

1

Abertura

E as palavras, de onde vêm?
— Michel Subor em *Le petit soldat*, de Jean-Luc Godard

“De onde vêm as palavras?” A pergunta, aparentemente banal, feita por Bruno Forestier, o *petit soldat* de Godard, reverbera sobre uma longa lista de nomes que habitam as artes do século XX. Reconheço o efeito perturbador dessa interrogação em artistas tão diferentes quanto Jacques Tati, Fritz Lang, Dreyer e Godard, para citar apenas uns poucos nomes. No teatro moderno, especialmente a partir de Pirandello, Ibsen e Brecht, a mudança de estatuto da palavra foi o índice de uma importante mudança na relação entre a cena e o texto. Na literatura moderna a palavra também perdeu sua soberania expressiva e a segurança referencial. Impulsionados pela necessidade de criar novos conceitos e novas perspectivas de abordagem do literário não mais guiados pela noção de representação, críticos e estudiosos passaram a observar na escrita literária aquilo que se oferece como gesto, concentrando-se nas intensidades do texto. Voltando-se para a materialidade da linguagem e valorizando poéticas da imanência que desestabilizam a noção de referencialidade sónica e a construção de sentido em profundidade, a abordagem do literário, como propunha Michel Foucault (1971), cessou de tentar “ir além do discurso, na direção de seu nó interior e central”.

Sabemos que a irrupção da palavra falada no cinema alterou as formas de percepção da linguagem cinematográfica e revelou outras dimensões sensíveis da imagem em movimento. As consequências estéticas da conquista do som sincrônico vão muito além da novidade oferecida pelo dispositivo técnico: trata-se de um acontecimento que colocou diretor e espectador diante de novas experiências expressivas, plásticas e poéticas. Na década de 1920, a transição do cinema mudo ao cinema falado foi temida como algo catastrófico, porque acarretaria a perda da expressividade da imagem. Marcel L’Herbier, René Clair, Charlie Chaplin e Rudolf Arnheim tornaram-se, cada um a seu modo, símbolos dessa resistência. É verdade que a imagem muda já dispunha de vários meios para sugerir a presença do som sem que ele precisasse ser fisicamente emitido, mas, com o cinema falado, o som das vozes entrou na sala de projeção como aquele “convidado atrasado que

se acredita insubstituível / (Chion, 2003, 24). O primeiro filme falado da história do cinema era, no entanto, muito mais musical do que propriamente falado. *The jazz singer*, dirigido por Alan Crosland em 1927, traz ainda muitos intertítulos e apenas uma fala sincronizada, na qual o protagonista Jakie Rabinowitz (Al Jonson), um jovem judeu com pretensões a se tornar cantor popular de *jazz*, faz uma promessa. O filme todo se estrutura em torno da questão da voz: o pequeno Jakie se vê obrigado pela tradição judaica a usar “a voz que Deus lhe deu” para tornar-se um cantor de hinos na sinagoga, mas seu prazer é acompanhar o pianista de um *saloon* onde se pode ouvir *raggy time songs* fora do gueto. Que a única fala do filme seja uma promessa é ao mesmo tempo curioso e compreensível. Curioso porque o diretor parecia intuir já naquele momento que no cinema falado a fala não podia ser qualquer fala, devia ter a importância de uma ação. No único diálogo falado e sincronizado, o cantor de *jazz* interpretado por Al Jonson promete que, ao alcançar o sucesso musical, dará à mãe uma vida de rainha, uma casa no Bronx e vestidos de festa. Se o cinema ingressa na era sonora com esse ato de fala tão explícito, foi a redundância expressiva que tornou a imagem sonora alvo de suspeitas e de violentas investidas críticas.



Figura 1 - The jazz singer, de 1927: as promessas do cinema falado

Enquanto Chaplin defendia a gestualidade do ator mudo e uma suposta universalidade da linguagem cinematográfica, que seria corrompida pela introdução do som, Arnheim, apoiado na Gestalt, via na imagem cinematográfica um campo de provas precioso para o estudo da percepção visual humana. Se muitos atores, cineastas e teóricos do cinema tomaram o advento do som como perda, decadência ou perdição, a indústria do cinema, de um modo geral, viu nessa novidade uma

etapa natural do progresso dos meios cinematográficos. Um progresso técnico que implicaria o aperfeiçoamento e a institucionalização de códigos narrativos, rapidamente tornados hegemônicos no cinema mundial. Escapando ao binômio decadência ou progresso, tal mudança foi vivida por certos cineastas como um momento de crise expressiva que produziu novas formas de enunciação, novas relações entre o mostrar e o dizer, entre o corpo e a palavra. Esses cineastas da crise, dentre os quais se podem incluir nomes tão díspares quanto Jacques Tati, Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Abel Gance, Fritz Lang e Hitchcock (para citar apenas alguns poucos), não abraçaram a novidade do som nem como simples evolução natural da linguagem, nem como a perda da pureza e da inocência do cinema mudo, mas entenderam que era crucial reelaborar suas pesquisas fílmicas em função do elemento sonoro, que alterou profundamente a presença dos corpos na imagem. É nessa crise que situo o cinema de Carl Theodor Dreyer, mostrando que a singularidade estética de seus filmes se deve a uma consciência – não explicitada por ele fora dos filmes – de que entre corpo e palavra, sujeito e linguagem sempre haverá uma brecha, um intervalo irreduzível. Utilizo aqui o termo “estética” no sentido que Jacques Rancière (2005) atribui a ele, ou seja, não como disciplina ou campo filosófico que se ocupa da arte, mas como

[...] um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento (11-12).

Estética é o regime de visibilidade que se sobrepõe aos regimes representativo e ético, designa uma liberação da expressão em relação ao conteúdo. Descorrendo-a do adjetivo “estética” que nomeia um tipo de julgamento, Rancière distancia a noção de estética da ideia de juízo de gosto. O termo passa a significar “o lugar onde se constitui uma ideia específica do pensamento”; um pensamento que se afirma como um “conhecimento confuso”, como um “pensamento daquilo que não pensa” (p. 13). Pois é em torno desse *pensamento confuso* que desenvolvo a pesquisa, perseguindo uma questão que se apresenta na obra de Dreyer de modo potente, ativo, mas não óbvio. O pensamento não explicitado obriga a driblar tanto as leituras temáticas quanto as análises que se contentam em descrever e classificar aspectos formais/estruturais de seus filmes.

Um dia, um crítico dinamarquês me disse: “Tenho a sensação de que pelo menos seis dos seus filmes têm estilos completamente distintos entre si”. Isso me comoveu, pois foi algo que me esforcei para alcançar, encontrar um estilo que não seja válido para mais de um filme, de um meio, de uma ação, de um personagem, de um tema (Dreyer, 1999, 116).

Por trás dessa heterodoxia estilística e da variedade dos temas dos quais se ocupou – relação conjugal, injustiça, bruxaria, vampirismo, fé religiosa, intolerância e adultério –, a estética de Dreyer revela o acentuado interesse pela violência discursiva e pela força performática da linguagem. Assim também a violência, a tortura (física e verbal) e a loucura presentes nesse cinema devem ser tomadas como índices tanto de uma disjunção mais radical entre linguagem e sujeito quanto vontade de negá-la para recuperar uma coerência supostamente perdida. O que os filmes de Dreyer intuem é que essa relação foi e será para sempre uma não relação, um intervalo que ao mesmo tempo une e separa corpo e palavra. As situações de interrogatório e os dilemas dos personagens perante a lei – que já aparecem em *O presidente*, mas que em *A paixão de Joana D’Arc* tomam uma forma mais violenta – mostram o quanto essa cesura é correlata de um desejo de auto-transparência, empiricamente impossível, mas buscado através de técnicas de poder variadas. Dreyer mostra como toda tentativa violenta de extrair do sujeito uma palavra “lisa” e verdadeira só poderá desembocar numa situação insustentável – aniquila-se o corpo para enterrar uma voz incoerente e dissonante.

Porém, longe de reivindicar para si uma estética cinematográfica disjuntiva ou experimental (como Godard, por exemplo), Dreyer mantém o cinema nos limites de uma narrativa límpida e austera, o que o deixa de certo modo mais instigante. Se nas primeiras décadas do século XX o cinema se guiava por um desejo de sincronia e unidade, Dreyer hesita diante dessa nova premissa estética que pretende atar a voz ao corpo, criando uma nova ilusão de totalidade e de profundidade fílmica. Há no seu cinema a consciência – nunca explicitada por ele em termos formais ou teóricos – de que a relação entre o sujeito e o material verbal será sempre uma colagem imperfeita. Em seus filmes, a voz humana não é a restituição de algo que faltava ao cinema mudo, mas um elemento fundamentalmente excessivo e disruptivo que obriga o cineasta a repensar os modos através dos quais a imagem se deixa atuar pelo som e pelo silêncio. Ao longo de sua trajetória, e especialmente a partir dos anos 1930, Dreyer elabora um cinema da escuta, em que o

fluxo audiovisual deve permitir ao espectador absorver a presença do elemento verbal sem desviá-lo dos acontecimentos visuais. Podemos entender essa preocupação com a escuta a partir da ideia expressa por Eric Rohmer em “Pour un cinéma parlant”, quando ele afirma que “a arte do realizador não é a de nos fazer esquecer o que diz o personagem, mas, ao contrário, é a de não nos deixar perder nada do que é dito” (Rohmer, 1989, 49). Não deixar que as falas passem despercebidas ao espectador não significa desejar que ele compreenda em profundidade tudo o que é dito, mas sim que tudo o que é dito tem importância na economia estética e poética do filme. Negligenciando a importância da palavra (muda ou vocalizada) na sua obra, muitos críticos viram em Dreyer um perfeito exemplo do “cinema da imagem”, apresentando-o como um diretor obcecado pela luz e pela plasticidade pictórica ou espiritual. Alguns críticos entendem que o uso da luz em seus filmes manifesta um idealismo neoplatônico, enquanto outros argumentam que a força e impacto de suas imagens seriam os indícios de que Dreyer nunca teria de fato conseguido abandonar a estética do cinema mudo, subentendido aí um cinema da imagem e do gesto. Há alguma verdade circulando nessas ideias, mas disposta numa lógica invertida. Se, apesar da heterogeneidade de seus filmes, há algo que persiste, esse algo não diz respeito tanto à força (evidente) da fotografia, mas a um acentuado interesse nos corpos falantes enquanto objetos problemáticos, ou seja, corpos que arriscam a própria vida na linguagem, sujeitos que não conseguem sustentar uma verdade sobre si mesmos no jogo da linguagem. É importante salientar que esse sujeito falante é fundamental tanto nos seus filmes mudos quanto nos sonoros. As articulações entre imagem e palavra tornam-se assim relevantes não apenas para uma abordagem de sua estética fílmica, mas para uma reflexão sobre a valiosa contribuição à discussão sobre o encontro desencontrado entre o homem e a linguagem. Coincidiu nesse aspecto com André Techiné (1965), que afirmou em 1964 nos *Cahiers du Cinéma*:

Dreyer prova que a aproximação física da palavra é matéria de cinema, logo dos homens e que um olhar atento, em plano fixo e prolongado, sobre dois corpos que conversam nunca cessará de nos surpreender abertamente (Techiné, 72-73).

Quando, nas filmagens de *A paixão de Joana D'Arc*, os atores da Comédie Française brincam de contar piadas em vez de articular as falas conforme indicadas no roteiro, Dreyer se enfurece. A ausência de som não torna menos impor-

tantes as palavras ditas, inclusive porque – era o argumento dado por ele – o espectador atento pode reconhecer as frases lendo os lábios dos atores. A grande ironia do último filme mudo de Dreyer reside no fato de apresentar uma personagem a quem nunca é dado o direito de permanecer calada. Essa impossibilidade de permanecer em silêncio deve ser entendida no sentido político, pois talvez seja essa a maior tortura a que Joana D’Arc é submetida durante o processo. O que está em jogo aí é a obrigação de dizer a verdade sobre si mesma, não mais no âmbito da confissão espiritual, mas no espaço público ou semipúblico em que o sujeito religioso – aquele que, através da palavra verdadeira, pode encontrar a sua salvação – e o sujeito de direito – responsabilizado juridicamente pelo que diz – se sobrepõem. Se *Joana D’Arc* é também a história da impossibilidade do silêncio dentro do cinema mudo, a dimensão fantasmagórica e mórbida da voz, trabalhada como dado sensível mais do que inteligível, aparece claramente no primeiro filme falado de Dreyer, *Vampyr*, de 1932. O filme foi realizado em três idiomas (francês, alemão e dinamarquês), seguindo a tendência do primeiro cinema falado, logo descartada por ser dispendiosa e pouco lucrativa. Com apenas cinco réplicas e ênfase acentuada no som tátil (som de passos, chave girando, porta se abrindo etc.), muito mais que no som vocal, *Vampyr* evidencia uma brecha entre a voz humana e a palavra articulada. A voz aí é percebida como matéria sensível levemente descolada dos corpos, algo que parece flutuar um pouco acima deles, colocando em dúvida o corpo humano como fonte emissora de sentidos. Como já ocorria em *Joana D’Arc*, mas agora de modo diferente, Dreyer nos obriga a notar que a palavra não pertence ao sujeito que fala, é algo que fala através dos corpos, e não é tão certo nem seguro que elas tenham origem nos corpos falantes que o cinema captura. Os personagens de *Vampyr* falam uns com os outros, mas ninguém se comunica; as palavras são um rumor que acentua a opacidade das imagens e a distância entre as figuras em cena. A voz humana está prestes a se desprender do sentido, tornando palpável o hiato entre voz e linguagem já sinalizado por pensadores contemporâneos.¹

Dreyer toca aí na própria noção do sujeito como animal falante, dotado da capacidade de dizer “eu” e se autoenunciar; recupera o sentido original da palavra, o sujeito como “assujeitado”, submetido a uma autoridade soberana, como atesta a

¹ Giorgio Agamben discorre sobre essa questão na introdução a *Infância e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

etimologia. Foi somente com o afrouxamento do poder religioso, no século XVI, que o termo “sujeito” adquiriu o sentido de “causa, motivo”. A passagem da determinação religiosa a uma aparente liberdade conseguida pelo novo sujeito jurídico, contudo, não resolve a questão do elo entre o sujeito falante e o que ele enuncia. Se ele se torna, perante a lei, um indivíduo responsável pelo que diz, isso não significa que se torne também mestre da linguagem. A ambiguidade ligada ao termo “sujeito” – ora interpretado como livre, ativo, autodeterminante, ora como passivo, submisso, determinado pelas amarras gramaticais, pela ideologia política, ou pelo dogma religioso – aparece nos filmes de Dreyer em contextos histórico-culturais. Em tais contextos, a tensão entre os divergentes sentidos do sujeito revela que a ascensão do Estado e o enfraquecimento da ordem religiosa não significaram uma liberação efetiva do sujeito, mas sim uma ilusão de liberdade e de racionalidade que dissimula a dimensão incontrolável que há em todo ato de fala. Essa contradição será explorada por Dreyer em vários de seus filmes. Em *Vampyr*, a linguagem humana adquire um caráter mórbido, difícil de definir e ao mesmo tempo muito concreto, que expõe o “grão da voz”, aquilo que, do sentido, extrapola a significação, segundo Roland Barthes.² O grão da voz implica uma certa relação erótica entre a voz e quem a escuta; a voz perderia momentaneamente sua finalidade funcional para se erotizar, emitindo algo que é liberado no dizer, mas que não se reduz ao que é dito. No caso de *Vampyr*, esse erotismo está totalmente revestido de morte e se torna impossível saber se a voz pertence ao sujeito que fala ou se é uma fantasmagoria que o atravessa involuntariamente.

Apesar do enorme sucesso de *O amo da casa* na época de seu lançamento e do enorme prestígio alcançado com *A paixão de Joana D’Arc* – eleito o filme mais importante do mundo pela comissão de curadores e críticos do Toronto International Film Festival em 2010 –, a obra de Dreyer é ainda pouco projetada e pouco vista. Boa parte de seus filmes, especialmente os da fase muda, continua restrita aos grupos de aficionados e depende da benevolência de cinematecas e cineclubes para ser difundida. Admirado por cinéfilos, mas desconhecido do grande público, o próprio Dreyer nunca reivindicou ou lamentou a pouca visibilidade de seus filmes; o cinema como produto do comércio cultural não lhe interessava absolutamente. Em diferentes períodos de sua vida preferiu exercer a função

² Ver: “Os fantasmas da ópera”. Em: *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

de jornalista como meio de vida a aderir à indústria comercial. Apesar disso, trabalhou com grandes produtoras, como a Nordisk Film e a Société Générale. Era muito discreto; quando interpelado sobre a relação entre sua história pessoal e os personagens de seus filmes, frustrava o afã dos jornalistas de associar a infância de filho bastardo e menino adotivo à tragicidade das histórias filmadas. Quando, em 1952, aos 63 anos, Dreyer torna-se diretor do prestigioso cinema Dagmar, em Copenhague, ganha espaço no famoso “Livro Azul” (*Den Blå Bog*),³ que traz as notas biográficas de personalidades que se destacam na sociedade dinamarquesa. O texto fornecido por Dreyer para o livro se reduz a uma frase lacônica que impede qualquer leitura espetacularizante: “Nascido no dia 3 de fevereiro de 1889, em Copenhague, de pais suecos”. Apesar de toda essa discrição, os dados biográficos se tornaram pouco a pouco material decisivo na interpretação de sua obra, e aqui é impossível não salientar a influência da biografia escrita por Maurice Drouzy, *Carl Deyer, né Nilsson*, para a renovação da abordagem de seus filmes na chave vida-obra.

Dreyer era filho ilegítimo da jovem sueca Josefina Nilsson com o proprietário de terras Jens Christian Torp, dono da casa onde ela trabalhava como *Mamsell* (literalmente, “ama de casa”). Josefina viaja para a Dinamarca para dar à luz ao bebê, evitando assim a perda do emprego e um escândalo para o patrão. Nesse primeiro momento, Dreyer não é batizado nem recebe nome próprio; pouco depois do nascimento, é levado a um orfanato, e nos dois anos seguintes vive duas experiências malsucedidas de adoção, tumultuadas pelas visitas da mãe biológica, que mantinha contato esporádico com ele. No dia 17 de fevereiro de 1891, o garoto é adotado com todas as formalidades necessárias pela família Dreyer, com quem passa a viver em Copenhague. Pouco tempo depois da adoção, sua mãe biológica morre devido à ingestão de arsênio após uma tentativa de aborto. Dreyer nunca buscou informações sobre o pai biológico e provavelmente nunca soube exatamente quem ele era. Sobre Josephina Nilsson, também sabia bem pouco; as informações que temos a respeito dessas pessoas vêm da biografia escrita por Drouzy, que fez questão de recuperar a parte obliterada da história de Dreyer, mesmo contra a vontade expressa do filho do cineasta, Erik Dreyer. Já Carl Theodor Dreyer, o pai adotivo, era um tipógrafo, casado com Marie Dreyer.

³ Uma transcrição dessa nota biográfica é fornecida por Maurice Drouzy na biografia *Carl Th. Dreyer, né Nilsson*. Paris: Cerf, 1982, p. 25.

Assim, em 1904, o jovem Dreyer conclui os estudos escolares e deixa a casa dos pais adotivos. Experimenta diferentes ofícios, entre eles os de pianista em um café noturno na Store Kongensgade, no centro de Copenhague, e o de ajudante numa empresa de eletricidade. São trabalhos desinteressantes que ele apenas suporta por breves períodos, até ser contratado pelo jornal dinamarquês *Berlingske Tidende*, em 1910, onde passa a cobrir a sessão de esportes, apaixonando-se rapidamente pela aviação. Faz cursos de pilotagem e encanta-se com o balonismo, esporte que praticaria durante muitos anos, indo várias vezes da Dinamarca à Suécia, acompanhado da esposa e dos filhos. Em seguida, é convidado a escrever para o recém-fundado jornal *Riget*, mas logo migra para o *Ekstra Bladet*, onde escreveria sobre teatro e sobre a vida no Tribunal de Justiça de Copenhague sob o pseudônimo Tommen (“Pulga”). Como jornalista do *Ekstra Bladet*, Dreyer também redige *portraits* de celebridades e de “heróis” do seu tempo, o que lhe permitiu entrar em contato mais direto com a vida artística e cultural escandinava. De fato, ele conta que foi na condição de crítico do jornal que tomou conhecimento das peças *Dias de ira*, de Hans Wiers-Jenssen, e *Ordet*, de Kaj Munk, que transporia para o cinema décadas depois. Em 1912, é contratado como roteirista pela Nordisk Films, a maior produtora de cinema da Escandinávia e então uma das maiores da Europa.

Dreyer realizou catorze longas-metragens, dentre os quais nove mudos e cinco falados. Realizou oito curtas-metragens, todos por encomenda, e atuou como jornalista em importantes jornais dinamarqueses como crítico de cinema e teatro. Entre 1936 e 1941, sem conseguir financiamento para seus projetos cinematográficos e numa situação econômica bastante precária, passou a cobrir, cinco dias por semana, a vida do Tribunal de Justiça de Copenhague para o tabloide *BT*. Deixou três grandes projetos inacabados: uma adaptação da tragédia *Medeia* – filmada nos anos 1980 por Lars Von Trier para a televisão dinamarquesa –, um filme sobre o processo de Mary Stuart e outro sobre a vida de Jesus, que ele acreditava ser o mais importante de sua carreira e no qual trabalhou durante mais de dezoito anos, acumulando uma quantidade enorme de material de pesquisa e deixando um roteiro minucioso intitulado *Jesus fra Nazaret*.

A carreira de Dreyer atravessa o século XX e se confunde com a própria história do cinema. Ele foi contemporâneo de Abel Gance, Griffith, Eisenstein e Chaplin. Seus filmes estiveram no centro dos primeiros debates teóricos em torno

da linguagem cinematográfica. Autores como Krakauer, Jean Mitry, Bazin escreveram sobre ele; cada um a seu modo viu em seus filmes exemplos para a defesa de uma certa ontologia do cinema. Como quase todos os cineastas de sua geração, Dreyer iniciou a carreira no período pré-sonoro do cinema, atuando nas tarefas mais elementares, no seu caso a criação de intertítulos para filmes mudos na Nordisk Films. Fundada em 1907 pelo jovem empresário Ole Olsen, a Nordisk Films ganhou fama internacional pela qualidade técnica e pela eficiência, chegando a produzir uma média de cem longas-metragens por ano. Nesses primórdios frenéticos da indústria cinematográfica dinamarquesa, não era raro que o responsável pela criação dos intertítulos também atuasse diretamente na montagem dos filmes, o que permitiu a Dreyer um importante aprendizado sobre ritmo e forma. Na época, a grande referência cinematográfica era Benjamin Christensen, também reconhecido pela carreira de ator.⁴ Como roteirista da Nordisk Films, Dreyer fez 25 filmes mudos, infelizmente hoje todos perdidos, entre eles *The leap of death* e *Dagmar*, ambos de 1912, dirigidos por Rasmus Ottesen. Fez também roteiros para Alexander Cristian, com a dupla Holger-Madsen e Hjalmar Davidsen, entre outros. Em 1919, dirige seu primeiro longa, *Præsidenten* (*O presidente*).

Os anos 1910 marcam uma época crucial, ao mesmo tempo o apogeu de uma estética cinematográfica europeia e o início de seu declínio. Surgem nessa década os primeiros filmes daqueles que seriam logo considerados os primeiros grandes mestres do cinema mudo, já formados no âmbito do cinema, diferentemente de Mèlies e dos pioneiros da primeira geração de cineastas. É também nos anos 1910 que Stiller, Ford, De Mille, Stroheim, Dwan, Curtiz, Murnau, Lang, Chaplin, Wiene, Dulac, Gance, Delluc, L'Herbier, Dupont, Lubitsch, Wlash realizam seus primeiros longas. E é, ainda, a década em que começa a se configurar mais claramente o *star system*, quando os estúdios norte-americanos impõem o padrão de cinema que logo se tornaria predominante.

Lidando com diferentes formas de engajamento do sujeito na linguagem – palavra excessiva, hiperpotente, profética, ou extremamente precária, ambígua, insuficiente e sem “avalista” –, os filmes de Dreyer armam o cenário para uma

⁴ Christensen foi um pioneiro na introdução do fantástico numa trama policial (*The mysterious X*, 1913), mas o filme de Christensen que maior impacto teve sobre Dreyer foi provavelmente *The witch/ Håxan* (1921-1922), um filme que mescla ficção e ensaio teórico ao tratar da relação entre bruxaria e cultura moderna. O filme mostra a saga diabólica de bruxas capturadas, que, durante a tortura a que são submetidas, não param de produzir histórias grotescas.

guerra das linguagens, em que os discursos – como instrumento de controle, de poder e de representação – convivem e se chocam numa relação exorbitante, em que palavras e coisas ainda permanecem vinculadas, numa contiguidade enfeitiçada. Dreyer chama atenção para a força performativa tanto da palavra moderna, do sujeito jurídico e racional, como da palavra religiosa/mágica. Seus filmes enfocam o conflito entre essas diferentes linguagens, e a guerra travada, como afirmava Roland Barthes (2004), é um acontecimento que ultrapassa o sujeito; é uma guerra entre sistemas, mas nunca entre forças abstratas ou insubstanciais. Talvez por isso Dreyer jamais reduza seus personagens a tipos exemplares; os sujeitos de seu cinema não são metafóricos nem alegóricos. Joana D’Arc, Anne, Johannes, Hannah, Berit, cada um deles terá um modo singular de tomar posição no campo minado das armadilhas discursivas.

Assim, em *A noiva de Glomdal*, a jovem Berit luta para fazer valer o seu “não” sobre o “sim” proferido pelo pai, que, como em tantas histórias, promete a filha em casamento sem o seu consentimento. Em *Ordet*, a loucura de Johannes restitui ao verbo uma força milagrosa, pondo em xeque o ceticismo do pastor e da comunidade que o cerca. A religiosidade selvagem de *Joana D’Arc* resiste ao controle que a instituição católica exerce sobre a linguagem; palavra de Joana não tem nenhuma virtude, é *maldita*, é *vã*, porque sua fé não é mediada pela Igreja nem pela bendita palavra dos sacerdotes. Em *Dias de ira*, desejo e maldição se enlaçam de modo que se torna impossível discerni-los. A praga que a velha bruxa Marte Herloff lança sobre os pastores não é apenas o índice de uma época trevosa em que os discursos estavam envolvidos numa nuvem de superstição. A bruxaria vem lembrar que, por trás de todo juramento sagrado, há uma maldição latente; a linguagem enquanto ato se funda sob essa sombra ameaçadora que não é o seu revés, mas o seu complemento necessário. *Dias de ira* põe em cena o contraste entre duas formas de eficácia do verbo, uma que pretende ligar magicamente a palavra aos corpos e outra que pretende agir sobre eles em nome da justiça divina. Em *O presidente*, o juiz Karl Victor, que preside o tribunal da cidade, se vê envolvido em um julgamento que acaba por expor sua história pessoal, e com isso se expõe a força arbitrária inerente a todo ato de jurisprudência. Dreyer flagra o momento em que a lei perde a autoridade, momento em que a força da justiça se transforma em puro ato de violência. Para não deixar revelar toda a fragilidade do sistema de di-

reito, o que significaria dar a ver o “fundamento místico da autoridade”,⁵ os colegas do presidente o obrigam a se matar. Em *Amai-vos uns aos outros*, a pequena Hannah é discriminada na escola por não saber rezar como as outras meninas, por não dominar a linguagem (gestual e verbal) do catolicismo, e essa ignorância a incrimina.

O que está em jogo em todas essas situações não é o sujeito flagrado em seus tiques verbais estigmatizantes, mas o próprio conflito entre linguagens, pois Dreyer mostra que a linguagem não é um tecido homogêneo: cada sujeito a investe a seu modo, e essa diferença quase sempre se torna conflituosa. Desse modo, a incomunicabilidade que aparece em seus filmes, atingindo em *Gertrud* sua inflexão mais íntima, não simboliza um luto infinito pela união perdida entre os seres; a incomunicabilidade experimentada no filme é antes o índice da impossibilidade de reconciliação entre essas linguagens. O que interessa a Dreyer nessa divisão é a relação que cada linguagem estabelece com o poder, o que levará Barthes a distinguir entre linguagens *encráticas* – que se elaboram sob a luz do poder e da lei, e que atuam elas mesmas como um instrumento de dominação, sentem-se proprietárias da técnica legítima – e linguagens *acráticas* – que se desenvolvem separadas do poder, fora da *doxa*, linguagens paradoxais e não ideológicas. Ao analisar essa questão, Barthes nos previne de que não se trata de pensar essas diferenças em termos de diferenças de hierarquia social, pois “a divisão das linguagens não cobre termo por termo a divisão das classes” (Barthes, 2004, 134). Recusando a crítica que reduz *Gertrud* à “guerra dos sexos”, vendo nele uma história que tematiza, através da oposição entre o universo masculino e o feminino, o conflito entre a linguagem transcendente das imagens e a tirania da palavra escrita, poderia talvez acrescentar, parafraseando Barthes, que a divisão das linguagens não cobre termo por termo a divisão de gêneros nem dos sistemas de signo. Em *Gertrud*, trata-se, a meu ver e como Dreyer sugere, de um questionamento das fronteiras entre o livre-arbítrio e a intolerância, o que permite situar o filme como interrogação sobre o exercício da força verbal e os modos de desarmá-la, revelando tensionamentos entre sujeito e linguagem que comparecem, em maior ou menor grau, em todos os

⁵ Em *De l'expérience*, Montaigne defende a ideia de que a autoridade das leis depende do crédito que damos a elas, é esse crédito que ele define como um misticismo que dá a lei sua primeira autoridade. Ou seja, Montaigne questiona a natureza intrinsecamente justa do direito, ideia de que o direito é válido porque é justo. Retomarei essa questão ao abordar a negação do direito ao silêncio em *A paixão de Joana D'Arc*.

seus filmes anteriores. Por último, é preciso dizer que Dreyer nunca oferece uma solução interpretativa pacificadora. Nesse sentido, seus filmes conseguem ao mesmo tempo elaborar narrativas extremamente concentradas e límpidas e escapar ao didatismo edificante. Um dos objetivos desta tese é o de retirar o cinema de Dreyer de uma situação insular a que os estudos cinematográficos o confinaram. Se o cinema é também uma forma de pensamento, um modo de questionar as formas naturalizadas das relações que nos modulam e que condicionam nossa percepção, é crucial recolocar em pauta a questão da articulação do sentido. Ao longo das últimas décadas, as críticas de cunho biográfico cederam lugar a outros modos de apreensão, mas verifica-se que de um modo geral esse cinema permanece refém dos modismos que dominam o campo da teoria do cinema. Esse campo, hoje em crise, esgarçado entre o retorno da psicanálise como fornecedora de conceitos e a vertente cognitivista que ataca as abordagens hermenêuticas, continua respaldando leituras que neutralizam a potência artística e os desafios interpretativos que ela coloca ao espectador/crítico. A tese propõe restituir o cinema de Dreyer a um estado de abertura do sentido que obriga a repensar a violência interpretativa que ainda insiste em essencializar seus conteúdos ou lançá-los numa nova estabilidade dicotômica.

Esta tese convida o leitor a uma incursão pelo cinema de Dreyer guiada por essas questões. Para melhor transitar entre um filme e outro sem submeter a reflexão a uma cronologia filmográfica dura, recusando também a divisão adotada por alguns de seus críticos, que organizam sua obra em “primeiros filmes” e “obra madura”, optei por criar um percurso não linear de análise, estruturando a tese à maneira de um glossário, cujas entradas são relativamente autônomas e foram dispostas em ordem alfabética, de modo que o leitor possa estabelecer o percurso de leitura que preferir. Como uma constelação, as entradas ARQUIVO, BRUXAS, CESURA, CORPO, INDETERMINADO, JURAMENTO, MITOMANIA, SILÊNCIO e VOZ propõem articular o campo de questões suscitadas pela obra de Dreyer a partir da percepção da importância dada à matéria verbal nesse cinema, seja no período mudo, seja no período falado. Não se trata, no entanto, de oferecer uma definição tranquilizadora do sentido de cada termo como num dicionário convencional; ao contrário, trata-se de atravessar o cinema de Dreyer tomando cada um desses termos como vetores de leitura. Acredito que outros termos possíveis possam ser agregados a essa

lista, mas julguei que o repertório aqui apresentado possibilitaria uma abordagem das questões mais relevantes para o percurso da tese.