nova conotação passando a ser associado à pureza dos corpos gloriosos. A passagem do século XV ao XVI representa uma nova volta do parafuso: a nudez deixa de ser assunto sagrado, começa a se abrir a outros campos de significação; sua representação se diversifica e sua presença se torna mais ambígua. As figuras de Giotto condensam exatamente o momento em que um corpo pudico será desentranhado de um corpo glorioso. Por exemplo, as representações de Eva – primeira figura feminina a suceder a Virgem-Mãe na pintura ocidental – já não mostram uma imagem distante, imantada em sua própria glória. Por outro lado, a nudez de Eva não é natural nem inocente, tampouco desprovida de pudor. Assim, o nu feminino é introduzido no

espaço pictórico por meio de um duplo gesto de expor e esconder. É esse caráter ambivalente da nudez que Dreyer reativa na sua Gertrud. Ao elidir o corpo da personagem no momento em que surge uma nudez erótica, ao optar por mostrar a imaterialidade da sombra ao invés da presença física, Dreyer afirma também a ambiguidade do cinema, esse espaço ao mesmo tempo muito antigo e muito novo de projeção de imagens a partir de uma fonte luminosa. O que impressiona nos filmes de Dreyer é sua capacidade de enfrentar uma cultura do já sentido, do já visto e do já filmado recolocando diante do espectador um corpo falante cuja imagem reativa tensões, sensações e percepções que pareciam totalmente esgotadas ou impossíveis de serem mais uma vez sentidas como experiência.