

11 Conclusão

A imagem fílmica (incluindo o som) o que é? Um engodo.
— Roland Barthes

*Eu deduzia das imagens que o mundo era real e portanto imóvel,
pois quem sabe o que há de acontecer se dissermos a verdade
enquanto subimos as escadas.*
— Rosmarie Waldrop

Qual a palavra que todos os homens sabem?
— Ana Cristina Cesar

Há um personagem de Jacques Rivette que diz “quando saio do cinema não tenho medo de nada”. Mas como sair de uma tese? Ou antes, como concluí-la sem o sentimento heroico de quem finalmente atinge a maioria ou encontra a chave do segredo, ou põe os pés na Lua? E se acontecer a estranha sensação de ter habitado a pele de alguém que já não enxerga, ou do filósofo da linguagem, cada vez mais quieto, ou emitindo apenas o óbvio em ondas curtas? A teoria só se aguenta por um fio, mas ainda é uma forma de delicadeza ou de conversa – ora desesperada, ora talvez monótona – na beira do túmulo do objeto amado. Ilusório pensar que no fim de um percurso não haja dúvidas, ou que o que se quer herdeiro não é sempre também ingrato.

Esta tese percorreu a obra de Dreyer detendo-se sobre alguns filmes e cenas, ou procedimentos relevantes para o entendimento da relação entre sujeito e linguagem tal como se articula nesse cinema. O percurso de análise reforçou a ideia de que, mesmo antes de tornar-se um meio “audiovisual”, o cinema já era uma arte que conjugava de modo singular dois regimes distintos de significação: o verbal e o visual. Não foi preciso esperar pelo surgimento do cinema falado para que a voz se tornasse uma questão inquietante e desafiadora. Ela já estava lá e podia assumir funções triviais ou formas bastante complexas. Por outro lado, o chamado cinema mudo, que pouco tinha de “mudez”, também estava obrigado a articular o silêncio, não o silêncio físico, mas um silêncio que em Dreyer ganha forte conotação política como procurei mostrar na análise de *A paixão de Joana D’Arc*. Com a

chegada do som, os cineastas foram obrigados a conceber novos modos de amarração entre voz e corpo, entre silêncio e som. Carl Th. Dreyer viveu os impasses dessa amarração de forma bastante intensa, embora nunca a tenha explicitado nesses termos. Seu cinema pode ser visto como o lugar de produção de um pensamento sobre a subjetividade na linguagem e mais precisamente sobre os modos através dos quais o sujeito se liga à sua própria palavra. Encarei a filmografia de Dreyer como um objeto mutante, que, mesmo tendo recebido interpretações importantes e férteis, ainda se oferece como um campo de questões não esgotadas, especialmente no que diz respeito ao conflito entre “verbocentrismo” e cinema da imagem, e à construção de sentido no cinema narrativo.

Se a tradição metafísica determinou fortemente a nossa relação com as palavras, se uma das marcas dessa tradição é o privilégio dado à oralidade, porque a palavra falada seria mais confiável, mais francamente determinada e subjetivamente garantida que a palavra escrita, o cinema parece ter enfrentado essa questão de forma bastante peculiar ao ser investido de uma camada sonora. O advento do som coincide com o surgimento de um cinema falocêntrico (ou “verbocentrado”, na terminologia de Chion) na década de 1930: é o cinema da institucionalização dos códigos narrativos ainda hoje tão difundidos, é também o cinema que normaliza o diálogo e os modos de filmá-lo (plano-contraplano) com a hegemonização de um tipo de audiovisualidade. Esse cinema trabalhou para tornar o mais eficiente possível a coalescência entre a imagem e as palavras faladas, de modo a oferecer ao espectador a fascinante, prazerosa e irrecusável ilusão de uma cerzidura impossível. No entanto, à sua revelia, esse cinema também deu bandeira da precariedade desse enodamento, deixou aparecer o engodo de que é feita a imagem em movimento projetada numa sala escura com ajuda de alto-falantes. Seja pelos recursos de difusão que dependiam muitas vezes de dublagem, ou pelo uso da língua demasiado artificioso em relação aos usos “reais”, que escancarava a distância entre representação e objeto representado, já não podemos afirmar com tanta segurança que o cinema clássico tenha de fato eliminado a diferença entre dois regimes de linguagem, um visual e um verbal. Ofuscou sim, deteve-as, controlou-as sem nunca, no entanto, eliminá-las.

No caso de Dreyer, a questão é enfrentada primeiro em *Vampyr* com hesitação. Trata-se de um filme ainda imerso no silêncio do cinema mudo, onde a voz humana tem algo de inumano. Claro, pode-se objetar: trata-se de um filme de

vampiros, mas não é só isso. A morbidez e a estranheza de uma palavra que escapa ao controle do sujeito da enunciação e que parece não ser propriedade daquele que a emite, é algo que – por mais engraçado que possa soar aqui – os homens compartilham com os vampiros, os zumbis, as bruxas, os profetas e todas as criaturas liminares, que, como o Senhor Valdemar do conto de Edgar Allan Poe aqui comentado, não são plenamente donos da sua fala. Isso porque a voz está no limiar do corpo e pode diferir da palavra articulada, pode ser massa de sentidos obtusos. Em seguida, Dreyer retoma a questão da força performática da palavra já trabalhada em seus filmes mudos (*O presidente*, *A viúva do pastor*, *A noiva de Glomdal* e *Joana D’Arc*) nos sonoros *Dias de ira* e *Ordet*, para finalmente, em *Gertrud*, mostrar uma palavra que tende inicialmente ao canto e depois à escrita ou inscrição tumular. As diferentes manifestações da palavra no cinema de Dreyer correspondem a diferentes formas de ligação entre o sujeito e a linguagem, assim como também engendram vozes diferentes. Todas elas, no entanto, são atravessadas pela questão do controle da subjetividade pela linguagem. Assim, em vez de continuarmos a procurar no cinema de Dreyer um jogo de oposições que colocaria em confronto o verbal e o visual, ou o oral e o escrito, trata-se de ver como esse cinema não cessou de problematizar a violência da linguagem, expressa na “força de lei” da palavra falada sob as formas de atos de fala, mostrando que a voz e a palavra que emite é um objeto muito mais ardiloso e menos confiável do que a tradição nos faz crer. Os teóricos que aqui compareceram, especialmente Foucault, Agamben, Blanchot e Lacan nos ajudaram a percorrer os meandros da obra de Dreyer, revelando a densidade dessa bagunça irresolúvel que os atos de fala instauram ali onde deveriam impor uma coerência, uma ordem, uma diminuição da distância entre o falante e sua fala. O cinema de Dreyer mostra que, mesmo atendo-se à narratividade fílmica, é possível articular a dimensão problemática dos elos – ora rígidos demais, ora frouxos demais – que atam aquele que fala ao que ele diz, e que esse engodo que chamamos cinema é ainda um meio potente de investigação sobre os limites do sujeito.