

## 9 Silêncio

1.

*Uma conversa começa  
por uma mentira. e cada*

*falante da assim chamada língua comum sente/percebe  
o romper das geleiras, a correnteza*

*como se, impotente, enfrentasse  
uma força da natureza*

*Um poema pode começar  
por uma mentira. E ser rasgado*

*Uma conversa tem outras leis  
Recarrega a si mesma com sua falsa*

*energia própria. Não pode ser rasgada.  
Infiltra-se no nosso sangue. Repete-se.*

*Inscribe com seu irrecuperável estilo  
O isolamento que renega.*

(...)

3.

*A tecnologia do silêncio  
Os rituais, etiqueta*

*A confusão dos termosang  
Silêncio não ausência*

*De palavras ou música ou mesmo  
Sons brutos*

*O silêncio pode ser um plano  
rigorosamente executado*

*o detalhamento de uma vida*

*é uma presença  
tem uma história uma forma*

*não o confunda com  
qualquer tipo de ausência*

5.

*O silêncio despe:  
Na Paixão de Joana D'Arc de Dreyer*

*o rosto de Falconetti, cabelo raspado, incrível geografia  
vigiada pela mudez da camera*

*Se existisse uma poesia onde isso pudesse acontecer  
não como espaço branco ou palavras*

*Esticadas como pele sobre os sentidos de uma noite em que duas pessoas  
conversaram até cair*

6.

*O grito  
de uma voz ilegítima*

*It has ceased to hear itself, therefore  
it asks itself*

*Cessou de se escutar, por isso  
pergunta a si mesma*

*Como eu existo?*

*Esse era o seu silêncio que eu queria quebrar  
Eu tinha perguntas mas você não responderia*

*Eu tinha respostas mas não podia usá-las  
São inúteis para você e talvez para outros*

7.

*Era um velho assunto também para mim:  
A linguagem não pode fazer tudo –*

*rabisque nas paredes dos mausoléus onde  
os poetas mortos jazem*

*Se pela vontade do poeta o poema  
pudesse virar coisa*

*um flanco de granito deixado exposto, uma cabeça erguida  
iluminado pelo orvalho*

*Se ele pudesse simplesmente te olhar no rosto  
sem piscar, não te deixando virar*

*até que você, e eu que anseio para fazer isso  
estivéssemos finalmente esclarecidos nesse olhar*

(...)

“Cartographies of silence” — Adrienne Rich

Por Dreyer lidar frequentemente com experiências místico-religiosas, o silêncio, nos seus filmes, foi muitas vezes associado ao êxtase religioso. Outros entenderam esse silêncio como uma estranha forma de inatividade: este é o caso de Lawrence Weiner (1994) que fala de uma “paixão da passividade” em *A paixão de Joana D’Arc*. Mas uma passividade que, segundo ele, é um ato de coragem. Impossível não pensar em *Bartleby* quando o assunto é a força da passividade. Porém, o que interessa aqui é desvincular a noção de silêncio de uma ideia de pureza, espontaneidade ou inocência, que insiste em reaparecer nas definições da linguagem do cinema em geral e da sua fase muda em particular. Recentemente, Mi-

chel Hazanavicius, diretor do grande sucesso de 2011, o filme mudo *The artist*, defendeu a sua escolha estética em termos de uma busca por uma linguagem pura e livre de acessórios: “Quis filmar nesse formato, mudo e em preto e branco, porque ele permitia que eu me aproximasse da forma mais pura do cinema: aquela na qual a imagem expressa tudo sozinha, sem acessórios”, declarou Hazanavicius ao repórter Rodrigo Fonseca.<sup>27</sup> Essa nada mais é do que a reprodução em nosso tempo do antigo clichê segundo o qual o cinema mudo teria sido um cinema de imagens puras, cuja autenticidade era a expressividade gestual, em contraste com o cinema verborrágico, inexpressivo, frouxo e poluído da época sonora. Associar a ausência de som a noções de pureza e força estética é no mínimo esquecer – ou obliterar espertamente – que o cinema mudo foi também repleto de palavras, de formas de narração, sobretudo nos longos intertítulos que ajudavam a situar o espectador diante das tramas rocambolescas, mas também em situações dialógicas que ajudavam a fazer avançar a ação. Nem a ausência de som é automaticamente indicadora de silêncio, nem o silêncio deve ser necessariamente tomado como índice de pureza. No caso de Dreyer, essa questão pode ser melhor compreendida se analisarmos o lugar (e o sentido) atribuído aos rostos ou, mais precisamente, aos *close-ups* em *A paixão de Joana D’Arc*.

## 9.1 Rostos e silêncios

*O senhor parece não conhecer as pessoas lá e talvez compreenda erroneamente os fatos. Precisa considerar que nesse processo são ditas, sem parar, muitas coisas para as quais o entendimento já não basta; as pessoas estão simplesmente cansadas demais e distraídas de muitas coisas, e em troca se entregam à superstição. Falo dos outros, mas eu mesmo não sou nada melhor. Uma dessas superstições, por exemplo, é que muitos querem reconhecer o desfecho do processo a partir do rosto do acusado, especialmente do desenho dos lábios.*

— Franz Kafka, O processo

*On voit sur le visage des femmes les vies anciennes,  
les vies futures, les vies rêvés.*

— Jean-Luc Godard

Na parte final de *A imagem-tempo*, Deleuze (1982) retoma a discussão em torno da passagem do cinema mudo ao sonoro e propõe que pensemos o ato de

---

<sup>27</sup> Cf. *O Globo*, 18 dez. 2011.

palavra, no primeiro caso, como um ato indireto, que sempre transforma o “eu” em “ele” apelando para a segunda função do olho (leitura) e, no cinema falado, como uma nova dimensão visual, algo organicamente entranhado na imagem. Desse modo, a imagem do cinema mudo se alinharia muito mais à *imagem-ação* do que à *imagem-tempo*, por ser uma imagem que “gardait et développait quelque chose de naturel, se chargeait de l'aspect naturel es choses et des êtres” (292). A ideia de que o cinema mudo era um cinema instintivo, inocentemente mimético, reaparece nas análises de Deleuze. Assim, *Tabu*, de Murnau, torna-se um excelente exemplo, pois tematiza uma natureza inocente, ainda não subjugada ao poder da linguagem, o que justifica que o diretor tenha optado por fazer um filme ainda silencioso quando o cinema já havia entrado na era do falado. Argumento semelhante será utilizado para questionar a imagem em *A paixão de Joana D’Arc* de Dreyer. Deleuze (1985) dirá que no filme de Dreyer os *close-ups* “adquirem o aspecto de fenômenos naturais” (293). Essa “naturalidade” já havia sido tematizada por Bazin (1994). Num texto de 1951, Bazin comenta alguns elementos frequentemente citados antes das projeções de *A paixão de Joana D’Arc* – a recusa do artifício da maquiagem, e o cabelo de Falconetti “realmente” raspado para o filme –, mas, para ele, esses fatos, em princípio meramente anedóticos, mostram que há um realismo mais substancial em Dreyer que o afasta da teatralidade fútil e do “teatro filmado”; mais do que isso, Bazin (1994) acredita que o modo como Dreyer filma os rostos e os corpos afasta o seu cinema do homem e o aproxima da natureza.

Quanto mais Dreyer recorria exclusivamente à expressão humana, mais ele devia convertê-la em natureza. Que não nos enganemos, esse prodigioso afresco de cabeças é o contrário do filme de atores: é um documentário de rostos. Não é importante que os atores “interpretem” bem, no entanto a verruga do Bispo Cauchon ou as bochechas vermelhas de Jean d’Yd são parte integral da ação. Nesse drama visto através de um microscópio, a natureza inteira palpita sobre cada poro da pele (163-164).

Bazin, que defendia com ardor o não intervencionismo do diretor sobre a imagem filmada – contenção do gesto de montagem e afirmação do plano-sequência –, só poderia admirar *A paixão de Joana D’Arc* detectando nele um outro tipo de “rigor realista” que poderia superar ou ao menos atenuar a montagem hiperfragmentada do filme. O rosto não maquiado funcionaria como um dos argumentos que redime Dreyer dos abusos expressionistas da montagem. Mas a

analogia entre rosto e natureza, que motiva tanto as análises de Deleuze quanto de Bazin, parecem vir de mais longe, de um comentário feito pelo próprio Dreyer (1999) em 1955:

Não há nada no mundo que se possa comparar ao rosto humano. É uma terra que não nos cansamos jamais de explorar, uma paisagem (seja árida ou aprazível) de uma beleza única. Não há experiência mais nobre, em um estúdio, do que a de constatar como a expressão sensível de um rosto, sob a força misteriosa da inspiração, se anima desde o seu interior e se transforma em poesia (94).

Nos anos 1920, o rosto humano foi revelado em seus mais ínfimos detalhes através das novas artes da reprodutibilidade técnica. Essa nova presença do rosto foi frequentemente interpretada a partir da noção de *fotogenia* então bastante em voga. As vanguardas cinematográficas viram na fotogenia um instrumento conceitual importante capaz de traduzir a força estética de um cinema em vias de elaboração. Jean Epstein e Louis Delluc serviram-se do termo para marcar ao mesmo tempo a singularidade da estética cinematográfica em relação ao teatro e ao *portrait pictórico*.

De termo relativamente vago, circunscrito ao campo científico, cujo significado, até meados do séc. XIX era o de “produção de luz”, a partir dos anos 1920 a fotogenia passa a designar uma imagem dotada de um poder de revelação maior que o das imagens naturais, ou seja, aquelas que não utilizam meios de captação e reprodução técnicos. É esse caráter de intensificação da visão e dos objetos por ela enquadrados que fez da fotogenia um conceito importante que extrapolou o entendimento técnico da ampliação da imagem. A fotogenia aplicada ao cinema diz respeito, sobretudo, à captação e revelação de nuances expressivas de um rosto, espécie de emanção da individualidade de cada fisionomia humana que atendeu tanto à paixão científica de classificação das patologias quanto à revelação das potências afetivas, gerando uma experiência entre espectador e imagem que rompia a distância e produzia um outro tipo de comoção e de envolvimento psíquico.

A ampliação visual do rosto humano revelou aspectos da subjetividade nunca antes vistos. O cinema tornava-se assim uma prótese ocular, capaz de colocar o homem diante dele mesmo de forma nova e surpreendente. O rosto ampliado tornou-se um importante foco de interesse dos cineastas como elemento liberador de uma nova sensibilidade estética que contribuía, naquelas primeiras décadas do século, para a afirmação do próprio cinema como linguagem específica, dotada de

uma força plástica que nem a fotografia nem a pintura possuíam. A dificuldade de situar esteticamente a experiência do rosto ampliado leva um teórico contemporâneo como Jacques Aumont (1998) a perguntar até que ponto o *close-up* de um rosto representaria ainda um rosto humano. Mas o interesse aqui é repensar o uso do rosto, no filme de Dreyer, em sua relação com o silêncio. Por mais instigante que seja a aproximação entre rosto e natureza, ou entre o rosto e o inumano, ela parece negligenciar a questão mobilizadora do filme: o processo verbal. Mais interessante do que o comentário sobre a suposta naturalidade dos rostos de Joana D'Arc é a ideia de rostidade elaborada por Deleuze (1996). Para ele não há distinção entre *close-up* e rosto, pois o rosto é sempre *close-up* e sempre que há *close-up* uma *rostidade* emerge. A rostidade seria um rosto destituído da tripla função de comunicar, socializar e individualizar. O rosto, que antes constituía o lugar privilegiado de assunção de um sujeito, dá lugar à sua dissolução. Em outro trecho, Deleuze (1996) afirma: “O *close* do rosto no cinema tem como que dois pólos: fazer com que o rosto reflita a luz ou, ao contrário, acentuar suas sombras até mergulhá-lo em uma impiedosa obscuridade” (32). O que Deleuze faz é desvincular o rosto da noção de representação. De modo semelhante, Jean-Marie Pontévia (1986) observa que o apagamento do rosto é um dos avatares da pintura moderna, de modo que a história da arte moderna seria também a história do desfazer, lacerar, violentar o rosto, fazendo surgir não algo que estaria por trás dele, mas a sua própria superfície em exposição.

A dificuldade é que o apagamento de uma imagem produz sempre uma outra imagem. O único ganho, a bem dizer, é que a nova imagem carrega o estigma do apagamento. Novo avatar do retrato: a face apagada, a figura perdendo a face, a fronte elidida, deixando aparecer apenas os seus farrapos (36).

Pois o rosto da Joana D'Arc de Dreyer parece propor algo diferente: nem o inumano nem a construção de uma identidade singular. Na economia do filme ele é o lugar de fuga do sentido, ele funciona como uma interrupção do verbal que não é ausência total de fala, mas que guarda com a palavra uma intimidade outra que a fala de Joana não consegue articular diante do tribunal. O que se sugere aqui é a existência, em *A paixão de Joana D'Arc*, de uma relação estreita entre o rosto da protagonista e o seu silêncio. Não um silêncio inocente ou esvaziado de sentido, o silêncio do corpo falante, um silêncio que não pode ser compreendido como

uma experiência primordial, mas como experiência terrivelmente mundana.

Sabemos que o silêncio, depois de ocupar lugar do inefável romântico, foi objeto de culto da arte moderna, demarcando os limites da linguagem, da inteligibilidade ou servindo como estratégia de apagamento do autor na obra. A poeta Sylvia Plath escreveu sobre estados anestésicos e seus silêncios artificiais, e, antes dela, Mallarmé já havia tumultuado o mundo das letras com uma poesia siderada pelo silêncio e transformado a impotência da linguagem numa nova forma de escrita. A literatura do século XX foi, ao mesmo tempo, assombrada e seduzida pelo silêncio, mas esse silêncio pouco tinha a ver com a tentativa romântica de expressar as alturas inefáveis da linguagem. Beckett sintetizou a nova relação com o silêncio na ideia de que já não restava ao artista mais nada a expressar, nenhuma linguagem com a qual expressar, nenhum desejo de expressão e, ainda assim, obrigação de expressar. Essa situação paradoxal, a um só tempo terrível e cômica, foi enfrentada por Beckett numa linguagem que não experimentava nenhum ressentimento quanto ao seu próprio estado de indigência, sua escrita é solidária e mesmo cúmplice do fracasso expressivo da linguagem. Se, para a poesia romântica, o silêncio era encarado como o desafio da realização do sublime, para os escritores modernistas, ele se converteu na busca do indizível e do irrepresentável, ora entendido como promessa ora como o verdadeiro terror da linguagem do qual já nenhum escritor seria capaz de escapar. O silêncio ressurgiu, assim, inquietando uma literatura que já nascia sob o signo da perda da plenitude expressiva, num contexto marcado pela consciência da saturação da linguagem e pela ideia de que ao escritor restava bem pouco para ser dito. Havia dois caminhos muito claros: render-se ao fantasma da aporia ou apostar na estranha “fraqueza”<sup>28</sup> de escrever, de acordo com a formulação de Paul Valéry em resposta à famosa enquete da revista *Littérature*. Se o silêncio foi uma espécie de espectro rondando as letras modernas, no cinema ele não se apresentou de início como um desafio metafísico, mas como uma questão concreta, de dinâmica, de ritmo, de cadência e, especialmente, de técnica.

---

<sup>28</sup> À pergunta “Por que você escreve?”, enviada pela revista, Valéry respondeu: “por fraqueza” (*par faiblesse*). A resposta se tornaria o emblema da enquete que foi retomada anos mais tarde, em 1978, pelo jornal francês *Libération*.

## 9.2 A invenção do silêncio no cinema

O cinema nasce sem som, mas dizer que esse cinema era silencioso já é ir um pouco longe demais. O silêncio foi primeiro experimentado como limite técnico e, para a maioria dos cineastas, só veio a se tornar um desafio estético-poético com o desenvolvimento da sincronia sonora que permitiu a junção entre corpos e palavras. O silêncio como matéria de cinema, relacionada a uma contenção ou interrupção da fala, só se torna realmente uma questão estética depois do advento do sonoro, normalmente associado à estreia do filme americano *O cantor de jazz* em 1927. Mas, para Dreyer, o silêncio já havia se tornado uma importante questão mesmo antes dessa novidade. O silêncio, as formas de silenciamento já estavam organicamente presentes no seu cinema mudo, em vários momentos é ele (silêncio) que permite revelar a falta de simetria entre os interlocutores e a não completude do sentido. Não se trata aqui, no entanto, de recuperar uma antiga forma de leitura semiológica do objeto fílmico, do cinema como “linguagem sem código” – como na famosa formulação de Christian Metz<sup>29</sup> –, trata-se antes de pensar como o cinema, na abordagem dos corpos falantes, reflete sobre formas de silêncio e sobre os jogos de poder embutidos na linguagem, a relação entre a obrigação de tudo dizer e de dizer a verdade e o direito de permanecer calado.

Se no último filme sonoro, *Gertrud*, Dreyer flerta com a forma romântica do silêncio – a procura do inefável da linguagem como realização sublime do sentido –, em *Vampyr*, o primeiro falado, o silêncio é que dá o diapasão e contribui para criar um ambiente indecifrável, em que o sentido ora escapa, ora é pouco legível. No entanto, é o último filme mudo de Dreyer, *A paixão de Joana D’Arc*, que oferece o exemplo mais instigante de uso do silêncio. Nele, Dreyer afasta o silêncio do inefável e transforma-o em ato de recusa, ou seja, o silêncio como um ato, como gesto político. Não me refiro aqui ao silenciamento da censura que seria a re-

---

<sup>29</sup> Nos anos vinte os pensadores do cinema começaram a formular a noção de cinema como linguagem, partindo da ideia de que, se o cinema articula e transmite sentido, se ele diz ou comunica algo ao espectador, ele também é uma forma de linguagem. Eisenstein havia utilizado de modo não sistemático a ideia de *cinema-linguagem* para falar de imagens construídas e carregadas de sentido intencional, sentido que a *montagem intelectual* articulava, mas foi Christian Metz quem se dedicou a analisar os enunciados fílmicos comparando-os com os enunciados verbais. Como no cinema não existe a dupla articulação, nem uma gramática normativa tão abrangente quanto aquela que regula a língua, Metz acabou chegando à ideia de que o cinema seria uma linguagem sem língua. Ver: METZ, Cristian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1968.

pressão de fora imposta a uma palavra supostamente livre, o caso em *Joana D’Arc* é mais complexo, pois nele a força repressora é aquela que obriga a dizer e impede de calar. Desse modo o silêncio de Joana D’Arc é uma esquiva, uma tentativa de driblar os poderes embutidos na linguagem. Nas atas do processo histórico, onde temos acesso às transcrições das perguntas e respostas, nota-se claramente a resistência de Joana D’Arc a responder determinadas perguntas dos acusadores. Chama atenção também sua recusa em fazer juramentos cada vez mais abrangentes, e, mesmo que Dreyer não tenha incluído todas as etapas do processo em seu filme, ele deixa transparecer o conflito entre as exigências jurídicas e o âmbito privado de uma experiência que o interrogatório não pode alcançar. Há ainda mais um fato complicador: a palavra profética de Joana D’Arc, carregada de nacionalismo beligerante e que se desvia do modelo de discurso verdadeiro com o qual o tribunal opera. A guerra entre a obrigação de dizer e o direito de não dizer produz uma tensão que percorre todo o filme de Dreyer. Os diálogos não são propriamente diálogos, não há um horizonte de troca, as perguntas são um modo de fazer com que a acusada produza uma verdade incriminatória sobre si mesma através de sua fala. É a própria ideia de uma “comunidade falante” que se desfaz aí. Os acusadores exigem de Joana D’Arc uma verdade centrada e sustentada pelo “eu”, mas sua fala é profética, Joana é incapaz de “assinar” o próprio discurso. Como no poema de Adrienne Rich sobre *A paixão de Joana D’Arc*, quando a linguagem não pode fazer tudo, mas se encontra numa situação em que está obrigada a fazê-lo, “o silêncio pode ser um plano rigorosamente executado”.

### 9.3

#### O silêncio interdito

*O fascismo não é impedir-nos de dizer, é obrigar-nos a dizer.*  
— Roland Barthes

Uma possível microssinopse de *A paixão de Joana D’Arc* (1928) poderia ser: a fé selvagem de Joana de Domremy X a ortodoxia brutal da instituição religiosa. Nesse filme, Dreyer volta-se novamente para o contexto do tribunal – explorado anteriormente em *O presidente* (1919) e também, mas de forma mais ligeira, em um dos episódios de *Folhas arrancadas ao livro de Satã*, mas é em *A paixão de*

*Joana D'Arc* que o tribunal e o processo verbal que nele se desenrola tornam-se ao mesmo tempo objeto fílmico e questão determinante para a estrutura do filme. Atacado na época de seu lançamento como um filme anacrônico – um filho mudo temporão na era do sonoro –, *A paixão de Joana D'Arc* foi o mais caro filme de Dreyer, marcando ao mesmo tempo o apogeu e o início de uma fase de tormentos e grandes dificuldades na sua carreira.

Foi o enorme sucesso do drama *The Master of the House* que levou a produtora francesa Societé Générale des Films a encomendar a Dreyer um filme que celebrasse uma grande heroína da história nacional francesa. Como dito anteriormente, havia três possibilidades: Maria Antonieta, Catarina de Médicis e Joana D'Arc. Dreyer conta que a ideia de fazer um filme sobre Joana D'Arc surgiu em 1924 quando a virgem de Orleans foi finalmente canonizada, despertando novamente o interesse em torno da sua história e da sua figura. Mas Dreyer não se contentou em fazer uma reconstituição histórica da heroína; longe de fazer um “filme de época”, opta por condensar ao máximo o tempo e o espaço narrativos, depurando a narrativa de excessos informativos e mesmo de elementos contextualizadores. Ele remaneja o processo de modo a fazer com que tudo se desenrole em um dia e meio; faz uma colagem de diferentes momentos do inquérito e suprime também o intervalo de tempo que separa a condenação da execução. *A paixão de Joana D'Arc* é o único longa de Dreyer não baseado em obra literária ou teatral. Apesar de ter iniciado o projeto apoiando-se em uma versão ficcionalizada do julgamento, assinada por Deuteuil, posteriormente Dreyer abandona essa mediação literária e decide ir diretamente aos documentos históricos, contratando como consultor o historiador Pierre Champion, especialista no tema e responsável pelo estabelecimento da edição francesa do *Processo de condenação de Joana D'Arc*. O interesse recai na própria forma do interrogatório, na tensão produzida pelo jogo intenso de perguntas-e-respostas. Em um depoimento concedido a Michel Delahaye, Dreyer (1999) comenta:

[...] para mí, lo imperativo era la técnica de lo proceso verbal. En principio estaba ese proceso, con sus vías, su técnica propia, y esa técnica fue la que intente transmitir en la película. Estaban las preguntas, las respuestas, muy cortas, muy limpias. Así que no había más solución que poner primeros planos detrás de las réplicas. Cada pregunta, cada respuesta, exigía un primer plano de forma natural. Era la única posibilidad. Todo eso se desprendía de la técnica de lo proceso verbal. Además, el resultado de los primeros planos era que el espectador recibía los mismos shocks que Juana recibiendo las preguntas y siendo torturada por ellas (112).

Em outra entrevista, contesta a ideia bastante difundida de que Joana D'Arc seria um filme “de imagens” e *Gertrud* um filme “de palavras”:

Alto lá! *A paixão de Joana g'Arc* também é feito de palavras! E inclusive muito mais próximo da tragédia e do teatro do que *Gertrud*! Além disso, há algo que sempre repito a mim mesmo. Pouco importa se predomina o texto ou a imagem. Por outro lado, não reconhecer o papel importantíssimo do diálogo seria uma estupidez. Cada tema implica uma voz determinada. É disso que é preciso tratar. É preciso encontrar a maneira de expressar tantas vozes quanto for possível. É muito perigoso limitar-se a uma forma determinada, a um certo estilo (117).

*A paixão de Joana D'Arc* retrata o processo verbal através de rostos em primeiros-planos fixos<sup>30</sup> interrompidos por inúmeros intertítulos. André Bazin (1994) chegou a afirmar que se tratava de um “documentário de rostos”.

Muitos espectadores do filme retêm dele apenas a lembrança das sequências tensas de primeiríssimos planos, mas na verdade há também vários planos abertos, planos médios e cenas externas que mostram os arredores da prisão, imagens do povo e o momento da execução em praça pública. É que a intensidade obtida pelo uso do *close-up* e a plasticidade dos rostos não maquiados – como nunca se via no cinema da época – é tão forte que nos esquecemos dos outros planos. Quando, na citação acima, Dreyer fala das perguntas como um choque violento que o filme deve transmitir sensorialmente ao espectador, mostra que o processo deve ser entendido como uma forma de tortura verbal e não apenas um procedimento legal liso ou desprovido de intensidade.

---

<sup>30</sup> No entanto, é preciso observar que mais tarde Dreyer começou a combinar planos abertos e planos médios em movimento lento, planos que ele batiza de “primeiros planos fluidos”, e que predominam em *Ordet* e em *Gertrud*. Posteriormente ele também daria mais ênfase ao encadeamento entre planos do que ao corte abrupto como em *Joana D'Arc*; ele chega a declarar que todo o trabalho de purificação do cenário visa criar uma continuidade de plano: “A continuidade dos planos é muito importante para mim, porque gosto que os atores se envolvam com seus diálogos e respeito o amor que sentem pelas cenas bem alinhavadas” (Dreyer em entrevista a Michel Delahaye, *Cahiers du Cinéma*, n.º. 170, set. 1965).

## 9.4 Matéria silenciosa

Numa entrevista publicada nos *Cahiers du Cinéma* em junho de 1955, Dreyer (1999) fala do seu incômodo com a versão musicada<sup>31</sup> do filme, feita anos depois de seu lançamento – versão aliás realizada sem a sua autorização – e dá a entender que a presença da música é equivocada sobretudo porque elimina as pausas estabelecidas pelos intertítulos na versão original:

Sabia que (a música) iria romper o meu ritmo, porque não é a musica de um Bach ou um Beethoven. Me preocupa que o verdadeiro texto do processo já não sirva de “pausa rítmica”, porque nos filmes mudos os intertítulos eram algo mais que uma explicação, estavam organicamente inseridos, como as colunas de um edifício. Gostaria de conservar uma cópia muda, tal como o filme foi concebido, na Cinemateca, sem cortes (106).

A inclusão da música encobre essas pausas estruturais e não é só o ritmo que é afetado, mas a força textual dos intertítulos. A música envolve e orienta emocionalmente a leitura, torna a aridez e a violência da linguagem mais digerível e interpretável. Além disso, desvia a atenção para uma dimensão política do silêncio que afeta a construção de sentido do filme em outro nível.

Fora essa suspensão do fluxo de imagens criado pelos intertítulos, há duas formas de silêncio nesse filme: a omissão deliberada de informações por parte dos acusadores e as respostas que Joana D’Arc evita ou se recusa a dar. Essas duas formas de silêncio só podem ser entendidas dentro da lógica do abuso de poder jurídico no estabelecimento/produção da verdade. Poucos escritores conseguiram mostrar com a perspicácia de Kafka as formas abusivas do sistema de direito em um processo de julgamento. Em um trecho de *O processo* lemos:

O que se quer é excluir o mais possível a defesa, tudo deve recair sobre o acusado. No fundo não é um ponto de vista errôneo, mas nada seria mais falho que concluir disso que, nesse tribunal, os advogados são desnecessários ao réu. Pelo contrário, em nenhum outro eles são tão necessários como neste. Pois em geral o processo não é secreto apenas em relação ao público mas em relação ao próprio acusado. Evidentemente, só até o ponto em que isso é possível, mas isso é possível numa medida muito ampla (2005, 118).

---

<sup>31</sup> Trata-se da versão musicada por questões de direitos autorais nunca bem resolvidas entre Dreyer e os produtores do filme.

O que poderia ser um dado absurdo restrito ao universo ficcional é a descrição certa da lógica que prevalece em diversos processos jurídicos, inclusive no de Joana D'Arc. Só tardiamente e muito parcialmente ela teve acesso ao conteúdo dos crimes pelos quais estava sendo julgada. No *Préfacio a Saint Joan*, escrito em 1924, Bernard Shaw (2003) sustenta que “Joana D'Arc teve um processo muito mais honestamente conduzido pela Igreja e pela Inquisição do que qualquer outro prisioneiro do seu tipo teria nas cortes seculares oficiais dos dias de hoje; e o veredito foi realizado estritamente de acordo com as leis.”(7).

Antes de questionar a posição de Shaw, cabe lembrar que ao longo da Idade Média, quando os interrogatórios eram uma prática comum nos processos inquisitoriais, muitas técnicas foram desenvolvidas para extrair com maior eficiência confissões e abjurações. Bispos e arcebispos empenhados na eliminação das seitas hereges faziam o máximo para obliterar leis que pudessem limitar o poder de ação do júri sobre o acusado. O estilo penal medieval, tanto o secular quanto aquele praticado pelo Santo Ofício, caracterizava-se por sessões de interrogatório abertas e sessões de tortura corriqueiras, além da exposição obscena do corpo supliciado, momento espetacular que, segundo Michel Foucault (2004), tinha o caráter de uma verdadeira “festa de punição” (4). Em certas regiões francesas, o emprego da tortura física nos processos inquisitoriais chegou a um nível tão escandaloso que Clemente V, no século XIV, entrevistou severamente, decretando a dupla vigilância para os prisioneiros. A partir de então os prisioneiros deveriam ficar sob os cuidados tanto dos arcebispos quanto dos inquisidores, de modo que uns não pudessem agir sem a permissão dos outros. Na mesma época, o Papa João XXII tornou obrigatória aos juízes da inquisição a apresentação das atas dos interrogatórios aos juízes ordinários. Inquisidores famosos como Bernard Guy naturalmente julgaram desastroso esse cerceamento da liberdade dos inquisidores. Em processos de inquisição, diferentemente do que ocorria nos processos ordinários, eram aceitos testemunhos de acusação de pessoas “infames”, excomungados, criminosos e perjúrios. Mas, como observa G. Mollet (2006), os inquisidores preferiam a confissão à prova testemunhal. Por esse motivo mantinham os acusados como prisioneiros por longos períodos na esperança de que o cárcere traria “inteligência” a eles, fazendo-os optar pela conversão e pela delação dos “irmãos de heresia”.

A paixão de Joana D'Arc põe em cena o drama do confronto entre a instituição religiosa tal como ela se organizava no século XV e a religiosidade privada

(não mediada pela Igreja) de Joana D'Arc. O filme, como dito anteriormente, condensa a ação nos últimos dois dias do julgamento. Cabe lembrar que a captura havia ocorrido muito antes, em Compiègne, no dia 23 de maio de 1430, ou seja, praticamente um ano antes do derradeiro dia de processo. Ela permanece prisioneira em Beaulieu até julho de 1430 quando é transferida para Beaurevoir. Em novembro é transferida novamente, desta vez para Rouen, onde ficaria sob a custódia do Bispo Cauchon, principal inquisidor do processo e personagem que Dreyer elabora com muita minúcia e que é interpretado pelo grande ator de teatro Eugene Silvan. Somente no dia 9 de janeiro de 1431 é que tem início o processo de julgamento de Joana D'Arc, que terminará no dia 19 de maio desse mesmo ano com a leitura da condenação pela Universidade de Paris. No dia 30 de maio ela é executada em praça pública.

Ao optar por fazer um filme centrado no processo verbal e não sobre as façanhas militares de Joana D'Arc, Dreyer de certo modo se afasta da encomenda feita pela Société Générale. Não lhe interessava edificar uma figura de heroína nacional, ele preferia mostrar a mecânica de poder, o controle da palavra humana e de suas aberrações. No caso, a nação francesa não tinha muito com o que se orgulhar, já que Joana D'Arc fora vendida aos ingleses pelos franceses (borguinhões), e o julgamento realizado majoritariamente por eclesiásticos franceses. O filme mostra claramente que o controle da experiência religiosa passa pelo controle da linguagem com a qual ela é descrita e testemunhada. Se a Bíblia é um livro destinado a edificar uma comunidade, a ligação “direta” de Joana com Deus representa, para os inquisidores, a arrogância, a blasfêmia, uma experiência religiosa egoísta que afronta a exegese e todas as formas legitimadoras da fonte da fé cristã. A fé católica concebe como possíveis os fenômenos das aparições dos santos, assim como das vozes e visões, mas a Igreja não admite que esses fenômenos ocorram com qualquer ser humano nem sob quaisquer circunstâncias. Quem não sabe rezar o Pai-Nosso *comme il faut* não participa de uma comunhão autêntica com Deus. A verbalização da experiência religiosa deve respeitar a *doxa*, por isso a verbalização heterodoxa e impressionista de Joana D'Arc serve aos juízes como material comprobatório da sua “má-fé”. Os inquisidores interpelam insistentemente a acusada sobre as aparições e vozes, exigem que descreva detalhadamente aquilo e aqueles que vê e ouve. Como são os ornamentos dos anjos? E as roupas de Santa Margarida? São Miguel estava vestido? Tinha cabelos longos? Usava

chapéu? Tinha asas? São perguntas aparentemente simples que induzem a acusada a fazer descrições incompatíveis com as descrições das mesmas “figuras” no Novo Testamento.



Figura 99



Figura 100

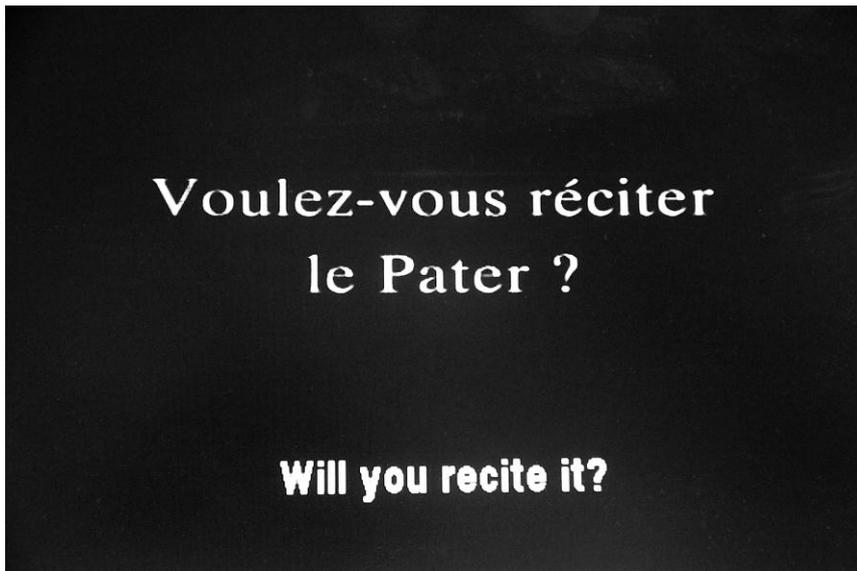


Figura 101



Figura 102

**Vous avez dit que saint  
Michel vous était apparu...  
... comment était-il ?**

**You have said that St. Michael  
appeared to you...in what form?**

Figura 103

**Avait-il des ailes ?**

**Did he have wings?**

Figura 104

**Portait-il une couronne ?**

**Did he wear a crown?**

Figura 105

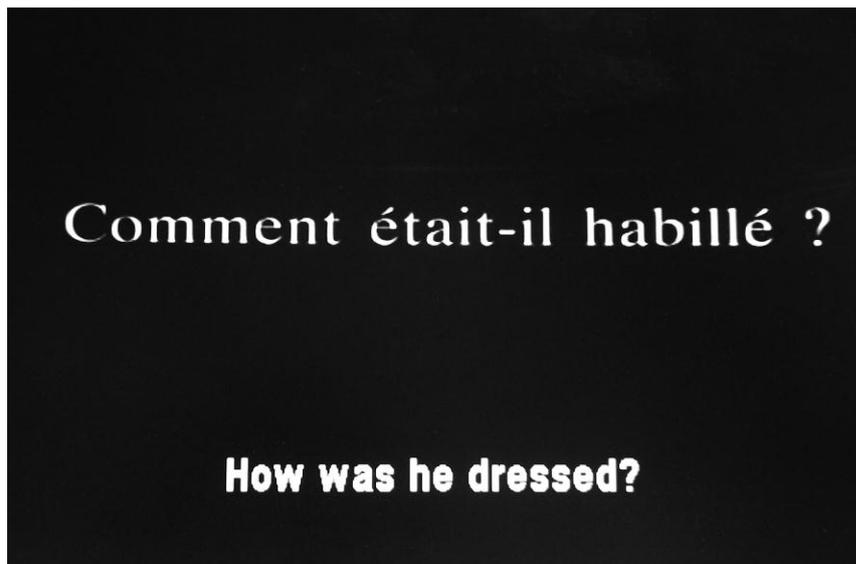


Figura 106

Os inquisidores fazem troça, desqualificam as falas da acusada, debocham, mas julgam-na severamente como traidora da fé. A hipótese da loucura está obviamente excluída, já que na Idade Média a loucura ainda não tinha sido delineada enquanto tal, de modo que os atos em questão eram interpretados como crimes de lesa-majestade, profanação e blasfêmia. Em termos de direito penal, não havia nenhum conceito médico positivista que pudesse fazer da insanidade mental um mobilizador da consciência judicial que amenizasse a punição dos hereges. Assim como para o personagem de Kafka, o processo de Joana D'Arc é um processo perdido de antemão. Não há, a rigor, direito de defesa, e todas as respostas conduzem ao mesmo destino: a fogueira. A única alternativa em jogo é: abjurar e salvar sua alma ou morrer como bruxa herege.

Mas se o processo existe é porque é preciso legalizar e tornar juridicamente válida essa pena de morte. Daí que seja necessário extrair de Joana as palavras que a incriminam. É nesse ponto que o filme de Dreyer consegue articular a impossibilidade de silenciar. Aí não é o *sileo*, o silêncio primordial das coisas naturais anteriores ao homem, que está em jogo, mas o *tacere*, que Roland Barthes define como um silêncio diretamente ligado à *locutio*, à fala, ao direito de não dizer, em suma, o que o direito moderno definirá explicitamente como o direito de permanecer calado. Quando aborda a questão do direito ao silêncio em *O neutro*, Barthes (2002) refere-se à mística cristã como uma forma de contenção de palavra que se opõe à fé ortodoxa: “A Igreja, (como teologia e como instituição) é essencialmente falante: ela quer a linguagem, ela é insaciável no que diz respeito à lin-

guagem.”(57). Mesmo uma rápida leitura das atas do processo basta para dar a ver que Joana D’Arc tinha consciência do perigo da *locutio*. De fato, em alguns momentos ela consegue “não falar”, fazendo desse silêncio uma “operação para desarmar as opressões” (51). No filme, sempre que isso ocorre, é através das imagens que o silêncio se materializa. Quando ela se recusa a responder, seu rosto vai sendo tomado por expressões extravagantes, ilegíveis. Barthes lembra que o silêncio como “tática mundana” é um meio de evitar as armadilhas do poder, e foi bastante difundido pela moral clássica. Em Bacon, por exemplo, essa tática pode assumir três modalidades, a do homem reservado, a da dissimulação enganadora e a do fingimento assumido. Já no âmbito do Santo Ofício, o implícito e o não-dito estavam automaticamente associados à má-fé: “o implícito era um crime, pois o implícito é um pensamento que escapa ao poder, é portanto o grau zero, o curinga de todo crime” (Barthes, 2002, 54-55).

## 9.5 O silêncio como barreira

*Vocês querem que eu fale contra mim mesma?*  
— Joana D’Arc

Sabemos que Joana D’Arc foi julgada como traidora da fé, mas todo o seu processo é motivado pela disputa política entre armagnacs e borguinhões, estes últimos aliados dos ingleses nos inúmeros confrontos armados que marcaram a Guerra dos Cem Anos. Com a morte do rei francês Carlos VI, em 1422, Henrique VI da Inglaterra é coroado rei francês, mas os armagnacs se mantiveram fiéis à dinastia de Carlos VI e coroaram Carlos VII, o Delfim, no mesmo ano. Em 1429, este venceu a batalha de Jargeau e no mesmo ano as batalhas de Meung-sur-Loire e de Beaugency. Depois de vencer os ingleses em Orléans, Joana D’Arc conduziu o rei Carlos VII até Reims, onde foi coroado no dia 17 de julho. A sequência de vitórias e a coroação do rei reavivaram nos franceses a esperança de se libertarem do domínio inglês. Mas quando o rei, acompanhado por Joana e seu exército, tenta retomar Paris, ela é ferida. Em 1430 ela retoma suas atividades militares na tentativa de recuperar a cidade de Compiègne, mas é capturada pelos borguinhões e, em seguida, levada à cidade de Beaulieu-lès-Fontaines. Num primeiro momento

Joana era propriedade do Duque de Luxemburgo e, sob sua responsabilidade, foi levada até Beaurevoir, onde permaneceu durante o verão, enquanto o duque negociava sua venda aos ingleses. Concluídos os trâmites da venda, ela é transferida para Reims, onde seu processo tem início em 9 de janeiro de 1431.

Em seu famoso prefácio a *Saint Joan*, Bernard Shaw (2003) critica as representações românticas de Joana que subestimam tanto sua inteligência quanto seu talento militar. Mas desejoso de reabilitar uma imagem de mulher forte, esperta e hábil, Shaw acaba por depositar no Bispo Cauchon uma confiabilidade questionável. Retomando a citação de Shaw: “Joana teve um tribunal religioso infinitamente mais justo do que qualquer outro prisioneiro do seu tipo e na sua situação teria nas cortes seculares atuais; a decisão foi inteiramente realizada de acordo com a lei” (7). O prefácio de onde o trecho acima foi retirado é uma crítica ácida ao processo de canonização, processo manipulado por interesses políticos e pelo desejo de “correção” histórica. Mas Shaw se engana ao acreditar que esse segundo processo teria sido menos fraudulento do que o processo de acusação realizado no século XV. O que Shaw não quer ou não consegue vislumbrar é que todo o aparato judicial que condena Joana D’Arc age não conforme a lei, mas conforme o imperativo dado *a priori* de condená-la a todo custo, de preferência induzindo-a à autoincriminação. Uma análise mais detida do processo conduzido por Pierre Cauchon revela uma série de falhas legais e de manejos enganadores que violam as leis do direito medieval tal como ele havia sido estabelecido na época em que Joana foi condenada. A questão se torna particularmente interessante no que diz respeito ao “direito ao silêncio” e é ela que motiva uma investigação histórica sobre o tema.

Se no século XV não havia uma fórmula fixa que assegurasse ao réu o direito de permanecer calado, como ocorre no direito moderno com o *Miranda warning*,<sup>32</sup> é incorreto dizer que o direito penal medieval desconhecesse o direito legal de não falar e de certa privacidade no silêncio. Como mostra H. Ansgar Kelly (1993) em *The right to remain silent: Before and after Joan of Arc*, o direito ao silêncio pode ser claramente deduzido das regras canônicas dos processos penais medievais, especialmente nos casos de heresia. Para o desenvolvimento correto do processo, era fundamental que o réu fosse previamente informado de todos os

---

<sup>32</sup> Na nossa legislação ela corresponde à Quinta Emenda: “você tem o direito de permanecer em silêncio. Tudo o que você disser poderá ser usado contra você no tribunal.”.

crimes dos quais estava sendo acusado bem como da natureza das acusações. Além disso, ele tinha o direito de obter conselho e de chamar testemunhas de defesa antes do início do inquérito. A restrição ao inquérito ilimitado havia sido estabelecida por Inocêncio III em 1215 – portanto mais de duzentos anos antes do julgamento de Joana D’Arc – como parte da renovação da Declaração de Direitos. O sistema criado por Inocêncio III requeria investigação preliminar, inclusive exigindo que o juiz encarregado visitasse a cena do crime e coletasse depoimentos sobre o caráter e os hábitos do suposto criminoso. As novas regras deram ao acusador muito mais reforço, pois ele agora não atuava sozinho sob sua única responsabilidade, mas podia contar com alguns informantes que testemunhariam sobre os crimes cometidos pelo acusado. O conjunto das declarações dadas pelos informantes configurava a “fama”, e só a partir dela era possível requisitar um processo inquisitorial. Segundo Ansgar Kelly, uma vez instalados no tribunal, a primeira obrigação dos juízes diante do acusado era a de fornecer por escrito e detalhadamente todas as incriminações às quais ele deveria responder. Juntamente com esse documento, os juízes deveriam informar ao acusado os nomes de todos os informantes/testemunhas que haviam deposto contra ele, de modo que pudesse questionar tanto as acusações quanto os informantes. Em 1253 o cardeal Hostiensis instituiu na *Summa Decretalium* que o acusado tinha de ser forçado a dizer somente a verdade durante o julgamento. Como sublinha Ansgar Kelly, Hostiensis defendeu até sua morte a importância do procedimento do *preliminary*. A constituição da “fama” e a apresentação detalhada das incriminações e dos direitos de defesa do acusado eram, segundo ele, fundamentais para a realização do processo inquisitorial, e caso esses procedimentos não fossem cumpridos, o processo estaria automaticamente invalidado. No entanto, após a morte de Hostiensis, o papa Bonifácio cria duas leis complementares que afrouxaram consideravelmente a necessidade de aplicação dos procedimentos preliminares e tornou remota a possibilidade de um processo mal conduzido ser submetido à impugnação. A partir de então, mesmo sem a configuração prévia da “fama”, o acusado que não se colocasse clara e prontamente contra os procedimentos do júri e que viesse a confessar o crime não poderia impugnar posteriormente o tribunal. Essa nova legislação oferecia claramente uma margem de manobra sinistra. Assim Bonifácio tornava a “fama” e a apresentação das acusações e dos direitos do acusado procedimentos optativos ou meramente acessórios. Mas ao contrário do que ocorre hoje no âmbito do direito

penal, onde prevalece o “quem cala consente”, Hostiensis considerava o silêncio do acusado diante da ausência de “fama” como uma forma de objeção. Para ele apenas o “silêncio informado” poderia ser considerado consentimento, ou seja, no caso de o acusado não ter nenhuma informação sobre seus direitos ele não poderia consentir silenciosamente os procedimentos levados a cabo pelo juiz. Ainda assim, como nota Ansgar Kelly, mesmo na Inquisição Espanhola, famosa por seus tremendos abusos, os procedimentos preliminares eram quase sempre realizados. Nos julgamentos realizados na Ciudad Real entre 1483 e 1485, havia uma investigação preliminar secreta, e o acusado recebia as acusações de forma detalhada antes de ser obrigado a confessar.

Certamente, houve inúmeros abusos, especialmente conectados a permanência de acusados como prisioneiros por longos períodos na esperança de se gerar mais provas; no entanto o Grande Inquisidor Thomas de Torquemada deu alguns passos importantes para deter tais irregularidades. Nas suas *Instruções de Ávila*, Torquemada insintuiu que os suspeitos só poderiam ser presos quando houvesse um número de provas suficientes sobre crimes específicos e que se isso fosse realizado os suspeitos seriam então, num prazo de dez dias, formalmente acusados (Kelly, 1993, 10).

Isso mostra que, mesmo nas formas mais atrozes de julgamento pré-moderno, havia a consciência de que o suspeito ou acusado não era legalmente obrigado a responder nenhuma pergunta antes da realização dos procedimentos preliminares. Não é o que ocorre no julgamento de Joana D’Arc, pois no seu caso a violação ou obliteração do cânone da *ordo juris* tinha como primeira finalidade fazer com que a acusada se autoincriminasse diante do júri, depondo inclusive sobre assuntos juridicamente considerados privados (*hitherto*) ou secretos, assuntos que não podem ser objeto de questionamento no âmbito de um processo de condenação. Joana D’Arc parece intuir esses limites, já que em vários momentos se recusa a responder e ainda replica dizendo que são questões que não dizem respeito ao seu processo.

A violação dos protocolos jurídicos com vistas à autoincriminação do acusado era comum nos julgamentos sumários realizados ao longo do séc. XIII no sul da França. Testemunhas de crimes alheios eram obrigadas a responder, após prestarem juramento, a perguntas sobre si mesmas de modo a deixar escapar algum lastro de comportamento herético. Mas no séc. XV o Papa Clemente V estabelece um decreto (*Sepe*) que torna novamente obrigatórios, mesmo em julgamentos su-

mários – nessa altura quase todos os processos conduzidos pela Inquisição incluíam julgamentos sumários –, a apresentação prévia de provas e possibilidade de defesa. Obviamente esse decreto é negligenciado por alguns dos mais famosos inquisidores, como o famoso Bernard Guy da ordem dominicana, que atuou em Toulouse nas primeiras décadas do séc. XIV e cujo compêndio *Manual da inquisição* foi amplamente divulgado no continente europeu. Conforme relata Ansgar Kelly, entre 1318 e 1325 aconteceu, na diocese de Palmier, sul da França, uma série de interrogatórios que obliteraram totalmente o *Sepe* do Papa Clemente V e em que se procedeu de forma sumária. Segundo a rotina lá estabelecida, os suspeitos eram obrigados a responder uma série de perguntas sob juramento antes que quaisquer evidências fossem colhidas para incriminá-los. Quando os suspeitos se negavam a fazer os juramentos, o bispo James Fourier, responsável por aquela diocese, se encarregava de colher depoimentos não juramentados e valia-se deles do mesmo modo.

A atitude dos acusadores, tal como Dreyer retrata, e de modo particular a atitude de Pierre Cauchon, designado chefe e executor do tribunal de Joana D'Arc, deve ser entendida no âmbito do conflito entre a *ordo juris* da época e os abusos que vinham sendo insistentemente praticados pela Inquisição. Abusos que paulatinamente ganharam estatuto legal, fosse por descuido ou falta de controle, fosse por conta das brechas legais ou ainda por hábitos de uso que tornavam “naturais” práticas jurídicas indevidas. Pierre Cauchon tinha formação em direito eclesiástico, havia concluído seus estudos na Universidade de Paris, onde também chegou a atuar como reitor. Antes de assumir o caso de Joana D'Arc, Pierre Cauchon já havia participado direta e indiretamente de diversos processos inquisitoriais e já sabia como lidar com crimes de heresia. Ansgar Kelly faz questão de salientar que nos julgamentos de John XXIII e de Benedict XIII, ambos chefiados por Cauchon, embora as acusações tenham sido formalmente apresentadas, aos acusados foi negado o direito de requerer testemunhas de defesa. Em 1420 Cauchon tornou-se bispo de Beauvais, diocese onde Joana foi capturada em 1430; era, portanto, natural e esperado que o julgamento ficasse sob sua responsabilidade. A captura é feita sob alegação de “fama” de imodéstia, de comportamento herético, além de hábitos de vida que transgrediam as regras de boa conduta segundo a Igreja: são mencionados os trajes masculinos de Joana e a sua “má fé”. Entre o momento da captura e o início do processo, Cauchon e seus comissários tratam de

elaborar um material com testemunhos que comprovassem a “fama” e incriminassem Joana. No dia 23 de janeiro de 1431 os artigos foram lidos por Cauchon diante de sua equipe, mas nunca foram apresentados ou lidos à acusada durante o julgamento, de modo que o processo de Joana D’Arc começa como um julgamento sumário *ex-officio*. Cauchon descarta também a leitura dos direitos; todavia, como observa Ansgar Kelly, não se pode concluir daí que ele tivesse plena consciência de estar violando a *ordo juris* do processo sumário, já que tais violações, naquele momento, tinham adquirido um caráter de tal modo ambíguo que sua exclusão às vezes era considerada legal. No entanto, outros procedimentos legais utilizados por Cauchon nos tribunais que presidiu anteriormente são totalmente descartados no caso de Joana. Quando Cauchon pede a ela que faça o juramento convencional diante do tribunal (*juramentum in forma debita*), que a obrigaria a “dizer a verdade sobre todas as coisas sobre as quais fosse interrogada”, ela objeta, diz que não sabe sobre quais assuntos querem interrogá-la, e que pode haver coisas que lhe perguntem e a que ela não irá responder. Isso mostra que ela, mesmo ignorando a *ordo juris*, tinha intuição de que, ao aceitar a formulação do juramento irrestrito (*blanket oath*) que Cauchon queria lhe impor, cairia facilmente numa atitude de perjúrio, de modo que não poderia fazer o juramento naqueles termos tão amplos e indeterminados. Nos dias que se seguem, Cauchon tenta fazer com que ela jure de novo, ampliando o espectro do juramento. Ela resiste sob alegação de já ter feito um juramento no primeiro dia do julgamento.



Figura 107

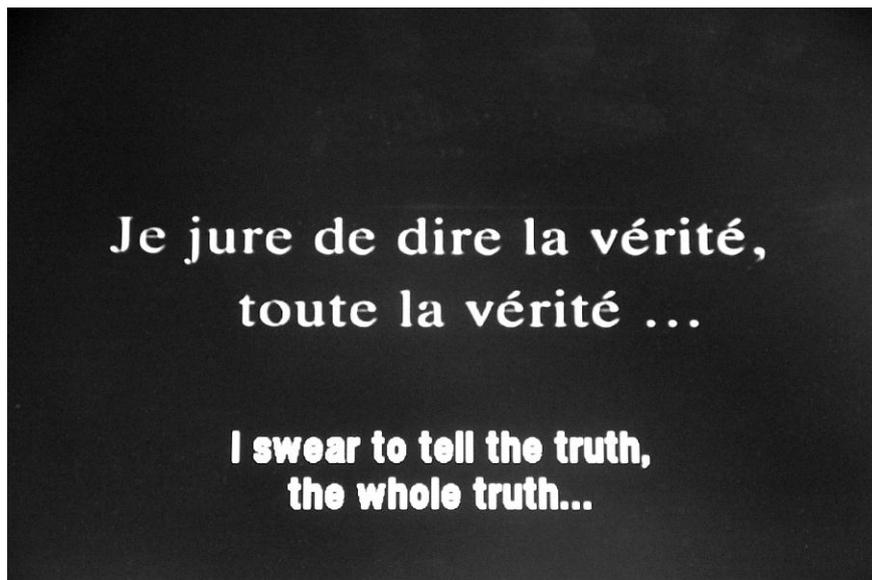


Figura 108

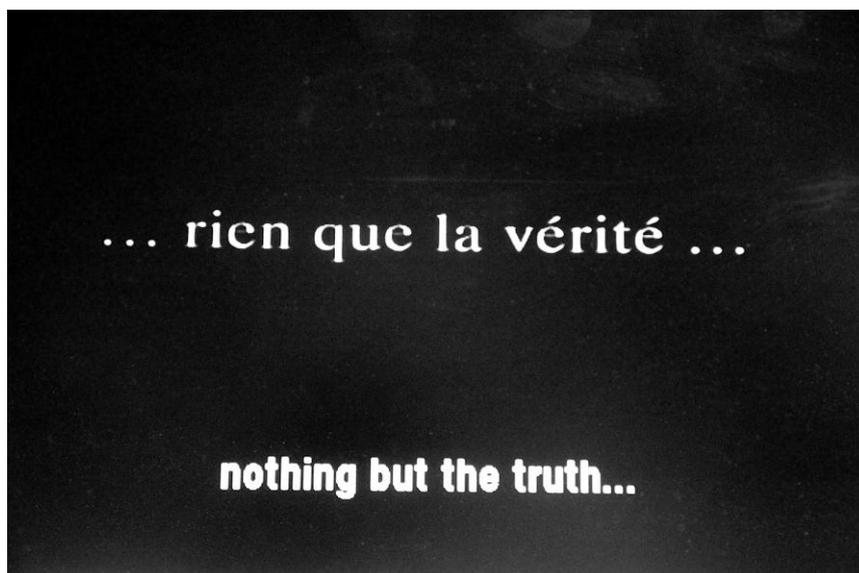


Figura 109

Dreyer mostra apenas um dos juramentos feitos por Joana D'Arc, mas no uso do *close-up* retrata a resistência em responder a tudo que lhe perguntavam



Figura 110



Figura 111

Em março, o canonista John Lohier critica duramente os procedimentos de Cauchon no processo que considera mal conduzido e inválido. Na versão de Robert Bresson – *O processo de Joana D'Arc* (1962) –, essa crítica está incluída assim como as manobras realizadas posteriormente por Cauchon para tornar o processo válido sem ter de anulá-lo e recomeçar num novo julgamento.

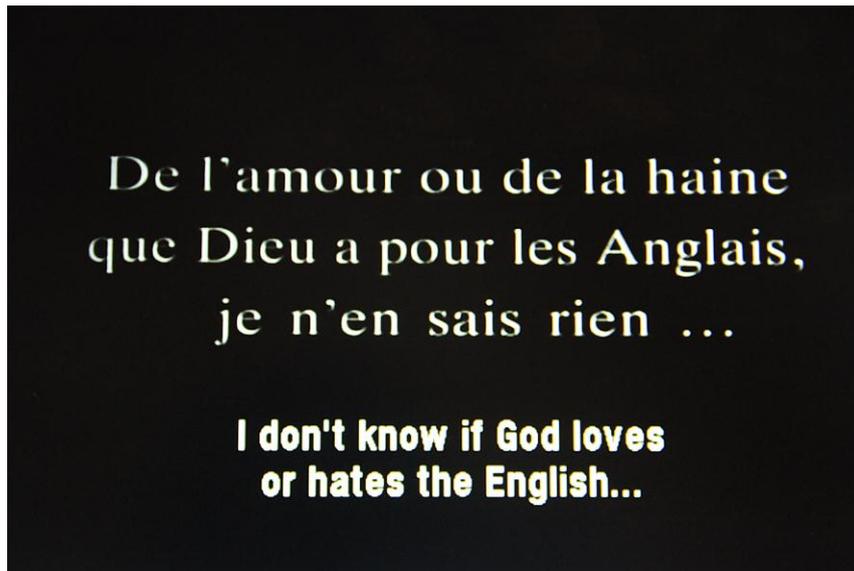


Figura 112

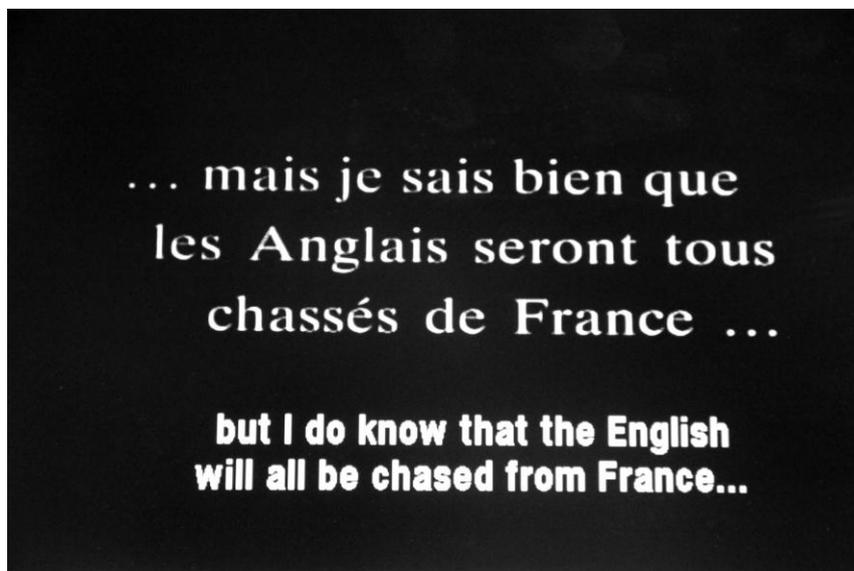


Figura 113



Figura 114 - Joana D'Arc: misticismo, profecia e nacionalismo entremeados

Apesar da questão política que impulsionava o processo, para todos os efeitos Joana estava sendo julgada por heresia – por ter ofendido Deus e à Igreja, por ter agido instigada pelo diabo, por ser notoriamente um indivíduo de atitudes e hábitos escandalosos e ultrajantes. Como afirma G. Mollet (2006) na introdução ao *Manual do inquisidor* de Bernard Guy, “a heresia é um crime de ‘lesamajestade divina’ que consiste na rejeição consciente de um dogma ou na firme adesão a uma seita cujas doutrinas foram condenadas pela Igreja por serem contrárias a fé” (XXX). Mesmo com a ação violenta e incansável dos tribunais da Inquisição, a Europa do século XVI ainda conhecia um grande número de hereges Cátaros, além dos chamados pseudoapóstolos, Beguinas e Begardos, “fazedores de sortilégios”, e também os judeus, sendo que somente os judeus conversos que não abandonavam totalmente as práticas judaicas eram julgados como apóstatas. Mas o processo de Joana D’Arc se diferenciava da maioria dos casos de heresia por sua conotação política. Muito mais (ou menos) do que heroína, Joana D’Arc foi a grande vergonha da história política da França vendida pelos franceses aos ingleses e submetida ao aprisionamento e a um julgamento fraudulento; foi reabilitada como a grande heroína da Guerra dos Cem Anos, durante a qual tomou partido pelos armagnacs, na longa luta contra os borguinhões e seus aliados ingleses. Muitas versões literárias da história de Joana D’Arc deram ênfase à sua religiosidade fervorosa e às injustiças sofridas – Schiller, Voltaire, Anatole France seriam alguns exemplos –, enquanto as versões cinematográficas modernas preferiram

“desdramatizar” o processo e desmistificar a figura de Joana, mostrando a mulher bélica, racional, comandante de exército e politicamente engajada, como na célebre versão de Robert Bresson e mais recentemente com a versão de filme de ação realizada por Luc Besson. O que me parece particularmente interessante no filme de Dreyer é que ele consegue construir um filme sobre o processo sem se desencilhar da dimensão religiosa e política. Ao fazer um filme intensamente dramático, ele consegue trazer à tona a questão da guerra das linguagens e da violação dos direitos de um modo dramático, no melhor sentido do termo, atingindo uma força estética muito maior do que em outros filmês sobre Joana D’Arc que, ao invés de se concentrarem nos atos verbais, optam por mostrar as ações militares, como se o tribunal não fosse também um lugar de “guerra”, onde diferentes formas de encarar a linguagem, e a linguagem religiosa em particular, não estivessem em confronto. É nesse sentido que o uso de intertítulos e dos *close-ups* não cria uma situação de paralelismo, mas reforça as tensões entre a obrigação de dizer e a recusa em dizer. Se as falas de Joana D’Arc soam simultaneamente ingênuas e equivocadas perante o tribunal, seu rosto, seus olhares oblíquos, seu modo de chorar e de arregalar os olhos fitando um horizonte indefinível é atordoante e perturba seus inquisidores. Desse modo Dreyer enlaça a eloquência do rosto ao silêncio da fala de um modo como nenhum outro filme antes ou depois desse conseguiu fazer.

Uma última consideração sobre Joana D’Arc e o enlace entre arte e direito: mesmo sem ter a consciência de defender seus direitos civis, sua atitude diante do tribunal é de lealdade a uma palavra que para ela estava acima da instituição religiosa e dos protocolos jurídicos. Nesse sentido, ela é uma precursora da defesa do direito à privacidade e ao silêncio no âmbito judicial que estiveram na base da abolição dos julgamentos autoincriminatórios. Ela foi beatificada como mártir religiosa, mas a articulação entre o que ela diz e o que ela evita dizer fazem dela um personagem importante no âmbito da história do direito ocidental. Há no tribunal uma expectativa de construção de sentido que uma figura como Joana D’Arc transgride: sua palavra é uma profecia política que os seus acusadores não podem aceitar nem do ponto de vista religioso nem do ponto de vista político. Dreyer conseguiu mostrar o drama do encontro entre direito e religião, e também como o direito (secular ou o do Santo Ofício) trabalhava para regular e deter tanto os excessos e os desvios de conduta quanto os desvios de sentido.

Se Dreyer opta por elidir a imagem da tortura física, muito diferente é o tra-

tamento dado à tortura psíquica. Não por acaso uma das situações recorrentes em seus filmes é a do interrogatório, em que o réu, sob a ameaça da tortura física, é submetido a uma tortura de outra ordem, através do achaque verbal; o júri induz o sujeito a falar “a verdade” sobre si mesmo, sobre seus atos ou sobre os atos de terceiros. O interrogatório seria o lugar de uma violência que não se configura como uma ação brutal sobre o corpo, mas que nem por isso é menos violenta. Colocando a própria linguagem sob tortura, os tribunais buscam extrair dela uma palavra autêntica, garantida pelo sacramento juramental. Blanchot (2001) detectou na tortura uma contradição intrínseca, definiu-a como o “recurso à violência – sempre sob a forma da técnica – com a finalidade de fazer falar; a violência aperfeiçoada ou camuflada em técnica quer que se fale, quer uma palavra, que palavra? Não esta palavra de violência – não falante, inteiramente falsa – que logicamente ela pode apenas esperar obter, mas uma palavra verdadeira, livre e isenta de qualquer violência. Esta contradição nos ofende, mas também nos inquieta, porque nesta igualdade que ela estabelece e neste contato que ela restabelece entre violência e palavra, ela reanima e provoca a terrível violência que é a intimidade silenciosa de toda palavra falante, e assim ela recoloca em causa a verdade de nossa linguagem compreendida como diálogo, e do diálogo compreendido como espaço de potência exercida sem violência e lutando contra a potência (86).

Assim Blanchot mostra como é tortuosa a demanda da tortura, que procura extrair, através da violência, uma palavra isenta de violência. Porém, mais do que isso, a tortura aposta na possibilidade de o sujeito falante atuar como pleno fiador do seu discurso. A tortura acredita que, sob pressão, a linguagem se purifica de tudo aquilo que coloca sob suspeita a veracidade, a coerência, a consistência e a transparência do que é dito. A grande ingenuidade, no entanto, é crer que o corpo brutalizado faria com que o homem se comprometesse mais fortemente com sua própria palavra. Esse processo de desumanização exorcizaria, faria com que a verdadeira fala viesse à tona. Essa promessa de verdade que subjaz em toda aplicação de tortura é uma vertigem, uma tentativa desesperada – que tem nas técnicas de lavagem cerebral sua versão mais perversa – de desumanizar o sujeito para grudar o corpo na voz e a palavra na verdade absoluta. A tortura entendida como um ritual que deve servir para extrair (produzir) uma palavra purificada da fraqueza da linguagem, ela também consiste no exercício de um poder, onde se aparta o que é o falso do que é o verdadeiro. É esse gesto “criativo” ou ficcional, do qual

ela depende, que a tortura procura fazer desaparecer através de uma hipervalorização da técnica, como um recurso objetivo e cientificamente confiável. Desse modo, todo ato de tortura acaba por revelar a própria incongruência entre direito e justiça.