

## 7 Juramento

*Criar um animal que pode fazer promessas – não é esta a tarefa paradoxal que a natureza se impôs, com relação ao homem? Não é este o verdadeiro problema do homem?*  
— Friedrich Nietzsche

*[...] Tal seria a palavra que mede a relação do homem frente ao homem, quando não existe outra escolha senão a de falar ou matar. Uma palavra tão séria quanto esta morte, da qual ela é o desvio. A alternativa palavra-assassinato não é a tranquila exclusão de uma pela outra, como se se tratasse de escolher de uma vez por todas entre a boa palavra e a morte má.*  
*Qual é esta palavra?*  
— Maurice Blanchot

*[...] uma fraqueza que tem a ver com a própria linguagem.*  
— Giorgio Agamben

### 7.1 O sacramento da linguagem e seus restos

Para diminuir a distância que separa os atos das palavras, o homem criou dispositivos verbais que revestem de peso e de ameaça aquilo que é dito: o juramento, e a promessa, versão *light* da força obrigante *hard* intrínseca a todo juramento. O juramento impõe aos corpos falantes um compromisso direto e muitas vezes vital com o que dizem. Jurar é fundamentalmente um rito oral, uma forma de asserção que cria a mútua implicação entre o falante e sua palavra, conferindo autenticidade ao que é dito, seja para garantir o cumprimento da promessa realizada no ato de juramento (caso dos juramentos promissórios) seja para assegurar a veracidade de um depoimento (caso dos juramentos assertórios), portanto, trata-se, nos dois casos, de expurgar da linguagem a mentira, o logro ou a falsidade. Assim, o juramento enlaça, sob o risco de punição, palavra e ato; é um modo de atar a voz à sua fonte emissora, sendo o seu caráter oral fundamental, mesmo quando esse ato vem acompanhado de um ritual de gestos e de uma confirmação por escrito, como será a assinatura a partir do século XVII. Na *Genealogia da moral* [1887], Nietzsche (1998) já havia apontado a promessa como um dos grandes paradoxos humanos e atentava para o fato de que a promessa está intimamente ligada ao sentimento de culpa, e que sua eficácia depende da criação de uma memória forte e implacável: “é preciso construir uma memória naquele que promete” (53), pois, de outro modo, ele é apenas o dodivanas que “promete quando não

devia fazê-lo”, ou o mentiroso “que quebra a palavra já no instante em que a pronuncia” (50). Foi para evitar essas formas de descompromisso com a linguagem que o homem-de-direito introjetou em si mesmo, junto com a noção de responsabilidade, a má consciência e a culpa, pois “aquilo que não cessa de causar dor não sai da memória” (50), ou, como afirma Walter Benjamin (2011) em “Destino e caráter” [1919], “o direito não condena à punição, mas à culpa” (94). Com a ajuda dos costumes e da moral, o homem “foi realmente tornado confiável” (Nietzsche, 1998, 49), mas, para que isso ocorresse, foi preciso uma grande dose de crença na ilusão de liberdade e de livre-arbítrio, conquistados pelo homem moderno.

Em seu mais recente livro, *O sacramento da linguagem – arqueologia do juramento*, Giorgio Agamben (2011) mostra que desde os tempos mais remotos e tal como atestam os mais antigos documentos materiais – inscrições no vaso de Dvenos do final do séc. VI a.C. –, o juramento sempre se apresentou como “uma fórmula promissória de caráter certamente jurídico” (26). Enquanto garantia de um contrato oral, o juramento revelou-se desde seu início um recurso falho e precário. Para Agamben, em vez de servir como mecanismo que expurgaria de determinados discursos a mentira e o logro, o juramento é fruto da dinâmica entre jurar-perjurar. Ou seja, não existe juramento sem a possibilidade de perjúrio e vice-versa. Essa ambivalência leva Agamben a aprofundar sua interrogação numa direção que nos interessa aqui:

É possível então que, originalmente, no juramento não estivesse em jogo apenas a garantia de uma promessa ou a veracidade de uma afirmação, mas que o instituto que hoje conhecemos com este nome contenha a memória de um estágio mais arcaico, no qual ele tinha a ver com a própria consistência da linguagem humana e com a própria natureza dos homens enquanto “animais falantes”. O “flagelo” que ele devia impedir não era unicamente a inconfiabilidade dos homens, incapazes de serem fiéis à própria palavra, mas uma fraqueza que tem a ver com a própria linguagem, com a capacidade das palavras de se referirem às coisas, e a dos homens de se darem conta da sua condição de seres que falam (15).

O juramento seria assim um vínculo solene, situável entre a religião e a política, que busca instituir uma correspondência plena entre o sujeito e sua fala. Só que, longe de ser um instrumento regulador da vida coletiva confiável, esse tipo de pacto revela o caráter inegociável da linguagem, aquilo que escapa ao sujeito falante. O juramento trata de remendar o impossível de ser remendado. Assim como o cinema sincrônico foi uma promessa (utópica?) de unidade entre o áudio e o vi-

sual, o sacramento da linguagem é uma fé ilusória na unidade entre homem e palavra, baseada numa concepção instrumental da linguagem. Segundo essa concepção, a linguagem pode servir de garantia: a mesma linguagem que produz caos e litígio, quando utilizada sob o signo do juramento, pode garantir o compromisso entre o falante e sua enunciação. Desse modo, religião e direito acreditam, cada um a seu modo, que é possível controlar a veracidade dos discursos, e não se furta em invadir os territórios mais privados, onde a palavra é esguia, e o sujeito o mais inconstante possível. O juramento depende também de um esquecimento ou denegação das ficções nas quais o próprio direito se funda. Ou, como aponta Derrida (2010), é preciso esquecer que o direito é feito de “ficções legítimas sobre as quais ele funda a verdade de sua justiça” (22). É nesse ponto-cego que os mecanismos jurídicos e religiosos de regulação e disciplinarização do sujeito esbarram. Porque operam como se existisse realmente uma palavra tão confiável a ponto de conseguir controlar as dissidências do sujeito em relação aquilo que enuncia, uma palavra que pudesse domar as fugas de sentido e as infinitas contradições inerentes ao animal falante que somos.

Proferir um juramento implica uma devoção: é ato através do qual o sujeito se entrega e se submete a uma lei, seja a lei divina ou a lei dos homens. O juramento é a realização de um testemunho que independe dos fatos exteriores a ele. É um testemunho que testemunha apenas sobre aquilo que o sujeito profere no ato de jurar. Esse caráter “circular” e quase vertiginoso do juramento é que atesta o jogo de forças que ele encerra: de um lado, “a força positiva da linguagem” ou “a justa relação entre as palavras e as coisas” (Agamben, 2011, 45) e de outro a precariedade, “a fraqueza do logos” (Agamben, 2011, 45) que a todo momento pode romper essa relação.

Em sua arqueologia do juramento, Agamben visa 1) desfazer a cronologia que supõe uma antecedência mágico-religiosa à forma do juramento jurídico. O juramento seria uma experiência original da linguagem que não distinguiria entre sentido e denotação. Religião e direito não seriam anteriores a essa experiência performativa da linguagem, mas seriam invenções que visam dar confiabilidade ao logos, perdido pela irrupção do perjúrio e da mentira; 2) mostrar que o juramento coincide com a linguagem de Deus, ou seja, a linguagem de Deus é a linguagem performática por excelência, aquela que suspende a denotação, aquela em que o *dictum* e o *factum* coincidem, a sua verdade não pode ser verificada fora de

si mesma ou em função de uma realidade exterior à linguagem. A sua verdade se funda na sua palavra, trata-se de uma verdade da crença, uma crença no nome. Agamben utilizará a veridicção, conceito que toma emprestado a Foucault para afirmar que até o fim da metafísica, até a morte de Deus (ou a morte do Nome de Deus), a linguagem – toda ela, sem distinção entre linguagem ordinária e linguagem especial – estava sob o signo do juramento, dessa fé no nome; 3) a partir dessa nova compreensão do juramento rever a teoria dos performativos (*speech acts*) que o século XX elaborou; 4) mostrar que o modelo performativo da linguagem – no sentido forte, do sacramento da linguagem, consagrada pelo juramento – é histórico e teria chegado ao fim; 5) mostrar que o direito está constitutivamente vinculado, tanto quanto a religião, à lógica da maldição.

Segundo Agamben (2011), os performativos seriam um resíduo desse compromisso arcaico que ligava os sujeitos à sua própria fala. Os performativos “representam na língua o resíduo de um estágio (...) no qual o nexos entre as palavras e as coisas não é do tipo semântico-denotativo, mas performativo, enquanto, assim como no juramento, o ato verbal efetiva o ser.” (65). Esse fascinante estudo, pontuado por exemplos contundentes, esclarece e põe sob nova luz várias questões ligadas ao juramento e de fato obriga a rever a teoria da linguagem na qual os *speech acts* se fundam – a diferença entre asserção e denotação, que Agamben considera artificial e equívoca, é superada pela noção foucaultiana de veridicção. Essa arqueologia mostra que o ser falante faz da linguagem “a sua potência específica, ou seja, na linguagem ele põe em jogo a sua própria natureza (...) ele é também o ser vivo em cuja língua está em questão a sua vida” (79). É esse nexos ético e político sustentado na palavra que define o corpo falante; o homem é aquele cuja vida está em jogo no jogo da linguagem. E, como diz Agamben, “é nos rastros dessa decisão, na fidelidade a este juramento, que a espécie humana, tanto pela sua desventura quanto pela sua ventura, ainda vive de alguma maneira” (80). No entanto, a conclusão a que Agamben chega ganha contornos um pouco melancólicos, e a filosofia alcança um lugar privilegiado dentro do jogo da linguagem. Agamben defende o discurso filosófico como uma espécie de filho-pródigo que estaria predestinado a fazer a crítica do juramento sem cair na palavra vazia, que seria o único discurso capaz de descrever o *ethos* que liga sujeito e linguagem – descrição que a linguística seria incapaz de fazer – sem soçobrar seja na pura eficácia pragmática, seja na beleza da linguagem. Para Agamben, o declínio da força do jura-

mento corresponderia sobretudo a uma “desventura”, à quebra do compromisso do sujeito com a linguagem. Depois da morte do nome de Deus teríamos entrado na era da blasfêmia generalizada, dos juramentos falsos, da palavra *vã e*, *pour cause*, numa era de produção quase hemorrágica de reguladores jurídicos. Rompido o nexo ético-político que liga as ações humanas, as coisas e a linguagem,

[...] assiste-se realmente a uma proliferação espetacular, sem precedentes, de palavras *vãs* de um lado, e, de outro, de dispositivos legislativos que procuram obstinadamente legiferar sobre todos os aspectos daquela vida sobre a qual já não parecem ter nenhuma possibilidade de conquista. A idade do eclipse do juramento é também a idade da blasfêmia, em que o nome de Deus foge da sua vinculação viva com a língua e pode apenas ser proferido “em vão” (81).

A instigante arqueologia empreendida por Agamben não realiza, no entanto, a crítica do juramento, ele a indica e sugere o caminho a ser seguido (o caminho filosófico) nas últimas páginas. Ao final da leitura ficamos com a impressão de que *O sacramento da linguagem* é o primeiro movimento de uma pesquisa ainda em andamento. Será que a crítica do juramento a que Agamben se refere aí seria uma crítica das formas excessivas de controle tal como se experimenta na sociedade contemporânea? Mas, mesmo sem responder a tal pergunta, chama atenção o fato de que Agamben conclua seu livro ao mesmo tempo apontando para uma contemporaneidade da palavra *vã e* e para a filosofia como o discurso/pensamento capaz de realizar a crítica do juramento. Mais curioso ainda é que a sua conclusão assume implicitamente que a antiga experiência do sacramento da linguagem fosse algo realmente eficaz, apesar dos perjúrios e das mentiras e de todo o exercício de poder que o juramento implica. Nesse ponto Agamben se afasta de Foucault e revela o fundamento benjaminiano do seu pensamento.

A ideia de linguagem implícita a esse estudo é benjaminiana, mais precisamente aquela elaborada por Benjamin no ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (Benjamin, 2011). Nesse texto, Benjamin discorre sobre a relação entre Deus e a linguagem humana e vê na nominação o fundamento da linguagem humana. Deus teria depositado no homem o poder criador, e o poder criador é o poder de nomear. “A Criação ocorreu na palavra, e a essência linguística de Deus é a palavra. Toda linguagem humana é tão só o reflexo do nome” (Benjamin, 2011, 62). Para ele o ponto em que a linguagem humana estabelece maior intimidade com a infinitude da linguagem divina é no ato de nomear: o

nome próprio seria esse ponto-extremo em que a linguagem já não serve para comunicar, deixa de ser transmissora e revela a si mesma enquanto “essência espiritual do homem”, a “pura língua” ou ainda “a verdadeira interpelação da linguagem” (Benjamin, 2011, 56-57). O homem não se comunicaria através da língua, mas no seu interior. “O nome é aquilo *através* do qual nada mais se comunica, e *em* que a própria língua se comunica a si mesma, e de modo absoluto”. O ser falante é, para Benjamin, o ser que nomeia (*o homem deu nome a todos os animais*, diz a Bíblia, e é o único animal não nomeado por Deus), como para Agamben ele é o ser que jura, que promete. No fundo parece que Agamben se inspira na ideia benjaminiana de um fundamento divino da linguagem humana e sobrepõe à teoria do nome próprio uma teoria do juramento. Ou seja, assim como Benjamin havia reconhecido na nomeação a ligação linguística entre o divino e o humano, Agamben vê o juramento como “a experiência de linguagem que trata toda língua como um nome próprio”. Ou ainda:

O nome de Deus nomeia o nome o nome que é sempre e só verdadeiro, a saber, a experiência da linguagem de que não podemos duvidar. Esta experiência é, para o ser humano, o juramento. Nesse sentido, todo nome é um juramento; em todo nome está em questão uma “fé”, porque a certeza do nome não é do tipo empírico-constatativo, nem lógico-epistêmico, mas cada vez põe em jogo o empenho e a prática dos seres humanos. Falar é antes de mais nada, jurar, crer no nome (Agamben, 2011, 64).

Agamben entende que o juramento define a experiência da linguagem humana, e essa experiência é um ato de fé no nome. Tanto em Agamben quanto em Benjamin a análise da experiência da linguagem humana (pelo enfoque da teoria do nome ou do juramento) desenha um percurso que explica o fim da metafísica, o fim da relação metafísica do homem com a linguagem. Para Benjamin (2011) é a partir do momento em que a linguagem cede à vontade burguesa e torna-se comunicativa, a língua passa a ter de comunicar algo exterior a ela, e o homem teria entrado em estado de “tagarelice” (67). A tagarelice, em Benjamin, retorna em Agamben sob o nome de “fala vazia”, ambas são indicativas de uma degenerescência da linguagem, quando esta perde seu vínculo com a palavra divina. Só que Benjamin remonta a um momento primordial muito específico, a queda de Adão e Eva, a expulsão do Paraíso. A palavra humana seria a palavra da promessa da serpente, com o saber da serpente (o bem e o mal, o saber que julga, e que não tem mais a ver com o nome, mas com critérios exteriores à linguagem). Perdendo sua

essência e se distanciando da sua magia nomeadora, a linguagem humana teria se tornado tagarelice, e essa tagarelice só conheceria, segundo Benjamin, uma elevação purificadora: o tribunal. A palavra que julga o conhecimento do bem e do mal deixaria de ser mera comunicação e passaria a ser ato. Por isso, na sua pequena história da queda da linguagem (nomeação criadora (linguagem imediata, absoluta e infinita) > expulsão do Paraíso > queda da linguagem e surgimento da linguagem tagarela, linguagem burguesa comunicativa mediadora > restituição da essência criadora da linguagem na palavra judicativa), Benjamin pode falar do veredicto judicial como uma “magia do julgamento” (68). Para Benjamin e Agamben, a linguagem estaria num processo de declínio que é também a degeneração de um tipo de experiência humana da “performance metafísica” (Agamben, 66). Há uma teleologia perpassando a arqueologia do juramento de Agamben. Nas últimas páginas do ensaio, ela ganha força e adquire tons melancólicos. Por isso talvez também o desdém pela linguística que havia isolado os *speech acts* para estudá-los. Ao longo de todo o livro de Agamben, o nome de Austin não comparece uma só vez: Agamben deixa bastante claro que pretende rever a noção de performativo e situá-la num contexto filosófico mais amplo, frisando a autorreferencialidade do denotativo como um escombros ou rastro linguístico da retirada de Deus da experiência da linguagem. Dois problemas decorrem desse desfecho melancólico do belo estudo de Agamben: a noção foucaultiana de veridicção, utilizada por Agamben para dar conta do tipo de verdade que estaria em jogo no juramento, perde força porque a teleologia explica a decadência mas ofusca o que há, o que sempre houve de “força de lei” (e não de fé) e de constrangimento no ato obrigante que é o juramento. Ora, os filmes de Dreyer mostram exatamente como o juramento não é nunca apenas o nobre engajamento ético do homem naquilo que diz, mas também um tipo muito particular de amarração, uma palavra que obriga o sujeito a permanecer o mesmo, que impede a mutação contínua das suas sensações, desejos, crenças e pensamentos. E o que é ainda mais complicado, Agamben conclui o livro afirmando que “O homem é o ser vivo que, para falar, deve dizer “eu”, ou seja, deve tomar a palavra, assumi-la e torná-la própria” (grifado pelo autor) (Agamben, 2011, 82). Nada mais distante da indeterminação, do neutro e do devir do que esse postulado ético. O homem não seria antes o animal em constante conflito enunciativo, aquele que nunca se revela inteiramente no que diz, aquele que se mantém sempre de algum modo estrangeiro à própria palavra, ou que tem com ela

uma relação de descontinuidade irremediável? A criação de dispositivos, como o juramento, a promessa e a confissão, não provém justamente da aflição despertada pela impossibilidade de uma correspondência total entre o sujeito e as suas formas de enunciação? Não haveria, além do bom caminho da filosofia, um outro modo de realizar a crítica ao vínculo sacramental da linguagem, outro modo de lidar com a palavra vã que não seja o da razão filosófica? Ou estaríamos todos fadados à devoção ao deus filosófico, ao retorno aos Gregos, ao grande Heráclito de Éfeso, o único capaz de falar sem maldizer ou jurar, o único capaz de se arriscar na linguagem como animal político? A literatura faz isso, o cinema também. Há muitos modos de desatar a palavra humana da palavra sacramental e deixar que o erro atravesse a linguagem. Seria mesmo interessante pensar se a tagarelice não existe sob diferentes formas. Em Beckett, por exemplo, ela é onipresente, é um paradoxo cômico e trágico, seus personagens falam e falam, mas nunca tomam a palavra como uma propriedade sua. Incapazes de sustentar o juramento ou a promessa, e ao mesmo tempo incapazes de parar de falar, são esses corpos falantes que aparecem no cinema de Dreyer. Corpos que capturam a si mesmos nas malhas do seu próprio discurso revelando a dimensão constrangedora e incongruente do engajamento do sujeito na linguagem, e nesse movimento ele nos faz pensar se não há uma outra palavra que seja ao mesmo tempo livre e efetiva, que não pretenda ser a “caução” da verdade subjetiva mas que também não seja um discurso insensato, uma negação total do sujeito ou das suas formas de enunciação.

Diferentemente de Agamben, acreditamos que o resquício malévolo que herdamos da experiência metafísica da linguagem não foi tanto uma palavra vazia, mas a permanente nostalgia de uma amarração forte entre sujeito e linguagem. Foucault analisou os dispositivos modernos dessa amarração, chamou-os de “atos de verdade” e analisou-os como parte de um regime de verdade ocidental que se caracteriza pela autoindexação do verdadeiro. Foucault parte das seguintes perguntas:

[...] por quê e como o exercício do poder em nossa sociedade, o exercício do poder como governo dos homens, exige não somente atos de obediência e de submissão, mas atos de verdade nos quais os indivíduos são sujeitos numa relação de poder e são igualmente sujeitos como ator, espectador-testemunha, ou como objeto no procedimento de manifestação da verdade? (...) Por que o poder, e isso desde milênios em nossa sociedade, exige que os indivíduos digam não somente “eu obedeço”,

mas lhes exige ainda que digam: “eis aquilo que eu sou, eu que obedeço, eis o que eu sou, eis o que eu quero, eis o que eu faço” (Foucault, 2010, 66).

É essa obrigação de manifestação da verdade na subjetividade que leva Foucault a perguntar como na nossa sociedade a enunciação de um “eu mesmo” se tornou tão capital. É esse “eu mesmo” que formula uma verdade sobre si da qual ele mesmo comparece como testemunha que leva Foucault a empregar o termo “veridicção”, também utilizado por Agamben. A veridicção implica a “identificação entre aquele que fala e a fonte, a raiz da verdade” (Foucault, 2010, 53). Mas, se em Foucault, a veridicção abre uma zona de questionamento do assujeitamento do sujeito através das formas de autenticação da verdade, em Agamben ela simboliza um engajamento ético do sujeito naquilo que diz. Assim, a incrustação do eu em uma linguagem conforme o regime de verdade representa no pensamento de Foucault um ponto inquieto de questionamento, enquanto em Agamben aparece uma certa nostalgia desse momento em que o “eu” ainda era capaz de se colocar de fato em jogo nos atos de verdade. Se os lógicos linguistas que se ocuparam dos atos de fala (*speech acts* em Searle) ou performativos (Austin) excluíram de seu campo de estudos a ficção e a fala dos loucos, o mesmo pode ser dito do estudo de Agamben que se atém basicamente o discurso jurídico/legal da antiguidade. Loucura e ficção escapam ao binômio performativo/constativo que Austin delineou e depois dissolveu quando criou a teoria geral das forças ilocucionárias, divisão que Benveniste<sup>20</sup> recuperou para enfatizar a autorreferencialidade dos atos de fala. Nesse ponto, Agamben se identifica com Benveniste e exclui drasticamente Austin do seu horizonte de referências. Já Foucault, refutando o par ciência/ideologia na análise dos discursos, afastando-se também da análise linguística, vai interrogar nos atos de linguagem a constituição histórica de um sujeito modulado por um regime de verdade que postula determinados atos de verdade. Foucault interessou-se não tanto pelos atos de linguagem enquanto fenômenos linguísticos, mas como um índice de novas formas de subjetividade. E porque essas formas de subjetivi-

---

<sup>20</sup> O ponto decisivo para Agamben na polêmica que se estabeleceu entre Austin e Benveniste em torno dos performativos é que para o último eles constituem um momento único e não repetível e que guarda uma relação íntima com a força da nomeação. Além disso, para Benveniste, o critério de eficácia dos performativos reside puramente no contexto, ou mais precisamente, numa autoridade legitimada e não nos verbos ou pessoas do discurso, como Austin supõe em dado momento da sua teoria. Para uma distinção detalhada das posições de Austin e Benveniste ver o primeiro capítulo de Felman, Shoshana. *The Scandal of the Speaking Body – Don Juan with J.L. Austin or the seduction in two languages*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

dade não eram espontâneas, mas resultantes de certos princípios de regulação da relação homem-verdade, é que Foucault se deteve tão apaixonadamente sobre os aspectos históricos e políticos dos jogos do dizer-a-verdade nas épocas antiga e moderna. Sabemos que Foucault num primeiro momento privilegiou o exemplo da confissão e do exame da consciência focalizando só mais tarde a manifestação da verdade na *parresia*, a fala franca praticada como uma moral na antiguidade grega (*A hermenêutica do sujeito* e *A coragem da verdade*). Esse tipo de fala leva-o a elaborar uma nova estratégia de análise do “dizer-a-verdade”, abandonando o estudo das estruturas epistemológicas. Para Foucault não se trata mais de interrogar o teor de verdade do discurso de determinados sujeitos em determinadas épocas, mas de entender a produção de verdade vinculada a uma “cultura de si”, ou seja, o dizer-a-verdade sobre si mesmo.

Na análise de *Édipo Rei* de Sófocles que realiza no curso “A verdade e as formas jurídicas”, Foucault se detém não no não-saber ou na cegueira ou no inconsciente edipiano, mas nas diferentes modalidades do dizer-a-verdade dentro da peça, a forma oracular/profética (voltada para o futuro) e a forma testemunhal (de recuperação de uma verdade no passado). Na fase *anarqueológica* (deslocamento das suas pesquisas do âmbito do *poder* para o da *governamentabilidade* e das *práticas de si*) do seu pensamento, Foucault atenta para a predominância do “eu mesmo” no jogo político da produção da verdade no Ocidente, e mostra que há casos, como o sonho – as invocações dos deuses e das musas pelos poetas – em que a verdade atravessava o sujeito, vinda de um outro lugar que não ele próprio, ou “eu mesmo”. Para Foucault, todas as técnicas e regras que condicionam as práticas do dizer-a-verdade sobre si mesmo são extremamente inquietantes porque a verdade não deveria necessitar de um regime de obrigações. Se existem tais obrigações, é porque a palavra verdadeira não é um acontecimento natural, é preciso *tornar* a palavra verdadeira. Foucault insiste nesse constrangimento, no caráter forçado ou artificial e político do vínculo que une o sujeito e a manifestação da verdade na sua palavra que ele mesmo enuncia. É esse aspecto forçado, ou cultural e historicamente forjado, que desaparece no momento em que Agamben conclui suas análises do juramento. Para Foucault, quando o falante coloca-se em risco na veridicção – daí justamente a expressão “coragem da verdade” que serve de título ao seu último curso no Collège de France em 1984 –, quando esse sujeito estabelece um vínculo forte, constitutivo, com a sua própria palavra, esse ato não

é simplesmente o gesto edificante e voluntarioso de um sujeito capaz de dizer algo verdadeiro, de se desviar da mentira e da retórica, onde não há vínculo constitutivo entre sujeito e palavra verdadeira, mas a manipulação da linguagem visando aliciar, convencer ou seduzir o ouvinte. A retórica estaria muito distante das formas aletúrgicas – atos pelos quais a verdade do interlocutor se manifesta – pois nela (retórica) não está em jogo a verdade daquele que “fala, mas o seu poder de argumentação, como assinala Michel Meyer (2003), “os sofistas utilizavam a abertura do pensamento, com suas alternativas tornadas insolúveis, para promover as mais presunçosas opiniões sem se constranger, quando de seu interesse, ao defender depois a tese contrária” (XVII). Mas por outro lado, como faz questão de assinalar Foucault, nas formas aletúrgicas não se pode tomar o ato de verdade como *produto* do sujeito em questão, ele é, pelo contrário, aquilo que produz esse sujeito. Talvez seja esse o ponto da anarqueologia de Foucault que Agamben ofusca na sua análise do juramento, e esse ofuscamento é que lhe permitirá atacar, ainda que de forma ambígua, a debilidade do sujeito pós-metafísico, esse sujeito que já não é mais capaz de jurar nem de honrar sua palavra. Ou seja, em Foucault a questão não se colocar em termos da capacidade do sujeito de sustentar uma palavra verdadeira, mas de como o estabelecimento de uma ideia de palavra verdadeira modulou, determinou, produziu o sujeito. Por isso o juramento pode adquirir em Agamben contornos idealizantes, e a veridificação automaticamente adquire valor positivo, ao ponto de quase soar como uma espécie de virtude, irrealizável na época que nos tocou viver, mas ainda assim invejável em muitos aspectos. O que Agamben não leva em conta ou atenua consideravelmente em sua conclusão é o caráter coercitivo do juramento. Se seguirmos de perto o pensamento de Foucault na formulação da veridificação, será preciso aceitar que não é o sujeito que na atualidade se tornou incapaz de jurar porque deixou de participar da forma sacramental da linguagem, é a mudança no regime de verdade dessa linguagem que fez com que o sujeito do juramento desaparecesse e outro surgisse, um outro sujeito que ainda é difícil de definir. Não se trata portanto de recriminar a incapacidade do sujeito contemporâneo em honrar, dar ou fazer valer sua palavra, mas de entender as consequências – nem todas tão lamentáveis – do desaparecimento de um certo tipo de subjetividade atrelada a um certo regime de verdade e de linguagem.

## 7.2 Questão de cinema

*L'art du cinéma consiste à s'approcher de la vérité des hommes, et non pas à raconter des histoires de plus en plus surprenantes*  
— Jean Renoir

*As pessoas são tão mentirosas.*  
— Pierrot Le Fou

Mas de que maneira essa discussão se coloca para o cinema e para o corpo falante que ele produz? Como o cinema produz regimes de verdade e interroga o descompasso entre corpo e voz? Na passagem do mudo ao sonoro, a matéria verbal foi posta sob suspeita de um modo como antes não havia acontecido em outras artes. Esse momento, normalmente abordado sob o foco das querelas estético-técnicas da indústria cinematográfica, nos coloca diante de questões muito mais complexas porque dizem respeito à relação entre o corpo falante e a palavra falada, entre o que as imagens mostram e o que as palavras dizem e, ainda, entre o que as imagens dizem e as palavras fazem acontecer. “Concebemos que a palavra surgiu como um elemento parasitário que era preciso manter (*tenir en lisiere*)”, afirma Eric Rohmer em *L'âge classique du cinéma* (Rohmer, 1989, 48). O advento do cinema sonoro foi a realização de um desejo longamente acalentado de produzir uma arte plena, quase tão plena quanto o próprio homem; não fosse a falta de odor e tato, o cinema conseguia ser um duplo perfeito da realidade sensível, mas essa imperfeição podia então ser superada pelo poder hipnótico da fala sincrônica. O classicismo do cinema falado reside na tentativa de nos fazer esquecer que o corpo que fala é um corpo que escapa ao que diz, que todo corpo falante é fundamentalmente desconjuntado, pois se equilibra na impossível transparência entre subjetividade e linguagem. Se foi grande o entusiasmo, também é verdade que muitos diretores questionaram a solidez e a naturalidade da relação som-imagem, estes hesitaram diante das possibilidades estéticas e poéticas que a introdução da fala na imagem oferecia. O tratamento do som como linguagem musical, mais do que como matéria verbal, revelou-se então uma saída. Eisenstein e Pudovkin defenderam a montagem contrapontística como modo de não deixar que a imagem se deixasse dominar pela sedução dos diálogos e das falas sincronizadas. Walter Ruttmann, diretor de *Melodia do mundo* (1929), também abraçou o projeto

de um cinema musical e sensorial baseado no contraponto entre imagem e som, capaz de revelar o mundo audível numa dimensão bem mais ampla que a do diálogo sincronizado ou do falatório. Nesses casos o maior temor é o de ver o cinema recair num certo tipo de teatralidade que tinha na palavra e no uso do diálogo a sua força motriz. Tornar o cinema mais sonoro do que falado, mais musical do que dialogado, essa era no fundo a proposta desses cineastas para resolver os impasses da passagem do mudo ao sonoro. Como sabemos, se o projeto de um cinema musical foi importante na passagem do mudo ao sonoro, não foi no entanto essa concepção de relação som-imagem que prevaleceu nas décadas de 1930 e 1940. Rapidamente o som acusmático (aquele cuja fonte não pode ser localizada na imagem) foi deixado de lado em favor da sincronização. O surgimento dos *cartoons* sonoros da Disney nos anos 30 testemunham o forte encanto do sincrônico. Os primeiros desenhos sonorizados de Betty Boop, Looney Tunes e Mickey Mouse foram um enorme sucesso, e o motivo do fascínio residia no forte impacto dos efeitos de sincronização. Sabemos que os primórdios da sincronização eram tecnicamente complexos e muito caros, por isso os primeiros filmes sonoros eram apenas parcialmente falados. *The jazz singer* continua sendo um dos melhores exemplos da alternância entre regime falado-sonoro e o regime mudo no interior de um mesmo filme. Quando o protagonista revisita a casa paterna e canta a música do seu próximo show para a mãe que o assiste entusiasmada, o velho pai, um judeu ortodoxo carrancudo, entra na sala e interrompe a festa com uma ordem: *Cale-se!* Nesse ponto exato o filme volta a ser mudo. O efeito dessa reimersão abrupta no universo mudo é fascinante, tem algo de *V-Effekt* brechtiano e de *coitus interruptus*. Depois de nos deixar envolver plenamente no delicioso canto em ritmo jazzístico de Al Jonson ao piano, o pai castrador entra em cena e com ele também o diretor. O primeiro interrompe o gozo musical do filho, e o segundo a alegria do espectador que fruía daquele gozo. Em *Vampyr*, Dreyer também cria um campo sonoro intermitente, que emerge e submerge de um fundo opaco de silêncio, aí a intermitência entre o som e sua ausência serve para criar uma atmosfera estranha, onde tudo está sob suspeita, o mundo sensível e o sentido que dele se desprende. A possibilidade de alternar esses dois regimes nesse momento de passagem do mudo ao sonoro mereceria certamente uma análise mais detida, mas aqui nos atemos ao fato de que depois de 1929 entramos definitivamente no império da sincronia e dos filmes 100% falados, e que essa adesão encobriu, ao menos parcial-

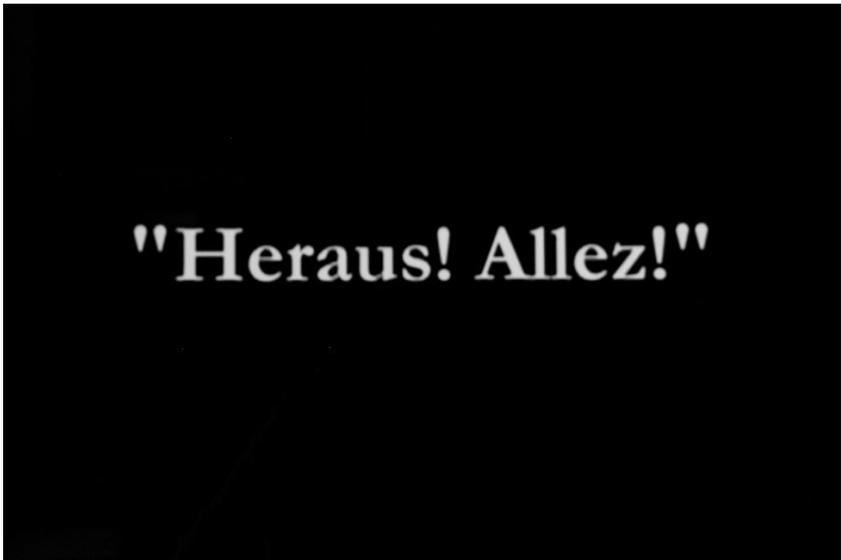
mente, as tensões do encontro desencontrado entre o sujeito e as suas formas de enunciação. O cinema clássico foi também o cinema da naturalização dessa relação e do esforço técnico-estético de apagamento das rachaduras e da distância que separa o homem da palavra. É nesse sentido que o cinema de Dreyer torna-se particularmente instigante, pois mesmo nessas décadas de estandarização do dialogismo sincrônico, ele cria personagens “problemáticos”, que sofrem os efeitos da sua própria fala. Dreyer põe em questão a credibilidade da linguagem de determinados sujeitos, mas também a nossa fé ilusória no próprio discurso cinematográfico tal como ele se orquestrou a partir desse momento, ou seja, uma credibilidade baseada no enraizamento da palavra no corpo locutor. Joana D’Arc, Karl Victor e o pai de Berit estão fadados a perjurar, ou seja, estão fadados e escancarar a desarmonia entre o “eu” e o discurso, entre o sujeito que fala e as enunciações que deveriam funcionar como *index sui* ou como garantia de suas ações. A captura do corpo falante pelas amarras da palavra obrigante ora se dá no plano privado (Gertrud aprisionada na verdade amorosa que ela acredita estar contida na linguagem), no plano dos contratos sociais e afetivos (*A noiva de Glomdal*) como no plano das instituições jurídicas e religiosas (*O presidente, Dias de ira, Joana D’Arc, Folhas arrancadas do livro de Satã*). Dreyer restitui a dimensão tensa do engajamento do sujeito na própria fala e mostra o quanto a “força de lei” ou a força obrigante dessa palavra pode ser asfixiante para quem a profere. Em *Amai-vos uns aos outros* há uma cena na escola, em que as crianças se preparam para fazer suas orações, e Hannah, a protagonista, uma menina judia na escola católica do vilarejo, resiste à ordem das professoras alegando já ter feito suas orações em casa. A professora a repreende e a ameaça duramente, Hannah obedece, ajoelha como as outras meninas e começa a rezar. Surge então o intertítulo “Hannah repetiu apenas com os lábios a oração russa. Com o coração ela rezou a velha oração judia.”

A incoerência entre os atos de palavra e a experiência subjetiva aparece também em *Der Var Engang* (*Era uma vez*, 1922). A crudelíssima princesa do país imaginário de Illirya, espécie de princesa Turandot nórdica interpretada por Clara Pontoppidan, que havia mandado enforcar todos os seus pretendentes com imperativos sumários (*Enforque-o!, Pendure-o!* etc.), atravessa agora a floresta em trajes modestos, acompanhando o príncipe da Dinamarca que se apresenta sob o disfarce de plebeu. Em uma das idas e vindas pela floresta, os dois passam sob uma grande árvore, e a princesa fica aturdida com a visão de corpos de homens

pendurados. Somente aí ela entende o caráter propriamente ativo dos seus atos de fala. Apenas diante da realidade concreta do cadáveres ela tem a dimensão da violência dos seus performativos; mas a imagem é traumática e a princesa já não se reconhece nas suas ordens, como se os seus atos de fala não fossem propriamente “seus”.



Figura 61 - A princesa de Illyria interpretada por Clara Pontoppidan em *Der Var Engang – Once Upon a Time: a fairytale in five acts* baseado no livro de Holger Drachmann, Dinamarca, 1922



"Heraus! Allez!"

Figura 62



Figura 63

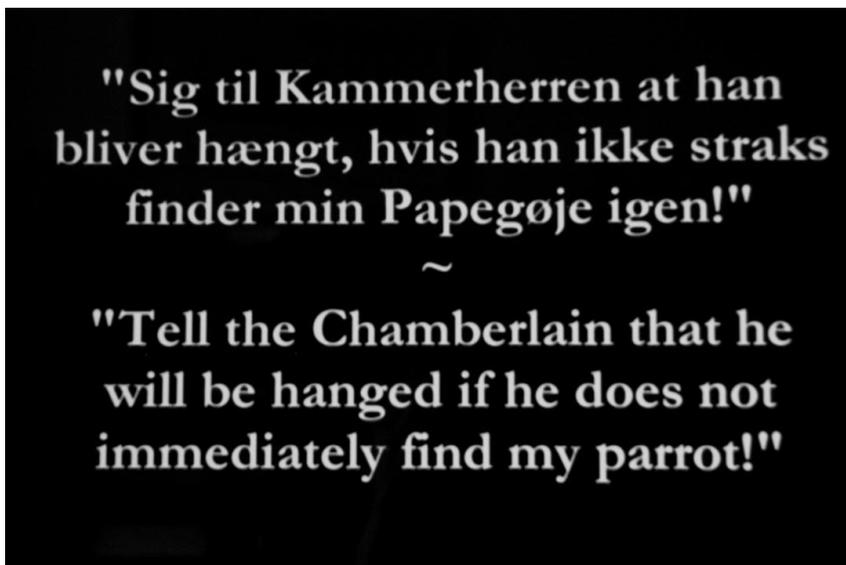


Figura 64

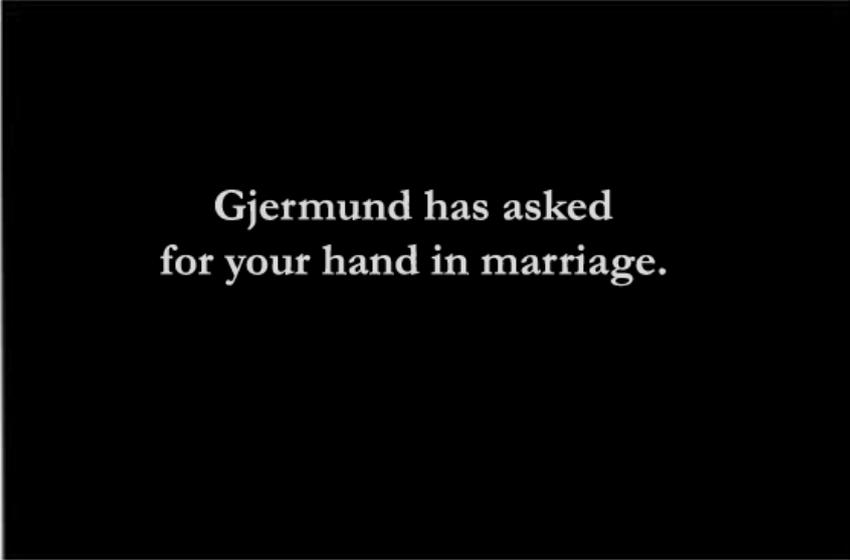


Figura 65 - O espanto da princesa diante de uma árvore carregada de homens enforcados



Figura 66

Em outros filmes (*O presidente*, *A viúva do pastor* e *A paixão de Jean D'Arc*), os personagens são flagrados em situações que envolvem um conflito ético com a linguagem, com a palavra dada, seja no juramento diante de um tribunal seja na promessa em âmbito privado, familiar. Em *A noiva de Glomdal*, a promessa feita pelo pai da jovem Berit à família do rapaz, que deseja esposá-la, desencadeia uma série de acontecimentos e intrigas que culminam no conturbado e quase catastrófico casamento de Berit com o seu verdadeiro eleito.



Gjermund has asked  
for your hand in marriage.

Figura 67



What is it to me?

Figura 68

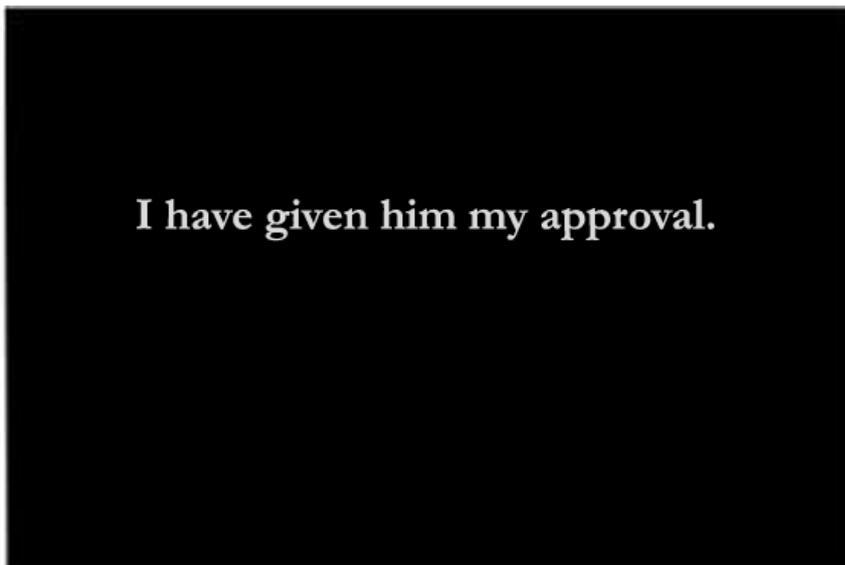


Figura 69

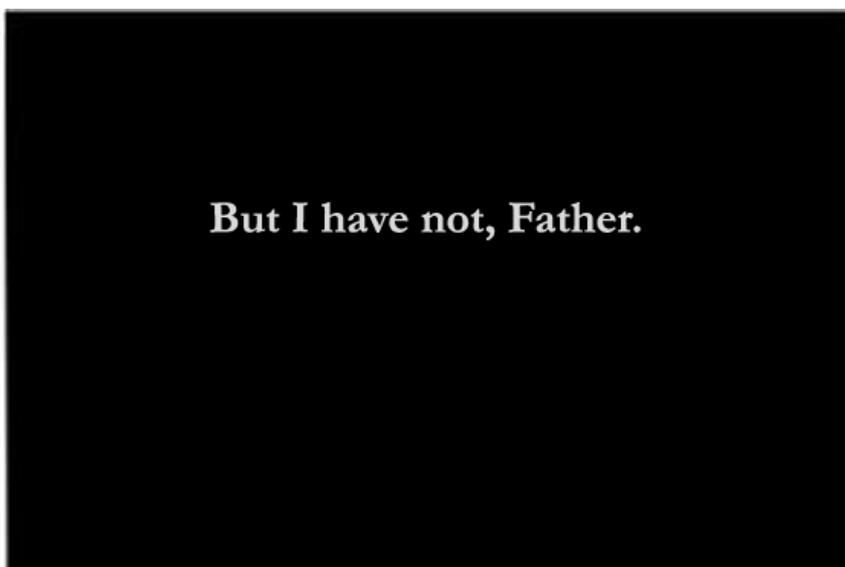


Figura 70

*A noiva de Glomdal* mostra bastante bem o poder instalado nos falares sociais. O enredo cumpre-se em torno dessa palavra “mal dada” e da tentativa de fazer com que o pai volte atrás, anule esse ato de fala e dê uma nova palavra à família do rapaz com quem a filha realmente pretende se casar. Embora não seja amparada legalmente pelos mecanismos jurídicos oficiais, a promessa de casamento, no âmbito social de sua circulação, é valor de juramento e, uma vez proferida, também expõe o seu emissor a represálias caso não venha a honrá-la.

### 7.3

#### O tribunal como “cena” privilegiada

Mas é no tribunal e nas situações de julgamento que Dreyer explorou mais insistentemente o descompasso entre subjetividade, linguagem e modelos de verdade. Os corpos falantes que ele leva ao tribunal são frequentemente induzidos a se autoincriminarem, traídos não por seu inconsciente ou por uma fraqueza de caráter, mas pelo regime discursivo no qual são obrigados a se pronunciar. Daí a tortura à qual o submetem, para que dele seja arrancada uma palavra mais verdadeira que as outras, que viria colar novamente suas ações ao seu discurso. A tortura é um dos instrumentos coercitivos por excelência, que tenta domesticar o hiato entre sujeito e linguagem, restituindo a ilusão de uma unidade, uma assimilação inquestionável entre o “eu” e o que ele diz. A tortura é, portanto, a forma mais violenta e mais tosca de negação do sujeito paradoxal e da bagunça da linguagem – negação de um sujeito que difere de si mesmo e que é incapaz de “grudar” nas próprias palavras. O juramento pode ser tomado como um instrumento que substitui a tortura, não se agride fisicamente o sujeito para fazê-lo atar-se mais profundamente ao que diz, mas procura-se fazer com que o próprio sujeito se violente, amarrando-se firmemente ao seu próprio discurso através de um ato de linguagem que tem duas faces: a do compromisso e a da punição/maldição caso o compromisso seja rompido. O que chama atenção no juramento é que o sujeito é praticamente levado a aceitar falar contra si mesmo. Em seu arquicélebre tratado humanista “Dos delitos e das penas” [1764], Cesare Beccaria (2011), um dos mais ferrenhos críticos do uso da tortura e dos castigos durante os processos jurídicos (fosse para extrair a confissão do criminoso ou para servir como escarmento (exemplo para os demais criminosos), faz também uma dura investida contra o uso do juramento nos processos penais. Para ele o juramento é “um dom sagrado dos céus” diariamente ultrajado mesmo por homens “sábios e virtuosos”, e que portanto não se adéqua às práticas jurídicas:

Outra contradição entre as leis e os sentimentos naturais é exigir de um acusado o juramento de dizer a verdade, quando ele tem o maior interesse em calá-la. Como se o homem pudesse jurar de boa-fé que vai contribuir para sua própria destruição! Como se o mais das vezes, a voz do interesse não abafasse no coração humano a da religião! (...) Consulte-se a experiência e se reconhecerá que os juramentos são inúteis, pois não há juiz que não confirme que jamais o juramento faz o acusado dizer a verdade. A razão faz ver que assim deve ser, porque todas as leis opostas aos sen-

timentos naturais do homem são vãs e, conseguintemente, funestas. Tais leis podem ser comparadas a um dique que se elevasse diretamente no meio das águas de um rio para interromper-lhe o curso; ou o dique é imediatamente derrubado pela torrente que o leva, ou se forma debaixo dele um abismo que o mina e o destrói insensivelmente (45-6).

O que motiva de forma implícita essas críticas é a necessidade de distinguir a noção de crime da de pecado ou de questão moral. O crime passa a ser visto por Beccaria, assim como por outros legisladores do século XVIII, como uma infração da lei civil pré-estabelecida. O crime é o rompimento do pacto social. Mas sabemos que por trás de tal investimento crítico havia uma vontade de controle do indivíduo tão problemática como as leis sangrentas e perversas que aí são repreendidas. O que nos interessa aí no entanto é que ele salienta esse caráter paradoxal do juramento, mas o faz ainda partindo da ideia de que o sujeito acusado preferiria mentir a se autoincriminar e que isso é “natural”, é humano. O que Beccaria não considera aí é a possibilidade de uma verdade não formulável nos termos que a lei prevê ou consegue interpretar. Chegamos ao limite da inteligibilidade da linguagem, pois nem toda verdade pode ser articulada dentro dos esquemas de cognição dos discursos e das narrativas legalmente aceitas. É precisamente esse limite cognitivo do processo que está em jogo no confronto entre Joana D’Arc e seus acusadores. São duas linguagens que não se comunicam, cada uma operando com um modelo de verdade: de um lado está Joana D’Arc, ligada à verdade da palavra de Deus por um laço de paixão e de obediência, essa palavra divina ela a recebe como um signo absoluto – perfeita congruência entre as palavras e o mundo –; do outro lado, estão os acusadores que pretendem, a todo custo, detectar nas falas da donzela-guerreira indícios de falsidade e de inadequação aos protocolos da instituição religiosa.

#### 7.4

### O sequestro do “eu” e o seu retorno forçado em *A paixão de Joana D’Arc*

*É incrível como as pessoas repetem o que acabamos de lhes dizer, como se corressem o risco de ir para a fogueira ao acreditar em seus próprios ouvidos.*  
— Beckett

*A palavra humana é uma profecia de animal, a palavra chama; não nomeia. (...) Não somos bichos falantes que se exprimem, mas animais de profecia.*  
— Valère Novarina

Ele (o sonho) diz o verdadeiro porque precisamente dele não se é mestre e é qualquer outra coisa que vem no sonho, é um outro que emerge, é um outro que fala, é um outro que dá sinais e é por isso que nasceu nas civilizações ocidentais, mas também em outras civilizações, esse elemento extraordinário, quase constante e quase universal, que é o sonho dizendo o verdadeiro: se ele o diz é porque precisamente não sou eu quem fala no meu sonho (Foucault, 2010, 52).

Falamos sobre o encontro falho entre o corpo e a voz, e sobre a dificuldade de articular a verdade dentro dos parâmetros legais, mas falta falar sobre as operações que nulificam a palavra de Joana D’Arc. Como afirma Barthes (2003) o exercício da fala está sempre ligado ao problema do poder (51). Se o que singulariza a fala de Joana D’Arc é que ela se mantém numa posição passiva de acolhimento da verdade que enuncia, isso significa que ela não é a origem dessa fala. Sua voz é mais o reflexo, o eco de uma escuta, do que um discurso propriamente subjetivo. As vozes que falam através dela não são fabricadas na sua boca. Joana D’Arc é uma marionete, uma espessura atravessada por uma verdade superior que nela se manifesta. Assim o vínculo entre o que ela diz e o seu nome próprio é problemático e se torna um dos pontos mais tensos do processo de acusação que, não por acaso, termina com uma cena de assinatura forçada. A fala de Joana D’Arc participa do discurso profético, e a verdade desse tipo de discurso, como mostra Foucault, reside fora do profeta: “O profeta, por definição, não fala em seu nome. Fala por uma outra voz, sua boca serve de intermediária para uma voz que fala de outro lugar” (Foucault, 2011, 15). Se é impossível dobrar Joana D’Arc e fazê-la assinar o seu discurso, ou seja, sustentar uma palavra subjetiva, livre das vozes que vêm de outro lugar e livre da profunda crença de que ela teria sido enviada por Deus para salvar a França do domínio inglês, os acusadores recorrem à assinatura no sentido burocrático. Esta comparece em dois momentos do filme: primei-

ro, quando Cauchon decide enganá-la mostrando-lhe uma carta forjada do Rei Charles com uma falsa assinatura; e, próximo ao final do processo (e do filme), uma segunda falsa assinatura, quando Joana assina seu nome sob o termo de abjuração, “auxiliada” pelas mãos do arcebispo.

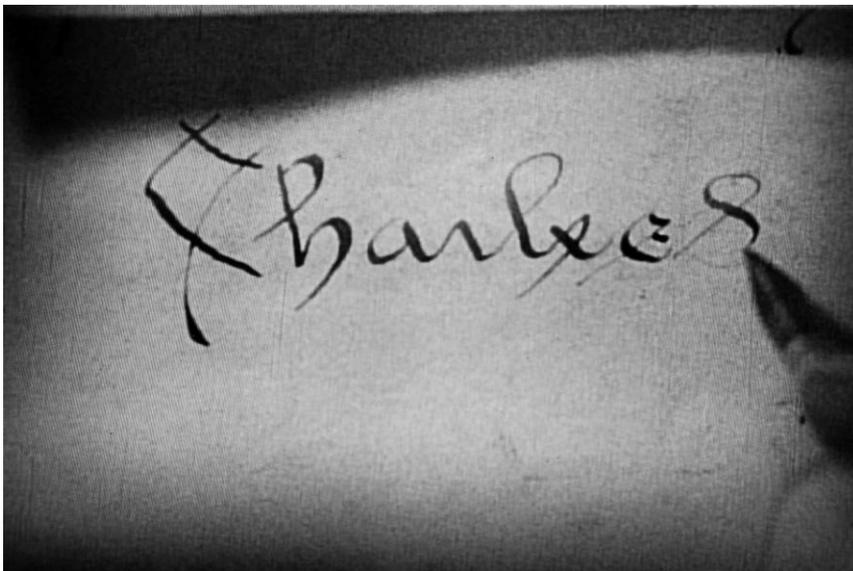


Figura 71

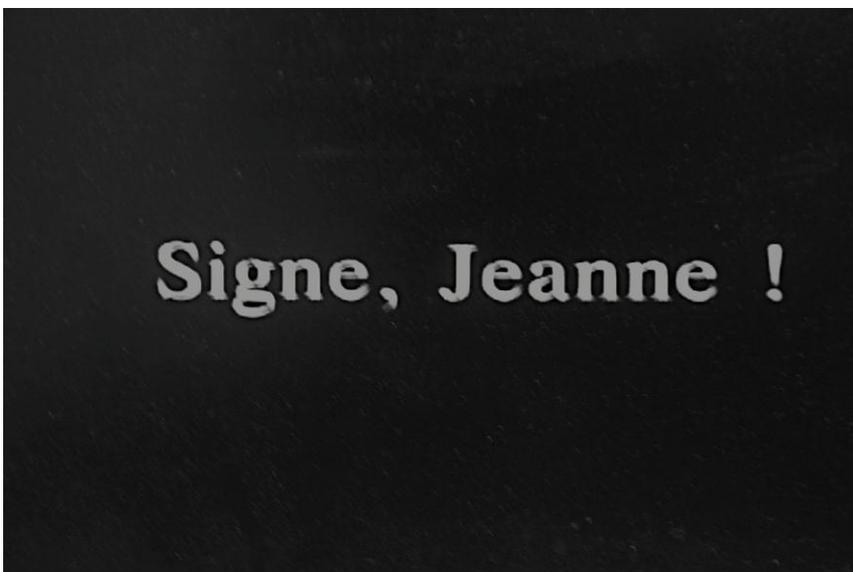


Figura 72

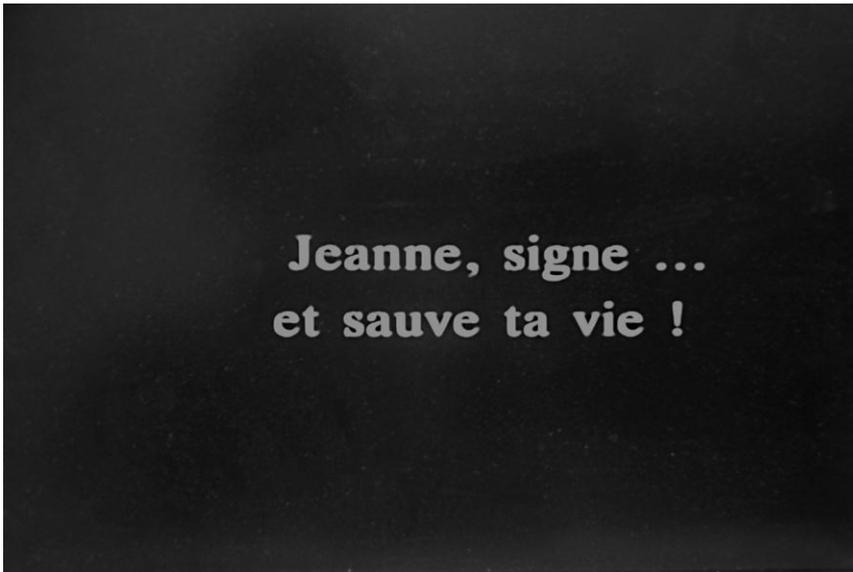


Figura 73

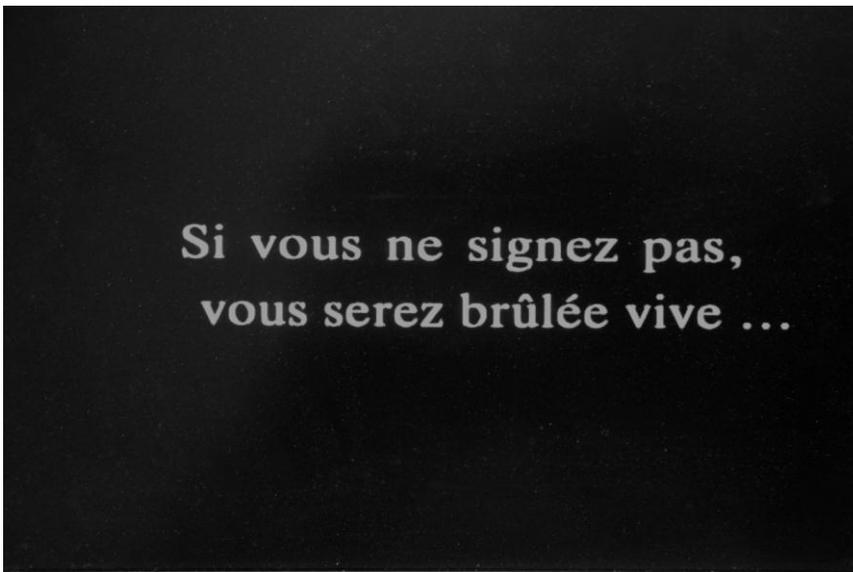


Figura 74

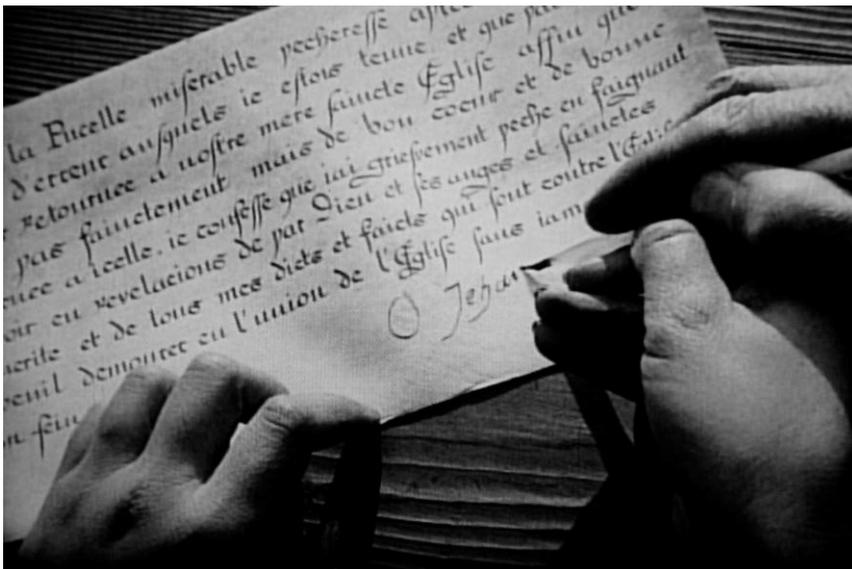


Figura 75

Com a assinatura, a escrita se apropria, ou seja, torna-se ao mesmo tempo expressão de identidade e marca de propriedade; garante a quem assina o gozo de seu produto, autentica o compromisso da pessoa; é uma peça importante do sistema econômico, mas também psicológico; nascida no alvorecer do capitalismo (é um decreto de Henrique II, em 1554, que torna obrigatória a aposição do nome após um escrito), a assinatura se desenvolve historicamente ao ritmo da ideologia burguesa (ideologia conjunta da pessoa e da propriedade); em 1690, 21% dos franceses sabem assinar seu nome; em 1790, 37%; em 1890, 72% (Barthes, 2004, 216).

A assinatura é o último recurso de que os juízes dispõem para unir Joana D'Arc à sua palavra, anulando o caráter profético dessa fala, desconsiderando cabalmente que nela fala uma “voz que vem de outro lugar”, para usar a expressão de Blanchot. O termo de abjuração que ela é forçada a assinar é um ato de desdizer, anulação oficial das respostas dadas ao longo do processo, mas também um modo de fazer prevalecer o modelo de verdade dos teólogos e juízes sobre o modelo de uma verdade profética. Entendemos perfeitamente porque é interessante que Dreyer reforce a separação entre as imagens e as palavras a ponto de alguns críticos falarem de duas narrativas paralelas, como James Schamus em ensaio recente (Ver CESURA). A dificuldade de lidar com a presença ostensiva da palavra escrita em *A paixão de Joana D'Arc* não é nova, alguns dos primeiros espectadores do filme se mostraram profundamente incomodados com a abundância de intertítulos que minava a fruição das imagens. Essa foi a posição de Alexandre Arnoux, para quem os intertítulos maculavam o silêncio das imagens, eram manchas afônicas, “intrusos”, “grandes buracos de literatura” que irrompiam na tela, “um espinho no pé que nos machuca” (Arnoux, 1946, 80).

Sucedâneos vergonhosos da linguagem, eles nos admoestam bastante, por sua simples presença – por negligenciarmos totalmente um aspecto do homem, que não é somente um mímico, mas que fala, esquecermos de que as coisas também têm voz. Nós tapamos nossos ouvidos. Alguns diretores teatrais e sobretudo Lupu Pick, levando a lógica ao extremo, quiseram, ao custo de acrobacias inusitadas suprimir as legendas. O resultado foi desastroso (Arnoux, 1946, 79).

O problema portanto não era tanto a presença da palavra mas a presença da palavra escrita. Sobre o filme de Dreyer, Arnoux comenta:

Rien que des gros plans; le visage de l'héroïne, lisse, douloureux; les faces maigres ou boursouflées, ascétiques ou trop nourries, avec leur boutons et leur verrues, leur poil, leur loupes et leurs bajoues, des prélats acharnés. Et la Pucelle qui défend sa vie et ses voix, qui se débat, image par image, sous-titre par sous-titre... J'allais dire, réplique par réplique (Arnoux, 1946, 80).

Para Arnoux, a tensão criada por Dreyer entre os planos fechados dos rostos de Joana e dos acusadores já configurava um diálogo; se algo devia ser acrescentado era a voz e não a palavra escrita. O importante era preservar a força das imagens dos intertítulos intrusos. O mesmo raciocínio valeria para *Les damnés de l'océan* de Sterberg, *Solitude* de Fejos e *Thérèse Raquin* de Feyder, *Napoleon* de Gance e *La foule* de King Vidor. Nenhum desses filmes carecia da palavra escrita para atingir a plenitude de sua linguagem. Não é bem o que pensava Dreyer, para ele, *A paixão de Joana D'Arc* tirava sua potência da força verbal do processo, o cinema não se resumia a captar as palavras ditas “mas também os pensamentos que estão por trás das palavras” (Dreyer, 1999, 108). O contraste entre intertítulo e imagem não constitui um paradoxo estético nem cria um paralelismo gratuito ou artificial se entendermos que o filme se propõe o desafio de sustentar uma situação de ruptura entre o corpo que fala e a palavra que ele sustenta, ou a verdade que transmite. Assim, os intertítulos em *A paixão de Joana D'Arc* deixam de ser um excesso redundante ou uma linguagem paralela parasita da linguagem visual. Podemos tomá-los como o espaço de uma voz *off* radical, não mais no sentido de *off screen*, mas desgarrada do “eu” e da figura física que a transmite. Serge Daney (2007) sugeriu chamar de voz *through* essa voz que é emitida na imagem, mas “fora do espetáculo da boca” (199). É o oposto da voz-emanção do som direto, mas também difere da voz de um narrador onisciente e onipresente. Embora o termo seja aplicado exclusivamente ao cinema sonoro, podemos nos atrever a afirmar que o cinema mudo também dispunha de uma voz *in* e de uma voz

*through*, e que se esforçava para conter ou domesticar a voz que não vinha da boca.

Em *A paixão de Joana D'Arc* Dreyer omite muitos intertítulos e muitas bocas mexendo. A metonímia *boca mexendo > voz > sujeito do discurso* foi decisiva tanto no cinema mudo quanto é ainda hoje no falado. Mas em *Joana D'Arc* essa separação obrigatória entre, de um lado, a palavra e, de outro, a boca que mexe torna-se um recurso interessante porque acentua o fato de que as falas da protagonista não são realmente *suas* e, mais do que isso, permitem uma difícil articulação entre o caráter dramático (e traumático) do julgamento vivido por Joana D'Arc e a sua dimensão burocrática, protocolar. Os intertítulos correspondem à linguagem da lei, ou melhor, ao modo como a instância jurídica concebe a linguagem, enquanto o drama das imagens e das bocas mexendo, dos suores, lágrimas e olhares obtusos e olhares vertiginosos são os elementos dramáticos que o processo jurídico exclui do seu horizonte de interpretação. No filme de Dreyer, palavra e imagem só habitam o mesmo espaço quando forçadas a dizer algo que o corpo não é capaz de sustentar, é então que o filme recorre à palavra impressa: são as assinaturas do Rei Charles e a de Joana e as atas do processo que Dreyer faz questão de mostrar no início do filme. Uma aproximação mesmo que ligeira do cinema mudo revela facilmente quão complexo e variado era o uso da voz. Dreyer intuiu que a questão da voz era bem mais complexa do que o vocabulário técnico tenta fazer crer. Voz *in/off*, ou falar em “som direto” não descreve a complexidade dos fenômenos subjetivos que o cinema é capaz de elaborar, essa terminologia continua a operar nos limites da noção bastante banal de sincronia e falta de sincronia, mas permanece cega à “política das vozes” (Serge Daney, 2001), aos problemas da enunciação num sentido mais amplo.



Figura 76



Figura 77



Figura 78 - O drama das imagens que extrapola a linguagem jurídica e, abaixo, trechos das atas do processo utilizados por Dreyer

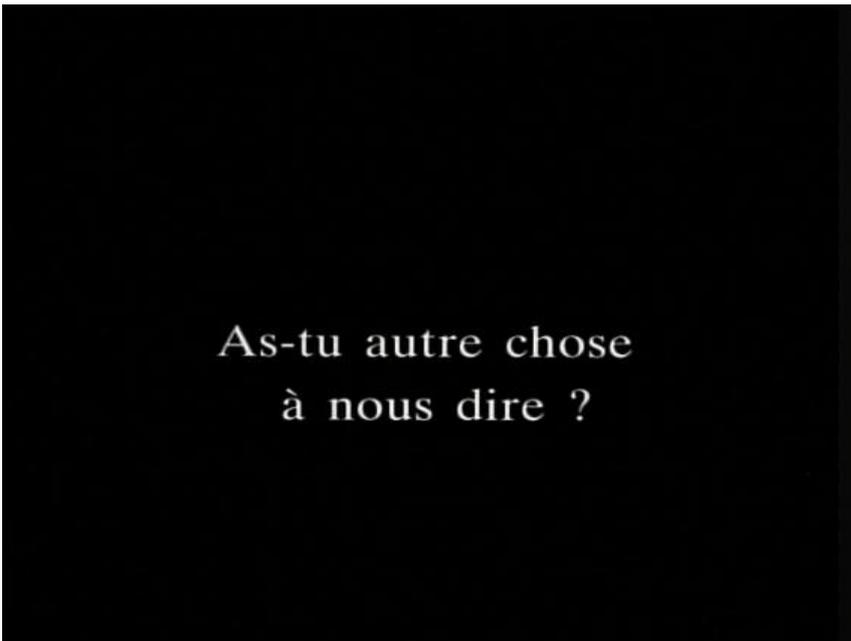


Figura 79



Etes-vous en état  
de grâce ?

Figura 80



Eh bien ! répondez !  
Etes-vous en état  
de grâce ?

Figura 81

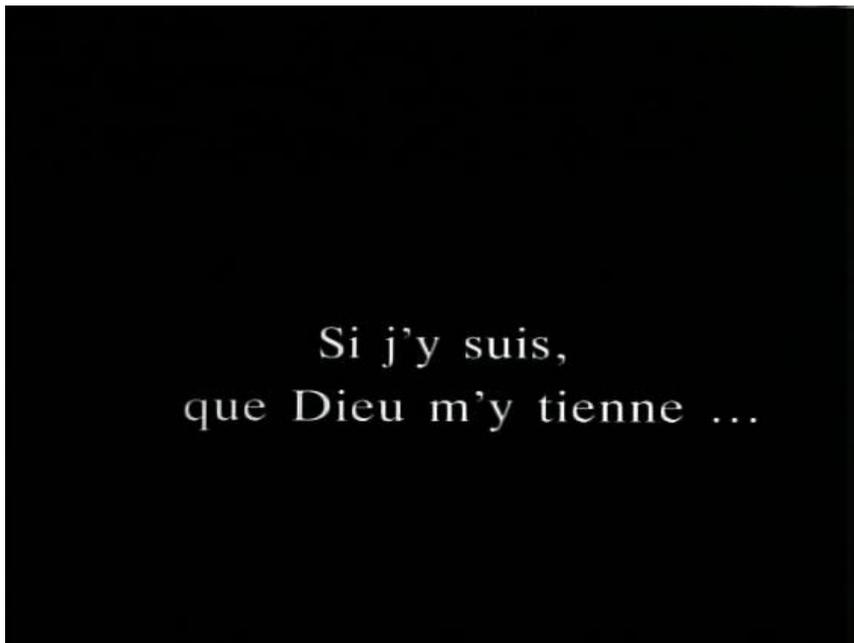


Figura 82

Joana D'Arc foi julgada no âmbito de um regime de verdade que não admitia a voz de um "eu é um outro" a não ser que esse outro fosse... o Diabo. Diferentemente do que ocorre em *Ordet*, onde também o "dizer-a-verdade" de Johannes é tomado como palavra vã ou pura insensatez, mas acaba por se confundir com o milagre, o discurso de Joana D'Arc mostra-se impotente diante daqueles que a julgam, não são as suas respostas, porém a terrível intensidade dos seus olhares e expressões que conseguem em alguns (poucos) momentos abalar a certeza dos acusadores. Em vários momentos Dreyer omite o rosto de Joana D'Arc e se limita em mostrar o efeito que esse olhar produziu sobre os acusadores. Essa plasticidade visual é um recurso criado por ele para capturar a guerra de linguagens que o filme põe em cena. Aproximando Barthes e Foucault, pode-se dizer que Dreyer filma guerras entre diferentes regimes de verdade e expõe em palavras e imagens toda a tensão e violência decorrente dessa divergência. De um modo geral as personagens de Dreyer não gozam da liberdade rimbaudiana do "eu é um outro", pelo contrário, é essa disjunção que os torna capturáveis, que os obriga a viver em permanente conflito entre a exigência de atos de verdade sustentados pelo "eu mesmo" e os desvios (místicos ou outros) que expulsam a palavra desse mesmo regime.

Por último, caberia ainda uma leitura da coabitação de intertítulos e imagens em *A paixão de Joana D'Arc* a partir de uma ideia desenvolvida por Shoshana

Felman (2002) no livro *The juridical unconscious*. Embora tomando como foco principal a relação entre trauma, julgamento e narratividade, Felman aponta para a questão importante do agenciamento entre a arte e o âmbito jurídico como uma possibilidade de abordar experiências que nem a arte sozinha nem os processos legais por si só conseguem abordar. Aos dois julgamentos emblemáticos na história do século XX, o polêmico caso de O. J. Simpson, levado aos tribunais do Estado da Califórnia em 1995, e o julgamento de Adolf Eichman, ex-tenente coronel da SS, realizado em Jerusalém em 1961, ela acrescenta o julgamento do livro *Sonata a Kreutzer*, em que Tolstói conta a história de um marido que mata a esposa, como O. J. Simpson. A partir desses exemplos paradigmáticos, Felman tece uma série de reflexões sobre o teatro da justiça, sobre as relações entre direito e linguagem e sobre os limites dos instrumentos legais na abordagem, escuta e interpretação de eventos traumáticos através das narrativas testemunhais. Felman mostra como processos jurídicos também produzem situações-limite onde a verdade sobre o crime e sobre o trauma que ele produz não conseguem ser legalmente articuladas, ou seja, articuladas dentro do esquema de narratividade que o tribunal legitima. O exemplo analisado por Felman é o do famoso colapso do ex-prisioneiro de Auschwitz, o escritor K-Zetnik (nome adotado pelo escritor Yehiel Dinur após a experiência como prisioneiro nos campos de concentração) que antes de chegar ao fim do seu depoimento – um depoimento feito numa linguagem marcadamente literária e reflexiva – no processo de acusação de Eichmann, tem um colapso, desmaia em pleno tribunal e é imediatamente levado a um hospital onde é internado em estado de coma: “De repente, o testemunho é invadido pelo corpo. O corpo falante tornou-se um corpo moribundo. O corpo moribundo atesta dramaticamente e na ausência de palavras o que está além dos limites cognitivos e discursivos da fala testemunhal” (Felman, 2002, 163). Ou seja, esse corpo rompe com o modelo temporal da retórica judiciária do “o que foi mas poderia não ter sido”, ou, como assinala Michel Meyer (2003), o discurso judiciário volta-se para o passado presumindo “a responsabilidade na ação julgada e possibilidade de um comportamento alternativo” (XXIX). Um crime ocorreu, mas, porque poderia não ter ocorrido, o sujeito será responsabilizado e questionado.

Hannah Arendt, uma das vozes mais críticas em relação à estrutura do julgamento de Eichmann, acreditava que o processo era uma base de comunicação erguida sobre o abismo de Auschwitz. Nessa perspectiva, o colapso de K-Zetniks

representava a interrupção dessa comunicação tal como estabelecida pela lei. A comunicabilidade, para Arendt, pressupunha a adequação a alguns princípios bastante caros ao modelo jurídico conservador, ou seja, à ideia de que a testemunha deve ser capaz de recontar os acontecimentos como matéria do passado. A Lei obriga a testemunha a uma tomada de distância no seu discurso que K-Zetnik foi incapaz de sustentar. Como ressalta Felman, ele falava ainda de dentro dos acontecimentos, de dentro de um passado que não tinha passado, mas que insistia no presente, sem nunca chegar a termo. Diferente de Arendt, que viu nesse episódio os indícios da falha no modelo do julgamento de Eichmann em Jerusalém, Felman compreende essa como uma “falha necessária”, pois coloca em evidência o *legal frame*, a redução legal da experiência excessiva do trauma, ligada a uma narrativa que só considera essa experiência na sua redução a uma narrativa feita da sucessão de fatos passados encadeados. Felman defende que essa “interrupção da lei” no depoimento e no colapso de K-Zetnik não foi uma suspensão da lei, mas algo que ocorreu no seu interior revelando seu limite, tanto quanto os limites do discurso literário na transmissão da experiência traumática. Não se trata portanto de fazer, como fizeram muitos artistas ao longo do século XX, de propor um discurso artístico-poético capaz de substituir o discurso legal. Nessa dupla falência ocorrida no interior do julgamento de Eichmann, Felman vê uma possibilidade de articulação fértil entre a potência dramática da arte e o significado legal dos crimes: “Creio que somente o encontro entre o direito e a arte pode testemunhar adequadamente o abismo de sentido do trauma.” (165). Se deslocarmos a discussão da questão do trauma e do Holocausto para a questão das experiências excessivas, como a experiência mística de Joana D’Arc, é possível ver na articulação entre os intertítulos e as imagens em *A paixão de Joana D’Arc* a articulação dessas duas instâncias. Desse modo, a fragilidade, a impotência das respostas de Joana D’Arc revelam, antes de mais nada, o reducionismo legal a que é submetida a sua experiência com a palavra sagrada tanto quanto a dificuldade dos acusadores de lidar com a potência dramática e política do que não pode ser dito (Ver SILÊNCIO).

## 7.5

### A paixão de Dreyer: o processo de Jesus de Nazaré

*Desde o dia 9 de abril de 1940 não há um só dia em que eu deixe de pensar no meu projeto Jesus film.*  
— Carl Th. Dreyer

Ao longo de 28 anos Dreyer levantou materiais relacionados à vida de Jesus Cristo, tendo como foco de interesse a polêmica que envolve o seu julgamento e a sua condenação. Dreyer conta que a ideia de fazer um filme sobre a vida de Jesus surgiu com força após a conclusão de *A paixão de Joana D'Arc*. Naquele momento ele teria retomado a leitura dos Evangelhos, vendo neles material para um novo filme. Anos antes, no primeiro episódio de *Folhas arrancadas do livro de Satã*, de 1921, ele havia retratado Jesus entre os apóstolos, mas naquele momento o foco principal era a presença do diabo como força desviante, capaz de se aproveitar de um momento de hesitação de Judas. *Folhas arrancadas ao livro de Satã* provocou polêmica na época de seu lançamento, quando os cristãos conservadores publicaram um artigo no *Kristelig Dagblad* dizendo que se tratava de um sacrilégio revoltante. Para alguns a revolta provinha do fato de Jesus ser representado por um ato profano, para outros, do fato de ser representado como um ser diáfano, que praticamente levitava na paisagem ao invés de caminhar. Na época Dreyer se defendeu dizendo que havia elaborado a figura de Jesus conforme as descrições dos evangelhos, mas que teria preferido um Jesus mais realista.

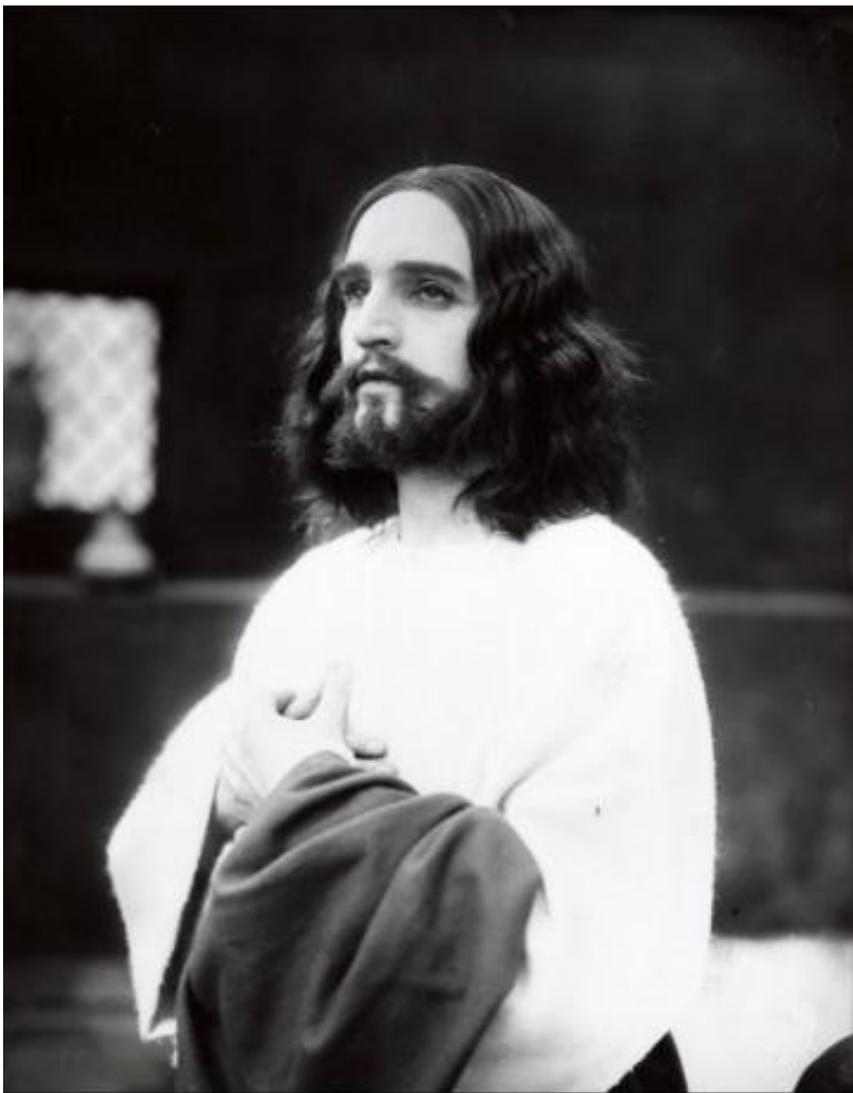


Figura 83 – Halvad Hoff no papel de Jesus em *Folhas arrancadas do livro de Satã*, 1921

No projeto *Jesus film*, que o ocupou intensamente durante quase três décadas, era a dimensão “realista” e política da vida de Jesus que ele pretendia abordar, afastando-se da imagem do Cristo idealizado que já havia sido retratado em produções célebres tanto mudas quanto sonoras,<sup>21</sup> como *The King of Kings* (1927) de Cecil B. De Mille. Para Dreyer, Jesus era uma figura inventiva e cativante, que caminhava sobre o chão e que os romanos teriam tomado por um revolucionário, um criminoso político em suma. Dois fatos importantes teriam levado Dreyer a querer rever a história de Jesus sob o ângulo político: enquanto estava em Berlim em 1931 (para finalizar a sonorização de *Vampyr*), ele testemunha a ascensão do nazismo, lê *Mein Kampf* e elabora uma primeira versão do roteiro com forte teor

---

<sup>21</sup> O primeiro filme realizado em Pathe-chrome (cores) em 1904 nos Estados Unidos é uma versão da paixão de Cristo, *Passion and death of Jesus*. Em 1916, Sidney Olcott dirige *Jesus of Nazareth*, filmado inteiramente na Palestina.

antisemita. Mas foi somente em 1940 que a analogia entre a época de Cristo e o presente histórico se tornaram mais claras para Dreyer. Em 9 de abril de 1940 as tropas alemãs invadem a Dinamarca, e Dreyer vê nessa ocupação muitas semelhanças com a ocupação romana da Palestina. Renthe-Fink era uma espécie de Pôncio Pilatos contemporâneo, e a resistência dinamarquesa se parecia ao movimento dos zelotas. Em 1951 Dreyer publica o artigo no jornal *Politiken* em que fala sobre o projeto do filme no qual continuava a trabalhar agora inspirado pela leitura do livro *Who crucified Jesus?* Do professor do Dropsie College da Filadélfia, Solomon Zeitlin. Dreyer analisa a atitude do povo judeu frente à força romana de ocupação:

O Governador Pilatos era o Senhor do País. Junto a ele, e nomeado por ele, havia o grande sacerdote Caifás, o líder do povo judeu. Além de exercer a função de Grande Sacerdote, Caifás era também o chefe secular do Estado judeu. Ele e a classe dirigente mantinham uma política de *wait and see*, cujo objetivo era proporcionar a população do país condições o mais suportáveis possíveis baseadas em pactos com os senhores romanos. Os romanos para estarem bem com os judeus (os alemães faziam o mesmo conosco dinamarqueses), lhes concediam um certo número de privilégios... (Dreyer, 1999, 71-72).

E logo adiante comenta as tentativas de rebelião dos sicários, violentamente aplacadas pelos romanos, e também a seita dos fariseus do Apocalipse, mencionada no livro de Zeitlin. Assim como os sicários, os fariseus do apocalipse acreditavam numa via revolucionária de transformação da sociedade, mas diferentemente dos primeiros, acreditavam que haveria uma intervenção divina que liberaria a Palestina do jugo romano. Mas o ponto que mais interessa a Dreyer nesse fundo histórico é o conselho de anciãos e escrivães judeus ao qual Jesus foi apresentado após ter sido detido no jardim de Getsêmani. Dreyer lembra que havia dois conselhos nessa época, o Grande Conselho Sanedrín, um conselho legislador cuja finalidade era a interpretação das leis bíblicas, e um Pequeno Conselho Sanedrín, onde eram julgados os crimes contra as leis religiosas, que eram punidas com a pena de morte. Dreyer presta especial atenção à diferença entre a legislação romana e judaica da mesma época.

Enquanto os romanos pronunciavam sem escrúpulos *tabillas* inteiras de sentenças de morte, a jurisprudência dos judeus era muito mais humana. Evitavam o quanto fosse possível condenar à morte. Um homem podia ser absolvido no mesmo dia em que havia sido acusado, mas só podia ser condenado à morte no dia seguinte. (...)

Os juízes judeus temiam tanto a execução de um inocente que um oficial de justiça, carregando um letreiro preso numa vara, abria o cortejo que finalmente em várias etapas conduzia o condenado à execução. No letreiro havia uma inscrição que pedia àqueles que soubessem de algo que pudesse favorecer o condenado que se apresentassem imediatamente diretamente ao Conselho. Se alguém se apresentava, a execução era postergada e o caso era novamente analisado. Jesus foi crucificado na véspera da Páscoa, é impossível que ele tenha sido levado ao Pequeno Sanedrín, pois este não se reunia nos dias anteriores a festividades, e tampouco se reuniam durante a noite (Dreyer, 1999, 71-72).

Em consonância com Zeitlin, Dreyer defende a tese de que Jesus teria sido levado por Marcos, Lucas e João a um terceiro Sanedrín, o Sanedrín das questões políticas, que tratava exclusivamente dos crimes contra o Estado e seus chefes. Esse conselho havia sido criado logo que a Judeia passou a ser uma colônia romana, e os líderes romanos se apropriaram da administração da justiça voltada para crimes políticos. Ou seja, Dreyer gostaria de fazer um filme que mostrasse a história política por trás da paixão religiosa de Cristo, isto é, a história de um pregador extremamente hábil e magnetizante, capaz de realizar curas milagrosas, mas principalmente capaz de questionar a lei romana e a tradição judaica, e que por isso teria sido acusado de violar os pactos sociais e as crenças mais arraigadas nas tradições e superstições populares e religiosas. A presença dos interrogatórios e julgamentos na versão final é abundante. Todo o filme se constrói para dar a entender de que modo Jesus teria se tornado a figura ideal para liderar os revolucionários que acreditavam na expulsão dos romanos pelo Messias. Outra constante no roteiro é a dúvida em relação à força sagrada da palavra de Jesus, a tal ponto que ele mesmo põe em dúvida a sua identidade de Filho de Deus. Sua fala era realmente profética ou blasfêmia e sacrilégio? Dreyer explora ao máximo essa inquietação, que parte tanto dos romanos quanto dos apóstolos e dos fariseus e seduceus, que, no roteiro, mostram-se muito mais inclinados a compactuar com a nova doutrina difundida por Jesus do que os evangelhos atestam. Há uma cena em que Dreyer mostra Jesus dentro de uma sinagoga, ele lê para os fiéis alguns trechos dos profetas, intercalando a cada três versos o Targum.<sup>22</sup> Ao término da leitura, volta-se para a multidão e diz:

Mais uma vez vós ouvis o que afirmam os antigos: não cometeis perjúrio, e cumprireis vossos juramentos ao Senhor. Porém eu vos digo: não pronunciais nenhum

---

<sup>22</sup> Targum Jonatã ben Uziel: trata-se de um comentário dos textos dos profetas em aramaico, usados para auxiliar os judeus que não tinham o hebraico como língua-mãe.

juramento. Que vossa conversação consista em: sim, sim, não, não, pois tudo o que vai além disso provém do mal (Dreyer, 2008, 88).

O roteiro inteiro trabalha a palavra nesse lugar de suspeita, Jesus tem consciência dos equívocos que sua palavra produz e faz questão de deixar seus ouvintes instigados, na difícil acolhida da linguagem profética. Muitos tomam suas falas de forma literal (seus familiares em Nazareth, inclusive), e Jesus é tão insistentemente questionado ao longo de seu percurso que há um momento no roteiro em que ele titubeia, põe em dúvida a sua identidade. Ao ser cruelmente expulso de Nazareth por seus familiares e pela população local, Jesus hesita, como se estivesse duvidoso da sua origem divina. Dreyer anota:

Jesus se concentra em uma ideia persistente. Recorda-se das palavras que chegavam do barco na outra margem: “É você realmente o que devia vir, o prometido?” Começa a pensar que poderia não ser ele. E os discípulos fazem de tudo para alimentar tal ideia. Pouco a pouco Jesus começa a se olhar sob outra perspectiva: e se ele não for o eleito, o Messias? Tem um mau pressentimento em relação à missão para a qual foi chamado. (Dreyer, 2008, 91).

É um momento intensamente romanesco do roteiro: o leitor fica imaginando de que maneira Dreyer concretizaria visualmente essa hesitação. Em todo caso, deixa bastante claro o quanto a dúvida é crucial para a elaboração da tensão dramática do filme. Dreyer se detém na crucificação, seu filme não inclui a ressurreição para manter as coisas num nível mais terrestre. De certo modo, o Jesus de Nazaré é muito mais sublunar do que o Johannes de *Ordet* e certamente muito menos dramático do que Joana D’Arc cumprindo sua paixão.

Apesar de Dreyer afirmar sua imparcialidade em relação ao personagem de Jesus, o roteiro é concebido de modo a deixar clara a motivação política da crucificação, oferecendo uma leitura polêmica que desfaz a versão amplamente aceita dos “judeus verdugos”, apontando os romanos como os verdadeiros interessados na execução de Jesus. Essa dimensão marcadamente política é explicitada tanto nos diálogos quanto nas intervenções pontuais do narrador (seria uma *voz over*): “NARRADOR: O destino de Jesus estava selado. Foi condenado à morte por Pilatos como alborotador e rebelde. Foi a Jerusalém para morrer por sua fé e morreu por seu povo.” (Dreyer, 2008, 226). Segue um trecho do interrogatório de Jesus, depois que um fiscal informa Pilatos de todos os crimes aos quais Jesus está sendo

acusado, inclusive o de alta traição por aliciar a população para se rebelar contra seus dirigentes:

PILATOS: O que você responde?

Jesus permanece calado.

PILATOS: Não responde nada?

Jesus permanece em silêncio. Mas a acusação precisa ser comprovada. Pilatos deseja que o próprio Jesus admita sua culpa.

PILATOS: Você é o Rei dos Judeus?

JESUS: É você quem o diz.

Pilatos não se satisfaz com a resposta.

PILATOS: Então... você é rei?

JESUS: Você o diz. Para isso nasci e para isso vim ao mundo, para dar testemunho da verdade. Todo aquele que pertence à verdade escuta minha voz.

Pilatos recolhe os ombros.

PILATOS: E o que é a verdade? (Breve pausa). De onde você vem? Não me responde? Não sabe que tenho poder para te crucificar ou para te dar liberdade?

Agora Jesus responde com grande dignidade:

JESUS: Não teria nenhum poder sobre mim, se não o tivessem dado os de cima. (Dreyer, 2008, 225).

O projeto adquiriu tamanha importância na vida de Dreyer que alguns críticos viram em *Ordet* e mesmo em *Gertrud* exercícios de estilo para a obra maior que seria o filme sobre a vida de Jesus. Se em *Ordet* Dreyer escancara o ceticismo da comunidade religiosa que desacredita a força da palavra de Johannes, no roteiro do *Jesus film* há duas formas de descrédito da palavra profética: uma de cunho religioso e outra de cunho político. Se, por um lado, o povo e os discípulos interpelam a palavra de Jesus sob o ângulo estrito da fé religiosa, tentando certificar-se de que ele é realmente o que diz ser, o Messias, ou se é um blasfemador. Mas há outro tipo de interpelação que trata de saber se Cristo estaria em conluio com os revolucionários radicais, ou se ele mesmo não seria o líder político dos “zelotes”, nesse caso sua doutrina seria em realidade um projeto de golpe para expulsar os romanos do poder. O que une ambos filmes é a palavra profética e seu poder de perturbar colocando os ouvintes diante de um impossível. Ou como afirma Blanchot:

[...] a fala profética anuncia um futuro impossível, ou faz do futuro que anuncia, e porque ela o enuncia, algo de impossível, que não poderíamos viver e que deve transtornar todos os dados seguros da existência. Quando a palavra se torna profética, não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda possibilidade de uma presença firme, estável e durável. (Blanchot, 2005, 114).

É essa retirada das grades de segurança que Dreyer intensifica ao sublinhar o sentido político da pregação de Jesus, ao colocá-lo diante do tribunal, um Jesus contestado não só pela pouca fé ou pela má interpretação de seus ouvintes, mas pelo tribunal romano, que enraíza sua fala num outro sistema de interpretação, nem simbólico nem literal, mas circunscrito ao plano terrestre da política ou mesmo da geopolítica. O escândalo da sua fala é justamente o de se situar num limiar entre a vontade política e a profecia religiosa que o tribunal de Pôncio Pilatos sintetiza dentro do roteiro. O grande mérito do projeto Dreyer é o de conseguir fazer com que todas essas dimensões coexistam na fala profética e na figura de Jesus, sem permitir que o leitor reduza a sua linguagem e a sua imagem a uma única dimensão.

## 7.6

### A vida no tribunal

*O tribunal da cidade me oferece todos os dias a possibilidade de encontro com as pessoas e seus destinos.*  
— Carl Th. Dreyer

Dreyer se interessou desde cedo pelos fenômenos jurídicos, ou mais precisamente pelos destinos humanos por trás dos veredictos. Não por acaso seu primeiro filme tem como protagonista o presidente do tribunal, Karl Victor. De volta à Dinamarca, após uma longa temporada na França, que incluiu uma internação psiquiátrica voluntária logo após as filmagens de *Vampyr* e uma viagem à África para elaborar o roteiro de um filme que deveria chamar-se *O homem de areia*, Dreyer se encontra numa situação difícil. Sem dinheiro e sem a menor perspectiva de financiamento para seus novos projetos cinematográficos, decide retomar a carreira de jornalista a fim de pagar as contas do pequeno apartamento para onde havia se mudado depois de vender quadros (de Cézanne e de Picasso, por exemplo) da sua coleção de arte particular. Passa então a escrever crítica de cinema para o jornal conservador *B.T.*, mas, pelo teor quase sempre negativo e hipercrítico do que escreve, o redator-chefe pede sua demissão quatro meses depois de tê-lo contratado. Em 1936 ele é transferido da sessão de cinema para a sessão de crônicas jurídicas do mesmo tabloide e passa a cobrir, de cinco a seis dias por semana,

a vida do tribunal de primeira instância de Copenhague. Essa foi a atividade profissional de Dreyer entre 1936 e 1941 que resultou em mais de 1.000 crônicas assinadas com o pseudônimo Tommen. Dreyer batizou a coluna de “Livet i Byretten”, que tanto pode significar “A vida do tribunal” quanto “A vida diante do tribunal”. Embora continuasse a planejar novos filmes, esse não era um trabalho desinteressante. Nas crônicas, escritas num estilo muitas vezes sarcástico e com um certo distanciamento irônico, ele refletia sobre o modo como a justiça expõe os dilemas morais do dia a dia. Como observa Peter Borberg (2008), Dreyer não se atinha tanto aos grandes casos trágicos, interessava-se mais pelos casos em que os acusados tinham cometido um deslize, uma fraqueza ou um descuido que fazia com que muitas vezes a gravidade do ritual jurídico soasse patética, como por exemplo no caso de um bêbado que por engano entra em um hospital de freiras e dorme dentro do elevador. Ou o caso das queixas contra um Don Juan moderno que insistentemente seduz moças na rua onde passa, ou o da vendedora de flores que, por causa de suas novas botas, cai da bicicleta e provoca um acidente de trânsito. Ou ainda o do ex-combatente de guerra que, traumatizado, já não consegue passar de bicicleta sob as árvores e por isso dirige em ruas proibidas. Como se deve julgar esse tipo de caso? É esse tipo de pergunta que motiva Dreyer nas crônicas jurídicas, que cobrem não apenas os dramas dos habitantes de Copenhague como o próprio drama da justiça diante dos pequenos delitos. Esses anos como frequentador assíduo do tribunal colocaram Dreyer em contato direto e intenso com os dilemas éticos e morais que subjazem no confronto entre a experiência pessoal do certo/errado e a letra da lei. Dreyer joga com os contrastes entre a desordem das vidas em sua singularidade subjetiva e a retidão da lei, que aparecem encarnadas nos personagens do juiz Bardenfleth e Berthelsen e nos comandantes de polícia Jersild, Eriksen etc. Mas Dreyer não os julga tampouco, mantém sempre um certo recuo num estilo bem-humorado que lhe permite criticar sem ser judicativo. Os homens da lei aparecem nessas crônicas não como algozes, mas como cumpridores mais ou menos cegos – alguns até bastante compreensivos em coação aos acusados – de uma lógica jurídica que os governa.

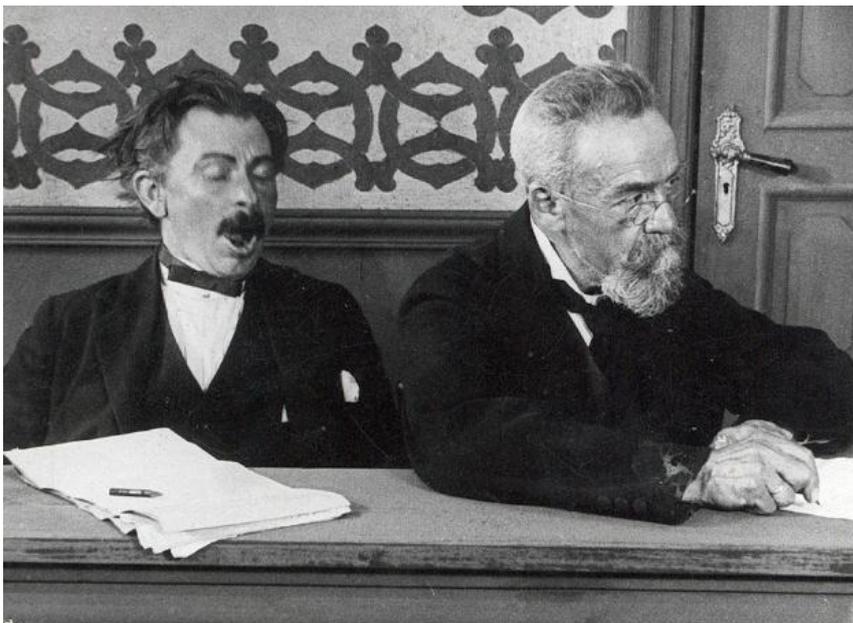


Figura 84 - Jornalista bocejando no tribunal: cena do filme *O Presidente* (1919)



Figura 85 - O jurado no tribunal em *O presidente* (1919)

Numa entrevista de 1939, Dreyer identifica a posição do espectador com a de uma testemunha: “Quando as pessoas estão sentadas numa sala de cinema, devem ter a sensação de que são testemunhas – invisíveis – do que ocorre na tela”. (Dreyer, 1999, 98). Ou seja, a invisibilidade a que estaria obrigado o espectador anônimo na sala escura realiza não tornaria o espectador um *voyeur* que retira seu prazer do ato de espiar sem ser visto, mas o convidaria a exercer o papel de uma testemunha judicial, que deve se manter alheia à controvérsia quando é chamada a expor em juízo o que percebeu com seus olhos e ouvidos. A testemunha não jul-

ga, e supostamente não pode tomar o partido da vítima ou do acusado: é essa atitude de relativo recuo da testemunha judicial que o cinema de Dreyer parece solicitar ao seu espectador. Assim, na realização daquilo que o teatro sempre sonhou fazer, mas que só pode realizar parcialmente, como uma ilusão necessária, a quarta parede do cinema criaria não o olhar perverso que goza na sua condição de invisibilidade, mas a consciência de que “o cinema é um olhar sobre o mundo” (Daney, 2007, 33). Não uma relação direta, nem uma extensão natural do real ou do vivido, o cinema seria antes de mais nada um modo de ver o mundo, e o espectador seria aquele que assiste a esse “modo de ver”. Esse exercício do olhar guarda certa semelhança com o ato de testemunhar, porque nenhum deles é passivo ou desprovido de questões éticas. Nesse sentido, pode-se dizer que Dreyer cria um cinema que, ao retratar situações de julgamento, convida o espectador não a construir junto ao filme uma interpretação conclusiva, mas a suspender momentaneamente o veredicto e colocar perguntas sobre os próprios critérios que determinam o ato de julgar.

## 7.7

### O dilema do presidente

*A lei é uma gestão dos ilegalismos, permitindo uns, tornando-os possíveis ou inventando-os como privilégio da classe dominante, tolerando outros como compensação às classes dominadas, ou mesmo, fazendo-os servir à classe dominante, finalmente, isolando, tomando outros como objeto, mas também como meio de dominação.*

— Gilles Deleuze

*O presidente* (1919) é uma adaptação do romance *Der President*, de Karl Emil Franzos, que o próprio Dreyer considerava medíocre. O romance apresenta uma história situada num país europeu indefinido, no final do século XIX, e aborda as contradições entre direito e justiça. O filme abre com os últimos momentos da vida do velho patriarca von Sendlingen. No jardim decadente do palácio dos von Sendlingen, o velho Franz Victor decide revelar ao filho Karl Victor um segredo há muito tempo guardado. Em *flashback*, o filme narra a relação vivida na juventude entre Franz Victor e uma faxineira que trabalhava no palácio dos Sendlingen. Franz Victor a seduz e mantém com ela relações secretas até engravidá-la. A moça espera que se casem, mas diante da resistência do rapaz ela o obriga a revelar a verdade ao seu pai, o governador von Sendlingen. Indignado, o velho go-

vernador exclama: “Um Sendlingen pode ser irresponsável, mas nunca um cafajeste!”, e obriga o filho a casar-se com a moça no domingo seguinte. De volta ao presente da narrativa, o velho diz que revelar essa história não o redime dos seus atos passados, mas ao menos pode servir de aviso ao filho: “Meu filho, fui infeliz durante a vida e morrerei infeliz. Mas não lamentarei o meu destino se isso servir de aviso pra você!” E pede que o filho jure sobre o túmulo da família que nunca se casará com uma *commonner* (uma mulher do povo). Assim, o filme abre sob a força de três atos de fala distintos, todavia solenes: o aviso (*warning*) do velho patriarca, a aceitação do casamento (*scilicet*) diante do pastor, e a promessa que Karl Victor faz ao pai perante o túmulo da família, com a mão esquerda erguida. Mal ele termina de proferir o juramento, o pai morre. A narrativa dá um salto no tempo, quando 30 anos se passam. Karl Victor agora é um homem importante, o jornal local saúda seu retorno – 4 meses de viagens a trabalho – e deseja que continue a atender às exigências que seu trabalho lhe impõe em consonância com o mote da família Sendlingen: *The majesty of justice is the holiest on earth (Rettens Majestet er den Helligste paa Jorden)*. Karl Viktor recebe uma lista dos prisioneiros que esperam para serem julgados. Um dos nomes, no entanto, deixa-o perplexo: Victorine Lippert. A jovem está sendo acusada de infanticídio e caberá a ele puni-la com pena de morte, como normalmente ocorria nesses casos. Victorine Lippert é a filha de Karl Victor com uma moça humilde com quem ele não se casa por obediência à promessa dada ao pai (*never marry a commoner*). O problema que se coloca a partir daí é o do conflito ético entre a fidelidade à lei, ao sistema de direito que o obrigaria a aplicar a pena de morte a Victorine, e a fidelidade a sua história pessoal e seus princípios e valores éticos privados. Cabe notar que esse conflito tem sua origem no ato da promessa que o obrigou a não reconhecer a filha que, por sua vez, teria crescido na marginalidade e teria repetido o erro da mãe engravidando de um homem que não se casaria com ela. Durante uma fuga desesperada para dar à luz uma criança longe da casa do patrão, Victorine acaba perdendo o bebê. O enredo rocambolesco recobre várias gerações e atos que se repetem com algumas variações apenas – os homens engravidam as criadas, as criadas se deixam seduzir pelos patrões etc. Em *O presidente*, Dreyer já mostra que seu cinema centra-se nas “figuras animadas” (Narboni, 1968) e em seus atos verbais. O filme contém poucas cenas

externas, mas muitos planos médios e primeiros planos. Como observa David Bordwell em *The Dreyer Generation*,<sup>23</sup> o *début* de Dreyer como diretor é extremamente econômico no que diz respeito aos cenários e objetos cênicos. Comparado a outras produções dinamarqueses da mesma época, como *The Woman Tempted Me/ Den frelsende Film*, 1916, *A Prince of Bharata / Maharadjahens Yndlingshustru*, 1917; *The Clown/ Klovnen* de 1916, o cenário de *O presidente* não exhibe o excesso de objetos que funcionavam para caracterizar o ambiente e os personagens da trama.



Figura 86 - Joana D'Arc sobre fundo branco

---

<sup>23</sup>Disponível em: <<http://english.carlthdreyer.dk/AboutDreyer/Visual-style/The-Dreyer-Generation.aspx>>. Acesso em: 5 maio 2011.



Figura 87 - Interiores reduzidos ao essencial em *O Presidente*



Figura 88 - Satanás sobre fundo branco, cena de *Folhas arrancadas do livro de Satã*.



Figura 89 - Cena final de *Gertrud*

A esse tipo de cena saturada de informações Dreyer prefere um campo visual limpo, com poucos ornamentos e de preferência estabelecendo uma relação geométrica com o espaço. Numa entrevista reproduzida em um dos *Cahiers du Cinema* de 1965, Dreyer afirma que *O presidente* foi para ele um campo de experimentação, que lhe agradou muito usar o *flashback*, então uma novidade, e que foi nesse filme que ele começou a se ocupar da decoração das cenas, “tratando de simplificá-los e não complicá-los”, diz ele (Dreyer, 1999, 123). Em 1968, em outra entrevista, Dreyer fala da predileção pelo fundo branco que ajuda a destacar os atores na imagem: “Sempre gostei das paredes brancas e utilizei-as em quase todos os meus filmes. Mesmo em *Ordet* o último ato acontecia sobre fundo branco” (Idem, 66). E ainda:

Quantas casas sem alma já vimos no cinema? O diretor pode dar-lhes uma alma mediante a simplificação, suprimindo todo o supérfluo, fazendo de alguns acessórios e objetos significativos os testemunhos psicológicos da personalidade dos personagens ou relacionando-os com a idéia central do filme (Dreyer, 1999, 92).

Essa simplificação da cena tem um efeito visual marcante, não só porque dá uma “alma” aos ambientes filmados, mas porque confere bidimensionalidade, contrariando o desejo cinematográfico de investir numa profundidade de campo que o tornaria de certa maneira superior à fotografia e à pintura. Deleuze (1983) associou o anulamento da perspectiva e a ausência de profundidade em Dreyer à

criação de imagens-afecção,<sup>24</sup> o que engendra uma experiência não mais calcada na “atmosfera espacial”, mas cria uma “relação direta com os afetos, com uma quarta e quinta dimensão, Tempo e Espírito” (152). O crítico de cinema Jean Narboni (1968) também chamou atenção para a abolição da diferença entre primeiro-plano, plano-médio e planos-abertos no cinema de Dreyer, especialmente em *Ordet* e *Gertrud*, onde predominam os *travellings* fluidos que envolvem lentamente os personagens em movimentos circulares discretos. Narboni identifica a movimentação lenta e fluida da câmera em Dreyer ao gesto de leitura, “tudo acontece como num movimento de leitura”, diz ele, e acrescenta:

Não somos obrigados, como nos cineastas da profundidade de campo, a praticar o vai-e-vem entre o próximo e o distante, através do qual eles dialetizam os planos e asseguram a coerência e aglobalidade, não temos mais a possibilidade de esperar a certeza de um ponto de fuga onde o nosso olhar mergulharia, para se certificar e repousar (Narboni, 1968, 38).

Essa ausência ou atenuação do ponto de fuga e a predileção por uma visibilidade bidimensional reforçam automaticamente a situação de *portrait*. Os personagens aparecem retratados num curioso desamparo visual, privados do apoio da “atmosfera” (Deleuze, 1983), ou frequentemente descolados do espaço empírico das ações. Somos convidados a uma relação direta com a materialidade dos seus rostos, com a força ou fraqueza do que enunciam, algo que não se reduz nem à identidade dos personagens nem às épocas e situações históricas que esses filmes abordam. Segundo Deleuze (1983) essa irredutibilidade é a potência do cinema de Dreyer, ela é a *paixão* que subsiste na imagem-afecção. Para Deleuze, Dreyer extrai do acontecimento “essa parte inesgotável e fulgurante que transborda a sua própria atualização” (151). Mas talvez todos os filmes de Dreyer sejam “paixões”, pois ele consegue arrancar de diferentes situações de tensão (política, social e/ou religiosa) uma paixão que o espectador deverá ler nos rostos, gestos e palavras dos personagens. *O presidente* já anuncia essa simplificação com vistas a uma maior concentração no que ocorre nos rostos. O filme é composto por uma cadeia trágica

---

<sup>24</sup> A imagem-afecção integra junto com a imagem-percepção e a imagem-ação a taxinomia audiovisual criada por Deleuze para definir as três modalidades de imagem-movimento. A imagem-afecção seria aquela que habita o intervalo entre a percepção e a ação. Ela não é mais deslocamento, nem pura percepção, ela é expressão, algo que afeta, um tipo de sentido extraído das coordenadas espaço-temporais e sua forma exemplar é o rosto. Por isso Deleuze se apega ao exemplo de *A paixão de Joana D’Arc* e dos filmes posteriores de Dreyer, *Ordet* e *Gertrud*, porque para ele a imagem-afecção é sobretudo uma *visagéification* (“rostificação”), uma transformação de toda imagem em rosto, uma absorção de todo plano ao primeiro-plano.

de acontecimentos que está diretamente vinculada à relação dos personagens com os seus atos de palavra. Karl Victor está preso na palavra dada ao pai, o pai de Victor preso no *scilicet* do casamento forçado com a filha do porteiro a quem tinha engravidado, além das pequenas promessas feitas e logo desfeitas que compõem todo o jogo de sedução entre homens e mulheres. O caso de Victor é emblemático, pois as complexas amarrações dos atos de palavra refluem de modo catastrófico diante dele; o impasse no qual se vê envolvido não é fruto do mero conflito entre o desejo sexual e as obrigações morais (como nos casos precedentes), mas, na condição de presidente do tribunal, o conflito ganha a dimensão de um choque entre o direito e a justiça. Derrida (2010) faz uma distinção que pode ajudar a entender esse choque. Derrida fala que há

[...] de um lado, a justiça (infinita, incalculável, rebelde as regras, estranha a simetria, heterogênea, heterotópica) e, do outro lado, o exercício da justiça como direito, legitimidade ou legalidade, dispositivo estabilizável, estatutário e calculável, sistema de prescrições regulamentadas e codificadas (41).

No cinema de Dreyer, o tribunal é o lugar paradoxal de negociação desse inegociável conflito que coloca o homem em tensão com os seus próprios sistemas de produção de verdade, justiça e legalidade. E é nesse lugar que a palavra emerge como matéria contraditória, revelando o incontrolável do corpo falante que somos.

## 7.8

### **Gertrud e as promessas da linguagem amorosa**

*Se ao menos se pudesse distinguir o amor verdadeiro do falso, assim como distinguimos os cogumelos comestíveis dos venenosos.*  
— Katherine Mansfield

*Há linguagem, porque não existe nada de “comum” entre aqueles que se exprimem, separação que é suposta – não superada, mas confirmada – em toda palavra verdadeira.*  
— Maurice Blanchot

*Gertrud*, o último filme de Dreyer, não traz nenhuma situação de tribunal, nenhum julgamento, nenhum réu, nenhum algoz, mas é todo ele atravessado pela questão da linguagem em sua relação com a verdade amorosa. O filme, baseado numa peça de Hjalmar Söderberg adota a estrutura piramidal da peça expressionis-

ta *O caminho de Damasco* (1889) de outro dramaturgo escandinavo, Strindberg. São cinco fragmentos pontuados por intertítulos (versos de poemas) que dão ao filme um tom literário. Mas quem ou o que é Gertrud? Antes de mais nada parece ser o *portrait* de uma mulher exigente cuja vida passa por uma reviravolta no início do século XX. O filme é minuciosamente coreografado; uma série de *pas-de-deux* encadeados nos dão a dimensão dos vários duetos ou duelos através dos quais essa estranha personagem vai se delineando. Dreyer dá grande ênfase ao que se passa nos rostos, aos olhares que não se cruzam, e aos corpos que se tocam pouco e sempre conforme os protocolos da alta burguesia escandinava.



Figura 90 - Olhares que não se conectam: Gertrud conversa com Gabriel Lidman, seu antigo amor

Tudo nesse drama é comedido e moderado, mesmo o furor do marido Gustav Kanning vem expresso de forma polida e controlada. E no entanto, Gertrud é uma figura do excesso: excesso de exigência na busca obstinada de uma experiência amorosa absoluta. Gertrud é essa figura ao mesmo tempo glacial e incandescente, o seu retrato emerge pouco a pouco da relação com cada um dos quatro homens distintos com quem duela: seu marido, advogado e futuro Ministro, Gustav Kanning, o ex-amante e poeta célebre que retorna, Gabriel Lidman; o jovem amante, compositor talentoso em ascensão, Erland Jansson; e o velho amigo psiquiatra que vive em Paris e frequenta grupos de pesquisa sobre o fenômeno da histeria, Axel Nygren – este último é um acréscimo de Dreyer ao texto original de Söderberg, assim como o epílogo em que Axel visita Gertrud já idosa.

Frequentemente tido como “teatro de câmara” (*kammerspeildrama* ou *teatro íntimo*), *Gertrud* mostra a opção de Dreyer por uma frontalidade que sublinha o

caráter teatral e justifica tal associação. Embora o filme seja feito basicamente de conversas, é raríssimo o recurso ao jogo de campo / contracampo. Também as entradas em cena dos personagens se assemelham muito à movimentação de atores no palco cênico.<sup>25</sup> Exceto pelas pontuações poéticas que marcam os cinco movimentos distintos do filme, a montagem tem uma presença discreta e não ousa interferir na narrativa. Mas a exigência de Gertrud também recai sobre a linguagem, ela não busca apenas “viver um grande amor”, quer a coalescência, a correspondência exata entre o sentimento amoroso e a linguagem que o exprime. A linguagem é para ela o lugar de uma manifestação ímpar da verdade amorosa, e aí daquele que não compactuar com essa demanda... Gertrud é também a mulher que, apaixonada por um homem mais jovem, quer dele provas verbais definitivas que garantam a verdade do sentimento que os une. Erland, o jovem compositor que a seduz e por quem ela pretende deixar o marido, mostra-se ao mesmo tempo atraído e repellido pela força das demandas de Gertrud. Para ele, a linguagem amorosa é um teatro, é uma moeda de troca, uma barganha sexual; para ela, a linguagem amorosa deve dar conta da grandeza, da gravidade e da nobreza do sentimento amoroso, em suma, da verdade sobre o amor. A sequência abaixo exemplifica bastante bem o contraste entre a linguagem como compromisso, a força obrigante ou contrato afetivo, e a linguagem como negociação efêmera de interesses imediatos.



Figura 91

<sup>25</sup> Sobre essa questão, sugerimos a leitura de *Être humain* (Galilée, 2009) de Jean-Marie Touratier, no qual o autor faz uma análise minuciosa da movimentação dos personagens em *Gertrud*.



Figura 92



Figura 93



Figura 94



Figura 95

Gertrud insiste para que Erland fale, que se ligue a ela através de um ato de linguagem que sela o compromisso entre eles, mas também o compromisso de Erland com o seu (dele) próprio sentimento amoroso. Erland enfasiado desvia o foco da conversa, não lhe interessa esse amor idealizado e fulgurante de que fala Gertrud, uma devoção quase mística, tão fora de alcance quanto o corpo de Gertrud, que resiste em se entregar fisicamente. O diálogo então desce ao rés-do-chão, tendo ao fundo um jardim natural que mais parece um cenário imóvel; eles discutem a possibilidade real de permanecerem juntos. Nesse momento fica claro que Erland está longe de encarnar uma versão renovada de Don Juan como ainda insistem alguns críticos. Ele seria, antes, um Don Juan consciente do uso autorreferencial e performativo da linguagem da sedução. Um sedutor esclarecido, pós-metafísico, incapaz de prometer, de se comprometer na palavra vazia do noivado, mas ainda sim capaz de seduzir.

Abaixo, Gertrud pede a Erland que não se deixe levar pelas coisas mundanas, que fique em casa e se dedique ao piano ao invés de acompanhar os amigos em divertimentos fúteis



Figura 96



Figura 97



Figura 98

Se a armadilha da sedução donjuanesca pode ser definida nos termos de Shoshana Felman (2003) no famoso livro *The Scandal of the speaking body – Don Juan with J.L. Austin or Seduction in two languages* – “produção de ilusão referencial através de um enunciado que é por sua própria natureza *auto-referencial*” (17) –, ou ainda, se os atos (de linguagem) de sedução se ancoram na “ilusão de um ato extralinguístico real, ou um ato extralinguístico de compromisso criada por uma enunciação que só remete a si mesma”, Erland se afasta do modelo aliciante de Don Juan e, na cena acima, explicita o vazio referencial da sua linguagem. São duas concepções de performatividade que estão em jogo. Gertrud acredita na linguagem amorosa como força contratual, Erland performatiza guiado pela vontade de prazer, a linguagem é barganha sexual e fonte de gozo, jogo de linguagem com fins hedonistas como um *modus vivendi*. Já Gertrud toma os atos de linguagem como um compromisso com a verdade do amor; nesse sentido é ela que atualiza as figuras do Don Juan de Racine, teimando em acreditar na referencialidade ilusória dos performativos. Por isso a importância dessa cena em que Gertrud é obrigada a recuar do seu ideal diante da declaração franca de Erland sobre sua inconstância atávica. Para Erland, a linguagem amorosa é um ato de sedução e não um ato de verdade, nem um ato de compromisso, e, no entanto, ao contrário de Don Juan, ele evita prometer em vão. Não por acaso, depois da desilusão sofrida na relação com Erland (ele a troca por uma mulher mais rica que ajuda a financiar sua carreira), Gertrud se recolhe, prefere a solidão da verdade ao convívio com o escândalo do corpo falante. O intertítulo que marca essa queda diz:

Seu sonho terminou.  
Resta apenas a verdade  
Dura como uma pedra.  
A ela você sempre foi fiel.  
Profundo é o seu pesar, puro o seu coração.  
Enquanto a noite te cerca.

Contrariando os críticos que leram Gertrud como uma bandeira do feminismo, da liberação sexual, Dreyer a encarava como uma imagem da intolerância, mas em relação a quê? A hipocrisia social do casamento? Aos homens com quem tem relações? Aos homens em geral? A intolerância aí seria a intolerância em relação à precariedade da linguagem, precariedade que Gertrud sonha em controlar com uma inscrição lapidar – há palavra mais definitiva do que a de um epitáfio? –

AMOR OMNIA (*O amor é tudo*). Por isso, a Gertrud velha é uma figura anacrônica, quase patética – maquiagem carregada, cabelos artificialmente brancos como o jovem Dreyer nunca teria admitido em um filme seu. Ela é uma figura que se retirou do tempo, e que Dreyer esteticamente descola do tempo no qual o filme é realizado (estamos nos anos 60, a tônica então era o cinema a céu aberto, sem estúdios, sem truques, *cinéma vérité*, *nouvelle vague*, e os herdeiros do neorealismo italiano, *nueva ola latino-americana* e *cinema novo brasileiro*). No entanto cabe lembrar que Gertrud não é a única personagem de Dreyer que se dirige conscientemente para a morte, também Joana D’Arc, Maria Antonieta (*Páginas arrancadas do livro de Satã*), Anne Peddersøn e a bruxa Marte Herlof (*Dias de ira*) e Dame Margarethe (*A viúva do pastor*) vivem o fim como um destino a ser cumprido. Em *A viúva do pastor* há uma sequência particularmente emocionante, quando a velha Dame Margarethe passeia pelos arredores da casa se despedindo do mundo com um olhar ao mesmo tempo sereno e triste. A atriz Hildur Carlberg, que interpreta a personagem de Margarethe estava doente durante a realização do filme e faleceu pouco após o término das filmagens. Essa sequência ganha assim uma força estranha que Dreyer consegue captar no olhar delicado e distante da atriz. Em *Gertrud* o olhar da heroína se perde num ponto indefinido que atravessa o espectador e se perde no vazio (na morte?). É o olhar do fanatismo amoroso, muito semelhante ao olhar místico de Joana D’Arc e de Johannes. Assim como o olhar destes dois focalizava uma dimensão fora do alcance ótico onde se conectavam com Deus, Gertrud deixa seu olhar pousar numa distância onde se conecta com o ideal amoroso, um ideal que só a palavra escrita, a letra morta, pode realizar no mundo sublunar. Uma das mais belas e terríveis falas do filme é aquela que sintetiza o recuo de Gertrud em relação ao mundo, à vida, mas também à palavra falada e à voz. É o momento que marca a retirada radical de Gertrud do mundo dos corpos falantes, ela se desvia tanto do fracasso referencial (a busca da verdade amorosa na bagunça das relações) quanto do fracasso performativo da linguagem humana (incapaz de manter teso o arco da promessa). Na cena, uma das poucas em que ela olha no olho do seu interlocutor, ela está sentada ao lado de Axel, seu velho amigo, e fala sobre a morte, sobre como gostaria que fosse o seu túmulo, de certo modo essa fala já vem de um além-túmulo: “Falei para o jardineiro que só pode crescer grama no meu túmulo durante a primavera. Eu quero que tenha anêmonas. Você vai vir um dia e colher uma anêmona e pensar em mim. Pense nisso

como uma palavra que foi pensada e nunca dita”. Somente uma palavra pensada e nunca dita está preservada dos escândalos do corpo falante.