

6

Indeterminado

Numa entrevista de 1965, publicada na revista dinamarquesa *Kosmorama*, o jornalista Børge Trolle pergunta a Dreyer: “Constatamos que frequentemente a mulher está no centro das suas preocupações. Será porque a mulher é normalmente a parte fraca e lesada?” A resposta de Dreyer é claramente evasiva:

É possível, mas não é algo que eu tenha buscado. Aconteceu naturalmente. Escolhi temas que me pareciam adequados para serem trabalhados no cinema e que de algum modo me tocavam. Apenas escolhi temas que continham elementos a partir dos quais eu pudesse construir um filme (Arquivos Dreyer).

As ideias de que o sentido de um filme deve ser encontrado no manejo dos temas e de que entre o tema e a forma (ou entre o conteúdo e o estilo) deve haver uma consonância iluminadora, uma isomorfia, uma correspondência capaz de entregar ao espectador o verdadeiro sentido do que ele vê e ouve geraram infinitos equívocos e distorções. A condição subalterna, passiva, louca ou histérica da mulher não é o tema de Dreyer, assim como também não o é a tirania ou prepotência do universo masculino. Os seus temas estão ao mesmo tempo mais disseminados – não se reduzem aos personagens retratados – e menos facilmente legíveis. Se os abusos da interpretação foram ardentemente debatidos ao longo da década de 1980, em um texto de 1964, provocativo e hoje célebre, Susan Sontag já botava lenha na fogueira desse debate e analisava exemplos de obras modernas e contemporâneas que não cediam docilmente ao gesto hermenêutico. Kafka, Beckett e Robbe-Grillet eram, naquela ocasião, alguns dos nomes convocados. “Contra a interpretação” (1968) apontava as limitações da tendência interpretativa então dominante, caracterizada pela insaciável busca (leia-se: produção) de conteúdos. Para superar esse estado de impotência crítica que domestica a obra e se perde no comentário achatante, Sontag defendia a superação da análise de conteúdo-forma pelo caminho do contato com “a coisa mesma”:

Nossa tarefa não é descobrir na obra um conteúdo mais e mais abundante, e menos ainda nos esforçar em acrescentar mais ao que ela possui. Nossa tarefa é nos liberar do pensamento do conteúdo para experimentar a coisa mesma.

O objetivo de todo comentário sobre arte deveria ser o de tornar a obra – e por analogia, nossa própria experiência – mais real aos nossos olhos, e não de desrealizá-la. Mostrar como o objeto é o que é, ou simplesmente que ele é o que é, mais do

que tentar fazer surgir aquilo que ele possa significar, eis o verdadeiro papel da crítica (22).

No mesmo texto Sontag revela seu entusiasmo por experiências do cinema que, segundo ela, lutariam contra a interpretação de modo totalmente diferente e mais instigante do que a pintura moderna, que optou por abstrair a figuração, e a pintura Pop, que tornava de tal modo evidente e óbvio o tema que já não haveria um conteúdo a ser resgatado via interpretação. Esse cinema teria uma qualidade antissimbólica por sua transparência, por seu “grão liso”, opondo-se à profundidade da qual a interpretação depende.¹⁴ Os exemplos citados são *A aventura* de Antonioni, *Viver a vida* de Godard, *Atirem no pianista* de Truffaut, *Os noivos* de Olmi, além de alguns diretores hollywoodianos do passado (Cukor, Walsh, Hawks) e o japonês Yazugiro Ozu. Nesses diretores, Sontag encontra formas de evitar a saturação de sentido porque eles afirmam a imagem como uma força vital que independe dos conteúdos, ou melhor, que já não carece deles para ser experimentada ou compreendida. Embora desconfiando de certas propostas apresentadas nesse texto (seria necessário interrogar mais de perto a ideia de “espontaneidade” associada a certos filmes, e de transparência crítica formulada em termos de “objeto banhado por sua própria luz” (Idem, 21), um modo de ver as coisas “tal como elas são”), essa necessidade de contenção do gesto interpretativo se aplica bem ao “caso Dreyer” e pode contribuir para trazer à tona um aspecto fundamental do seu cinema, que chamarei aqui de indeterminação, e que mantém relações estreitas a ponto de se confundir com o fantástico, a ambiguidade e o neutro.

6.1 O caso Dreyer

Por trás da heterodoxia estilística e da variedade de temas abordados – religião, casamento, racismo, injustiça etc. –, há uma questão que parece mais “bási-

¹⁴ Evidentemente, nesse texto, Sontag não leva em conta a contribuição da psicanálise para a teoria da interpretação. Como se sabe, em sua releitura de Freud, Lacan elaborou um novo modelo de interpretação liberado do *parti pris* da profundidade e do sentido oculto. Assim, a interpretação que o psicanalista deve exercitar na clínica é uma escuta do deslizar dos significantes, ou seja, uma interpretação que se mantém na superfície da linguagem. A teoria lacaniana entende que o que importa na fala do paciente só se dá a ver nesses deslizamentos, isso torna inválida ou inoperante a interpretação dos conteúdos e desloca o foco para o lapso, para as falhas discursivas, onde precisamente o sujeito emergiria, mesmo que muito fugazmente.

ca” e insistente no cinema de Dreyer – porque anterior à configuração de enredos e tramas – e que diz respeito às formas de engajamento do sujeito na linguagem. O corpo que fala, que mente, que promete, que reza, que abjura, que interroga, que julga e que é julgado, o corpo que, em suma, arrisca sua própria existência e integridade naquilo que diz, esse corpo falante é que parece ser a questão mobilizadora do cinema de Dreyer. A diferença entre um tema e uma questão não é fácil de delinear, mas pode-se dizer que o tema seja uma marca de pertencimento a categorias reconhecíveis ou gêneros classificáveis: a história de amor, a história de terror, a história de uma contenda, a história de uma vingança etc. O tema se revela sobretudo nos traços distintivos (homem ou mulher, bruxa ou santa etc.) nas marcas contextuais, época, identidade sexual, religiosa, nacional, política e profissional dos personagens, lugar em que a trama se desenrola etc., o tema seria essa vestimenta reconhecível, o eterno retorno do mesmo, ou nas palavras de Derrida (2010), uma “identidade identificável”, um “eterno retorno (39), enquanto que a questão seria uma força não necessariamente explicitada no enredo, espécie de “cão-guia” do artista que orienta a elaboração da obra. Os frequentadores mais assíduos da filmografia de Dreyer, no entanto, parecem preferir a interpretação da camada temática ao contato com as questões, e se sentem obrigados a buscar uma verdade, religiosa ou humanista, que os filmes atualizariam. Quando, por exemplo, David Bordwell (1973) reflete sobre os temas abordados por Dreyer, afirma:

Os temas recorrentes de Dreyer – a intolerância da comunidade, o martírio, bruxaria, milagres e santidade – são metáforas do confinamento do espírito pelos limites terrenos e da libertação do espírito pela visão de poderes extraterrenos (9).

O que chama atenção no trecho acima não é apenas a ânsia de encontrar o denominador comum desse cinema através da compreensão metafórica dos conteúdos, é também o fato de se tratar de uma manobra interpretativa contrária ao projeto de leitura formalista defendido pelo próprio Bordwell. Se o crítico americano faz remarcáveis análises de enquadramento, de jogos temporais, de contrastes visuais e de montagem no cinema de Dreyer, quando procura conectar as análises formais a um plano de significação mais amplo, sua leitura recai no lugar-comum, aceita, sem questionar, a ideia de que o que realmente move esse cinema é a representação de um conflito entre o material (o corpo, o exterior) e uma profundidade inalcançável, aprisionada nas aparências e nas convenções, o que legitimaria

a reivindicação de valores ético-morais, como liberdade, emancipação etc. No *Jeanne D'Arc reader*, de onde a citação foi tirada, Bordwell (1973) não se intimida e conclui que em *Dias de ira*, “Anne’s love has supernatural undertones, giving her the power to summon her lover and kill her husband.” (9). O que singulariza os personagens de Dreyer é o modo como se atam à palavra, o seu modo de se engajar na linguagem e não tanto ou não simplesmente sua profissão, sexo, classe. Se reduzirmos tais figuras a essas marcas identitárias, elas se tornam caricaturas simplórias de um cinema luxurioso, satisfeito com as belas e emblemáticas imagens que produz – Johannes, o jovem louco, Joana D’Arc, a santa injustiçada etc. Para que essas personagens se tornem mais vivas é que Dreyer torna a sua legibilidade difícil.

Em 1962, Jean Sémoulé abria seu livro sobre Dreyer enumerando três caminhos de abordagem da obra que evitaria ao longo de sua análise: 1. “o ponto de vista sociológico”, que encara a obra de Dreyer como produto da cultura dinamarquesa; 2. “o ponto de vista biográfico”, que tende a analisar sua obra na chave da confissão psicológica, 3. “o ponto de vista histórico”, que remete à “evolução do estilo pessoal de um artista a evolução geral de uma arte” (9). As análises de Sémoulé concentram-se em aspectos plásticos do filme, como por exemplo o diferente tratamento dado à fotografia nas cenas externas (imagens sensuais e misteriosas) e internas (imagens sombrias e pesadas) em *Dias de ira*. Daí ele retira argumentos para concluir que o filme articula o contraste entre a força vital e liberadora da natureza, associada à sensualidade, às pulsões de vida e à dimensão mórbida petrificante das instituições sociais. A vasta fortuna crítica sobre Dreyer inclui autores tão heterogêneos quanto Ebbe Neergaard, André Bazin, Jean Sémoulé, Chris Marker, Jean Renoir, Stan Brakhage, Jean Mitry, Claude Perrin, Paul Rotha, Lawrence Wiener, David Bordwell, Mark Nash, Tom Milner e Gilles Deleuze. Sémoulé não é o primeiro nem o único a refletir metacriticamente sobre esse cinema. Num livro mais recente, *Speaking the language of desire: the films of Carl Dreyer* (1989), o crítico norte-americano Raymond Carney começa suas reflexões agrupando e distribuindo os críticos de Dreyer em dois times: um formalista/desconstrucionista, predominante na crítica norte-americana mais recente, e outro de “crítica temática”, que daria o diapasão da recepção europeia dos seus filmes. Diferenciando-se das duas vertentes, mas em franca oposição ao primeiro time, Carney pretende retirar de Dreyer a casca do “cineasta difícil”, artista maldi-

to autor de uma obra intelectual “para iniciados”, na qual a crítica formalista o teria aprisionado. Mas Carney pretende simultaneamente combater a ingenuidade das análises temáticas, essencialmente hermenêuticas, que disseminariam clichês de leitura já previamente constituídos. Conforme declara na introdução, seu objetivo é tornar Dreyer acessível a um público amplo e combater as interpretações de conteúdo que ofuscam a dimensão performática que singulariza essa obra. Mas, ao realizar suas próprias incursões no performático, Carney se contenta com uma leitura psicanalítica e define Dreyer como cineasta “do desejo reprimido”. Não me deterei aqui sobre essa definição, mas tomo o gesto de Carney como exemplo da dificuldade experimentada por muitos críticos em conter o gesto interpretativo e manter o cinema de Dreyer numa situação de indeterminação.



Figura 40 - Ordet: Johannes e a filha de Inge durante o velório

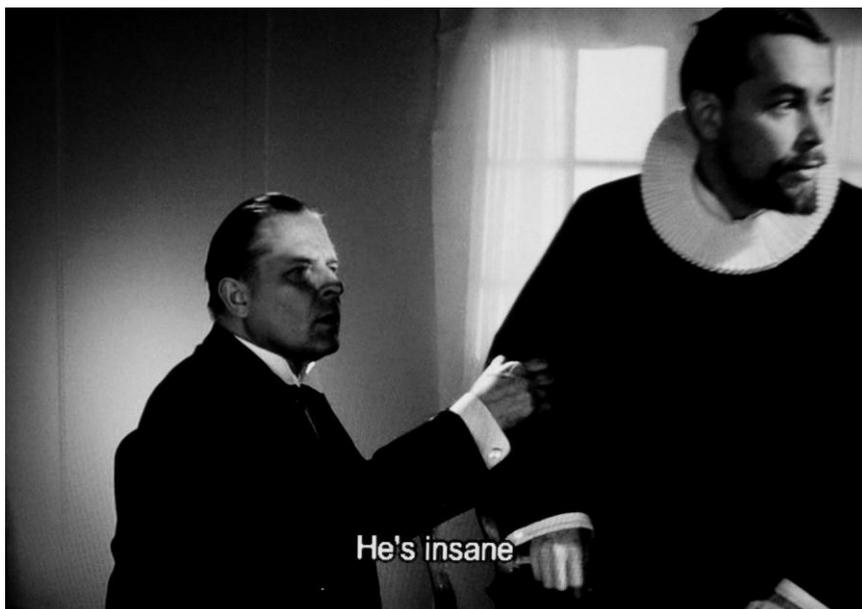


Figura 41 - He's insane! Exclama o jovem pastor ao ver que Johannes vai tentar ressuscitar Inge



Figura 42 - Ironicamente, apenas o médico da família e a criança acreditam que Inge possa ser ressuscitada. Dreyer parece ironizar aí o ceticismo do próprio pastor em relação à força do Verbo

Será mesmo possível, depois de assistir a *A paixão de Joana D'Arc*, dizer sem titubear que Joana era uma santa? Será que a velha Dame Margarete enfeitava de fato os jovens pastores com quem se casava? E Anne Pedersson, em *Dias de ira*, é mesmo ela a assassina que aniquila o velho marido com a força do pensamento? *Vampyr* será um sonho de Alan/David Grey ou uma aventura fantástica realmente vivida? E a ressurreição de Inge, em *Ordet*, é um milagre ou uma catalepsia cientificamente explicável? Johannes era um “insano” ou alguém com pen-

samentos excessivamente fortes, que vê na palavra sagrada o poder de salvação que o cristianismo lhe atribui? Gertrud era uma mulher intolerante e possessiva ou libertária e independente? A indecidibilidade a que Dreyer conduz o espectador faz cair por terra as operações interpretativas que congelam o sentido numa única mensagem. Por outro lado, Dreyer não abraça a dúvida do cético, não a filia a uma corrente filosófica nem a converte numa teoria forte.¹⁵

A resistência que seus filmes colocam ao gesto hermenêutico se liga diretamente aos embaraços do corpo falante que ele põe em cena. Não é só a loucura dos loucos que faz a linguagem delirar: a linguagem ordinária ou aquilo que se diz em âmbito social também se apoia numa loucura, numa vertigem que consiste na ilusão, mais ou menos consciente, de que entre as palavras e os corpos falantes existe uma ligação coerente, controlada. Em Dreyer a palavra falada excede as formas habituais de controle, ela pode matar e pode ressuscitar, mas é sempre essa possibilidade que está sendo mostrada, porque não é possível saber se o que acontece é realmente fruto da força verbal ou uma coincidência, um terrível acaso. Há sempre uma brecha, uma margem de dúvida que nos impede de situar Dreyer totalmente do lado da religião, como um diretor que afirmaria plenamente a possibilidade do milagre no mundo moderno contra a descrença e o ceticismo dos próprios religiosos em relação à força da palavra sagrada. O que acontece de extraordinário nos seus filmes sempre irrompe de situações plausíveis, explicáveis por diferentes ângulos. Mas, novamente, esse é um ponto que seus críticos tendem a denegar. *Lo Duca* (1947), por exemplo, elimina essa margem de indecidibilidade para melhor apresentar uma interpretação psicológica:

Dans *Vredens Dag* le drame prend une étrange cohérence: il exprime toute interférence entre le mal et le désir du mal. Anna, dans le film, désire violemment la mort du vieux mari, et la mort vient. Anna n'est pas une sorciere, mais le péché de son

¹⁵ Ainda que brevemente, valeria a pena sugerir a aproximação ou afinidade entre a estratégia narrativa de Dreyer e pensamento antirreducionista de Wittgenstein, entendendo esse “indeterminado” como a manutenção da dúvida em estado inquieto, como sugerem Helena Martins e Ana Paula El-Jaick (no prelo) em ensaio recente. Refiro-me aqui a “Tem certeza?” em que as autoras consideram o antirreducionismo no pensamento de Wittgenstein vinculado à sua concepção de escrita filosófica como “composição poética”. Wittgenstein vislumbra um tipo de escrita capaz de mobilizar a linguagem de modo que já não coubesse mais identificar o verdadeiro e o falso, uma linguagem não representacionista que daria a ver o estranho, ostentando o inexplicável. Segundo as autoras, em *Da certeza* Wittgenstein estaria interessado num fundamento do saber que não seria nem da ordem do puro cognoscível, nem da lógica, mas antes um reconhecimento, “um meio de mostrar aquilo que não se pode dizer”. De forma resumida se trataria de afirmar “uma linguagem que dá testemunho de um incompreendido”. Wittgenstein contribuiria assim para se pensar a virtude dessa “potência do verossímil” que sobrevive num lugar apartado da lógica.

ame se confond – dans son esprit – avec son désir: elle va ainsi de l'euphorie d'un pouvoir diabolique supposé a l'angoisse d'un crime contre la loi divine (65-6).

Foi André Bazin um dos primeiros críticos a perceber a dificuldade de tirar conclusões dos filmes de Dreyer. Num brevíssimo artigo sobre *Dias de ira* publicado na época de seu lançamento na França, Bazin (1975) nota que o enlace entre diferentes planos dramáticos instaura uma dúvida que Dreyer habilmente não dissolve, deixando a interpretação numa situação de suspensão, já que o que parece ser bruxaria também pode ser fruto do acaso, ou uma coincidência minada pelos arroubos histéricos da jovem esposa:

[...] la jeune femme paraît jouir d'un étrange pouvoir. La réalité se plie curieusement à ses désirs. Il lui suffira une nuit de désirer assez ardemment la mort de son mari pour s'en trouver ainsi libérée.

[...] Ce qui frappe dès l'abord, c'est l'habileté de ce scénario où Dreyer est parvenu à ménager à la fois la vraisemblance historique et les exigences rationalistes du public moderne. Tout ces actes de sorcellerie peuvent n'être que coïncidences, mais si troublantes que le seul hasard paraît bien improbable. Le désespoir final de l'héroïne expliquerait aussi bien l'aveu que le mensonge. En sorte que l'action bénéficie à la fois d'une parfaite justification psychologique, d'une hypothétique intervention surnaturelle et même de l'équivoque entretenue entre ces deux plans dramatiques. Elle satisfait à notre goût méditerranéen pour la rigueur et la simplicité de l'intrigue sans se priver pour autant du clair-obscur de l'imagination nordique (41).

Numa resenha do filme publicada no *New Yorker* no dia primeiro de maio de 1948, o jornalista Richard Winnington tem inicialmente o cuidado de não tirar conclusões precipitadas e vê o filme como “um sombrio, potente e dramático estudo dos efeitos da superstição no lar de um ministro dinamarquês no século XVII” (Arquivos dreyer). Mas logo adiante descarta qualquer possibilidade de que Anne tenha amaldiçoado o marido e afirma que Absalon Pedderson teria morrido sob o choque da notícia do incesto. De um modo geral será esse o movimento característico dos críticos mais atuais de Dreyer: descartam a possibilidade do elemento mágico em favor de uma explicação racional-psíquica. Mas Dreyer faz questão de sublinhar a convivência dessa dupla possibilidade. Em *A viúva do pastor*, por exemplo, a dúvida quanto aos poderes sobrenaturais de Dame Margarete – conhecida no povoado porque enfeitiça os maridos – aparece sob o signo do humor que reinstala a dúvida no interior da trama. O humor reinaugura o paradoxo e

a incerteza no interior da linguagem, demanda um certo recuo, impede a identificação imediata com o sentido. O humor não é a anulação ou negação mesquinha do sentido, mas um modo de flexibilizar a arrogância assertiva da linguagem.



Figura 43

“Do you know what country folk say about you. Dame Margarete? That you got your former husband through black magic!”

Figura 44

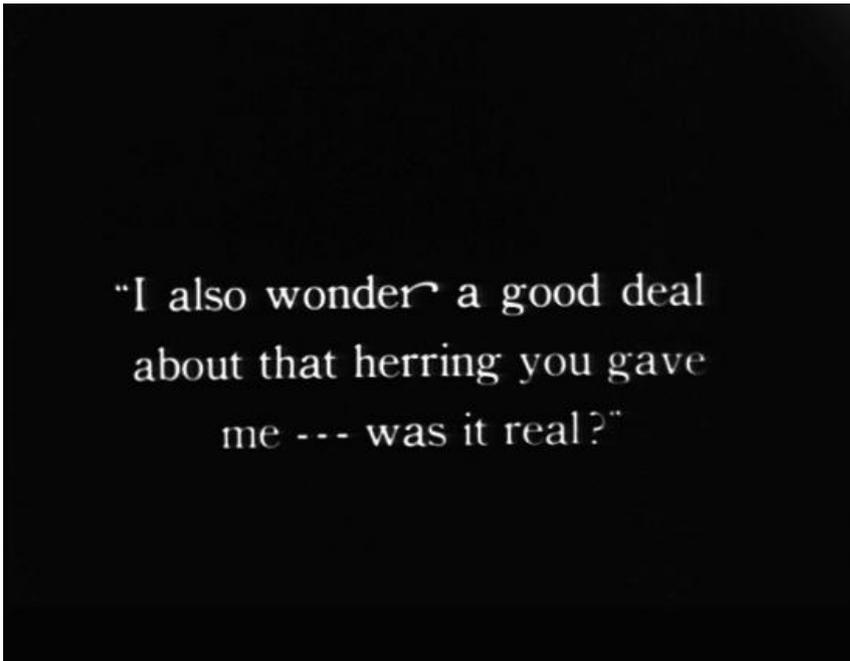


Figura 45



Figura 46

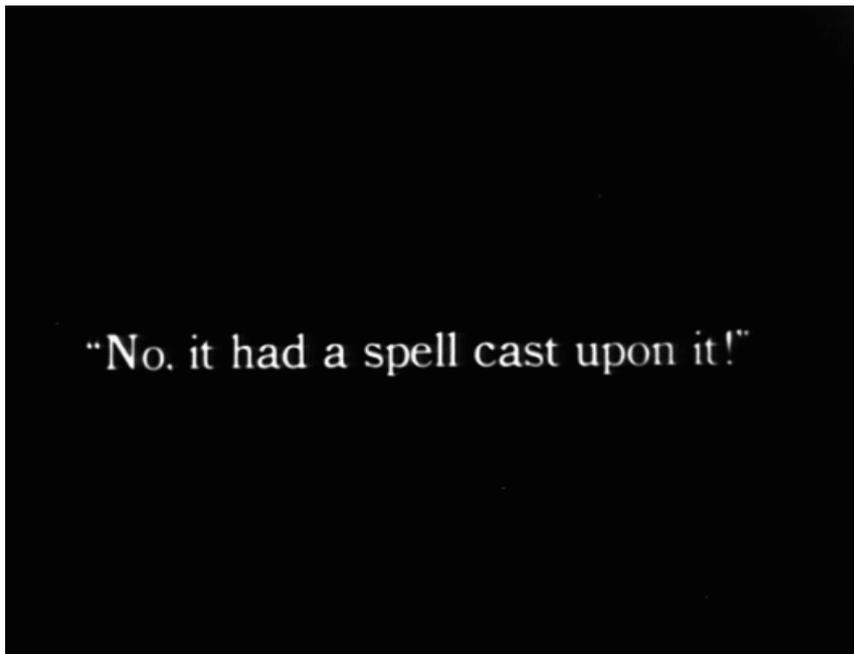


Figura 47



Figura 48 - A sequência se fecha com o olhar irônico e risonho de Dame Margarete ao confirmar o feitiço do arenque

A sequência se fecha com a confirmação em tom irônico feita por Dame Margarete, o olhar risonho e debochado lançado para o jovem esposo contraria o que o intertítulo afirma. É também o olhar que chama atenção Lotte Eisner (1999) quando comenta o filme *Ordet*. Ele entende que, pelo modo como filma o momento da ressurreição, fazendo questão de mostrar um discreto ar de dúvida atravessando o rosto do médico diante do corpo de Inge morta, Dreyer “deixa a escolha

da explicação ao espírito mais ou menos recalcitrante de cada espectador e salva assim essa cena do chromo e o do conformismo” (102-3).

6.2

A indeterminação como problema

O sertão é e não é.
— Riobaldo Tatarana

Na *Metafísica* de Aristóteles, a indeterminação já comparecia como um impossível. No Livro Quarto, ao discorrer sobre a impossibilidade de que algo seja e não seja ao mesmo tempo, Aristóteles bane o paradoxo do seu sistema de conhecimento e defende a unidade entre o ser e o pensamento, de modo que todos os sentidos desviantes, sejam eles plurais, antagônicos ou suscetíveis a inconstância das sensações – como em Empédocles e Demócrito – possam ser domados pela força de uma unidade. Tratando de esclarecer o caráter determinado e invariável da verdade dos seres, Aristóteles (1945) afirma

[...] o mais seguro de todos os princípios é que as afirmações opostas não podem ser verdadeiras ao mesmo tempo (...) e como é impossível que duas afirmações contrárias sobre o mesmo objeto sejam verdadeiras ao mesmo tempo, é evidente que tampouco é possível que os contrários se encontrem ao mesmo tempo no mesmo objeto, porque um dos contrários não é outra coisa que a privação, a privação da essência (95).

Sabemos do avassalador impacto desses princípios aristotélicos na cultura e pensamento ocidentais. A valorização da determinação como virtude, como bem mostra Claudine Haroche (1992) em *Fazer dizer querer dizer*, se tornaria mais tarde a grande questão das sistematizações gramaticais. As regras clássicas de sintaxe gramatical foram elaboradas com o objetivo de conter ou expurgar a indeterminação dos usos da língua, sempre motivadas por um princípio implícito de não contradição, defendido pelo poder cristão. Segundo Haroche, o projeto de uma linguagem determinada e livre de ambiguidades vive dois grandes momentos históricos de crise que colocam em questão a própria situação do sujeito religioso no exercício da interpretação dos textos sagrados: a crise da Dupla Verdade, desencadeada pelos averroístas no século XIII, e, a partir do século XVI, a polêmica

travada entre jesuítas e jansenistas. A primeira crise seria fruto da possibilidade iminente de colapso da fé pela introdução da razão no âmbito da interpretação, “contradição entre uma origem divina do saber e da verdade, e sua origem humana, fundada no exercício da razão” (Haroche, 1992, 56). A existência de duas verdades – uma filosófica (possibilitada, sobretudo, pelas primeiras traduções árabes dos textos de Aristóteles) e outra religiosa, cristã – ameaçava a ordem religiosa porque dava uma nova autonomia ao sujeito, que agora gozava da possibilidade de “pensar” os textos pelo viés da lógica ao invés de simplesmente se submeter ao dogma religioso. Como mostra Haroche, até o século XII, a pedagogia religiosa medieval é baseada na *lectio*, a leitura dos textos:

Não se comenta, não se interpreta, não se questiona o texto, *a fortiori* ele ainda não é discutido (...) não se procura compreender um objeto desconhecido pode-se apenas reconhecê-lo pela recitação ou, quando muito, anunciando-o. A *lectio* necessita de textos transparentes, unívocos, perfeitamente “inteligíveis”, tanto no plano formal como no plano doutrinal (72).

A questão que decorre daí é a de como sustentar ao mesmo tempo a obscuridade do texto sagrado e um exercício de leitura que só admite uma única e transparente verdade? A manutenção dessa contradição era possível justamente porque a *lectio* não é interpretação, mas uma introjeção do texto sagrado por um “método mnemônico e enclausurante” (72).

No campo dos estudos de cinema, a questão da determinação está intimamente ligada à teoria do ponto de vista. Como veremos, os filmes de Dreyer resistem à interpretação de sentido que confia na existência de um ponto de vista determinável que o crítico-intérprete recuperaria *a posteriori*. O que o seu cinema realiza é uma espécie de “revolução sutil”, porque não visaria à destruição total da instância narrativa, mas seria capaz de desfazer as amarras que ligam (e que desligam) a enunciação fílmica e sua origem. Dreyer conjura tanto os fantasmas de pureza (a defesa do cinema como arte puramente visual, uma “escrita da luz”) e de unidade (o cinema como “arte total”), que assombram o cinema desde os seus primórdios, mas que se tornaram incontornáveis na passagem à época do sonoro. A narrativa em Dreyer não depende de uma subjetividade unificadora/centralizadora, o seu estatuto é ambíguo, a subjetividade pode irromper num ruído mais forte que os outros, ou na demora da câmera sobre determinados objetos, ela não é mais um eixo confiável, é antes uma variável, algo disseminado e

que já não oferece garantias de interpretação, mas isso não significa que a narrativa sucumba ao “abismo indeferenciado” (Deleuze, 2005) do sentido ou ao reino maravilhoso de um sentido universal, normalizador, que tudo engloba e pacifica. Pode-se dizer que ele, Dreyer, realizou no cinema, aquilo que Foucault (1973) identificou na pintura de Kandinski: o desfazimento da equivalência entre semelhança e afirmação. Quando essa equivalência cai por terra, o espectador é convidado a um tipo de experiência audiovisual que se diferencia do mero consumo de imagens e de histórias.

6.3 Dreyer ibsenista?

A possibilidade de recuperação de um ponto de vista intrínseco à obra, que funcionaria como porto-seguro da interpretação, foi um dos pontos quentes de debate no teatro moderno, questionando o papel do espectador na obra. Dreyer, que acompanhava bem de perto a produção dramaturgica europeia, havia tomado contato com tais experiências, e seus filmes parecem tê-las metabolizado. Ao longo do século XIX, a percepção do espectador foi colocada em questão desequilibrando a estabilidade abstrata do perspectivismo como espaço simbólico. O exemplo mais nítido se encontra na nova autonomia do olhar alcançada pela pintura de Manet e na dissolução da figuratividade pelo impressionismo, em consequência do abandono do ateliê e da emergência de uma nova temporalidade na percepção. Pirandello no teatro havia rompido com a convenção da dramaturgia clássica, do “palco mágico”, ao ativar todo o espaço do teatro como espaço cênico, diluindo a separação entre público e cena e a passividade diante da representação. *Seis personagens à procura de um autor*, sua primeira peça em que o teatro torna-se o próprio tema da peça, inicia já com a cortina aberta e os personagens-atores entram atrasados pela mesma porta que o público. Além das cenas que se desenvolvem no palco, os personagens utilizam o espaço da plateia como espaço da representação, e, dessa forma, o público se torna também, de certa forma, ator da peça, pois deixa de ser *voyeur* e ganha consciência sobre si mesmo. Mais tarde, Bertolt Brecht elabora a técnica de distanciamento que radicaliza a diferença entre a realidade e sua encenação, problematizando os enlaces entre o real e a representação. Por esse motivo Brecht oferece o exemplo privilegiado de uma arte “reflexiva”, que revela me-

canismos ficcionais em que se apoia, ao exibir seu próprio processo e idealizando sua própria materialidade. A arte e a literatura tornam-se reais na medida em que desnudam e expõem o seu poder de ocultação. Para essa nova concepção dramaturgica, Brecht se inspira no teatro chinês tradicional; em 1935 assiste apresentações da Ópera de Pequim em Moscou e nota que nessa dramaturgia não existe a quarta parede. Ele identifica no ator chinês uma técnica de auto-observação em cena, que permite ao ator não se fundir totalmente no personagem e acredita que essa distância é saudável para o espetáculo, pois quebrava a ilusão de autonomia entre o espaço cênico e o seu entorno. A dissolução da relação hipnótica de identificação observada no teatro chinês contribui para a configuração do que ele viria a denominar de *V-Effekt*.

Mas antes da reviravolta brechtiana, na Escandinávia, Henrik Ibsen havia introduzido algumas novidades importantes para a constituição de uma nova condição do espectador. Os personagens de suas peças discutem em cena suas tormentas, e não é mais necessário recorrer ao solilóquio e nem ao *deus ex-machina* ou a um desfecho moralista que entrega ao espectador o sentido da peça a que acaba de assistir. Em *The Quintecense of Ibsenism*, de 1913, Bernard Shaw analisa a obra de Henrik Ibsen e aponta uma importante estratégia empregada pelo dramaturgo norueguês que serve ao questionamento aqui levantado. Shaw observa que, ao contrário do teatro realista tradicional, preso ao paradoxo de retratar imparcial e cientificamente as doenças sociais através de uma lente moral, o teatro de Ibsen não embute na peça um julgamento moral sobre as ações dos personagens. Ao invés de concluir suas peças com um desfecho, Ibsen termina com o que Shaw denomina *discussão (discussion)*, de modo que, por exemplo, torna-se impossível recuperar o ponto de vista do autor sobre a conduta de Nora quando no final da peça *Casa de bonecas* ela abandona marido e filhos. Shaw considera a discussão como uma grande novidade técnica que os críticos da época cismavam em ignorar. A *discussão* como técnica dramática teria surgido no teatro popular e só muito mais tarde seria incorporada ao “teatro sério”, principalmente pelo uso que fez dela Ibsen na peça citada. A *discussão* rompe a estrutura tradicional dos três atos – exposição-desenvolvimento-desfecho – e transfere para o espectador a tarefa de interpretar as ações dos personagens. O que Shaw (1913) questiona é justamente a platitudo moralizante que os críticos da época preferiam para conclusão das peças. Segundo ele, a visão moral aplaudida pela crítica era uma visão gasta, convencional, quase sempre conduzindo a um maniqueísmo idiotizante, uma “moral babble” apegada a ideologias rasas e divorciada dos problemas éticos que poderiam realmente trazer

questões complexas para se pensar relações sociais e afetivas. Para Shaw, o imperativo moral conduzia a uma platitudo tediosa e a uma retórica piegas que minava a própria estratégia realista, já que os enredos se contentavam com uma dinâmica dura reduzindo a realidade a dois campos opostos. Assim, o recurso à *discussão* (que o próprio Shaw viria a utilizar muitas vezes no início de suas peças) desfaz a distinção clara entre o herói e o vilão e todas as dicotomias daí decorrentes, ou, em suas próprias palavras:

O conflito não se ancora em um certo e um errado claramente delineados, o vilão é tão consciencioso quanto o herói, se não mais, o que torna as peças tão interessantes é não podermos identificar plenamente quem é o herói e quem é o vilão, ou, dito de outro modo, não há nem heróis nem vilões (244).

Dreyer exhibe uma atitude semelhante ao evitar criar um ponto de vista narrativo que oferecesse um julgamento definitivo sobre seus personagens:

BBL: It has been emphasized that you in your films never condemn your persons. Is that correct?

CTD: It is. I always try to remain impartial. As to the Jesusfilm I'll here too try to remain impartial.

(Arquivos Dreyer, entrevista para a rádio dinamarquesa, 2).

Ao falar sobre *Joana D'Arc*, Dreyer (2009), em 1950, dizia:

Tentei, na medida do possível, ser imparcial tanto em *Joana D'Arc* quanto em *Dias de ira*. É certo que, nos dois filmes, os padres mandam Joana D'Arc e a bruxa para a fogueira, mas não pelo simples fato de que eram malvados e cruéis, não faziam mais do que refletir os preconceitos e as ideias religiosas do seu tempo. Quando torturavam suas vítimas para arrancar-lhes uma confissão era porque essa confissão garantiria vida eterna aos acusados (69-70).

6.4

Vampyr: o fantástico e a dúvida

Vampyr não é apenas um filme que rompe com o realismo pelo tema tratado. Dreyer arma uma relação desencontrada entre som e imagem distanciando-se claramente do espaço sonoro enraizado na imagem, promovido pelo realismo. Dreyer questiona esse enraizamento optando por falas hiperbreves e esparsas. São 14

densos intertítulos narrativos, algumas exclamações de “Silêncio!” interrompendo pequenas frases como “Ela não deve morrer!”, e somente um diálogo falado em que dois personagens trocam algumas frases. Quando Gray começa a subir as escadas, um senhor vem descendo, ouve-se som de cachorros latindo ao longe e um choro de bebê. Ao se cruzarem, as frases dialogam em estilo beckettiano:

O Doutor: Você ouviu?
 Gray: Sim, a criança.
 O Doutor: A criança?
 Gray: De fato – a criança!
 O Doutor: Não há crianças aqui.
 Gray: Mas... os cachorros...
 O Doutor: Não há cachorros tampouco...
 Gray: Não?
 O Doutor: Não.

São palavras que se cruzam no ar sem se tocar e trazem dúvidas, tanto para o espectador quanto para o protagonista David ou Alan Gray. Aliás, as certezas em *Vampyr* já começam a se diluir na própria indecisão do nome do personagem. Porém, o ritmo e a performance dos atores em *Vampyr* (em sua maioria não-atores¹⁶) não se deixa medir pela capacidade de produzirem terror ou medo. Dreyer se distancia da tradição dos filmes de horror, e é até possível dizer que o medo está ausente desse filme, o que há nele é um estado de alerta e de assombro que experimentamos principalmente através do protagonista. O filme convida o espectador, por meio de Gray, a permanecer na dúvida, explorando a ambiguidade do que é visto e ouvido pelo protagonista. No subtítulo do filme este consta normalmente como Allan (*Vampyr: Der Traum des Allan Gray*), mas em várias cópias, quando o nome do personagem aparece nos créditos, aparece como David Gray. Ao que parece, Dreyer reparou no pequeno erro, mas não teve intenção de corrigi-lo. De modo geral, *Vampyr* parece ser feito de uma série de “pequenos erros” orquestrados. Nas fichas de anotação do seu espólio, encontramos uma reflexão de Etienne Souriau que fala sobre a importância do acaso na obra:

O sucesso (*la réussite*) de uma obra de arte depende muitas vezes de circunstâncias tão imponderáveis, tão fortuitas, tão extrínsecas a ela. Longe de nós a ideia de en-

¹⁶ Gisèle é interpretada por uma jovem que trabalhava como modelo-vivo em Paris, o Barão Nicolas de Gunzburg era um jovem belga, rico e aventureiro, apaixonado por cinema e interessado em teatro. A única atriz profissional era Sybille Schmitz (Léone) que trabalhava no Reinhardt Theatre de Berlim.

tender o gênio como obra do acaso. Há, no entanto, certas formas de arte nas quais o acaso tem um papel. Aí a criação irá buscar, como numa “caça desesperada” (*chasse panique*) produzir, multiplicar os acasos felizes – de modo que o talento consiste sobretudo em saber discernir entre os acidentes felizes e suas causas (...) (Souriau, fichas de Dreyer, arquivo).

A tensão entre a contribuição do real e sua manipulação obsessiva se tornou a tal ponto importante durante as filmagens de *Vampyr* que Dreyer chegou a contratar um criador de aranhas, para que as teias que apareciam no filme fossem verdadeiras. Conta Eliane Tayar, sua assistente em *Vampyr*, que ao longo das filmagens no castelo de Courtempierre, no Loiret (arredores de Paris), ela e o decorador conseguiram juntar cem aranhas que eles alimentavam com formigas e moscas que eram atraídas diariamente para os potes de mel, geleia e doces que distribuíram pelo castelo. O resultado foi satisfatório, as aranhas teceram suas teias nos ângulos das janelas e paredes exatamente como Dreyer desejava. Tayar conta também que em relação à locação principal, Dreyer (1999) pediu-lhe que encontrasse “um castelo ao mesmo tempo simples e real, lúgubre e tranquilo” (143), e, quanto à fábrica onde se passa parte do filme, ele pediu que ela conseguisse “uma fábrica em ruínas, um fantasma desmoronado, digno da imaginação de Edgar A. Poe” (142). A referência a Poe não é gratuita, e provavelmente o “fantasma desmoronado” refira-se a *A queda da casa de Usher* (1839). De fato Gray parece acometido pelas mesmas tormentas que o narrador da estória de Poe:

Eu tinha exaltado a minha imaginação de forma a realmente acreditar que em torno de toda a casa e do terreno flutuava uma atmosfera peculiar a ambos e a sua vizinhança imediata – uma atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que se havia evolado das árvores senis, das paredes cinzentas, do pântano silente – um vapor pestilento e místico, pesado, inerte, mal perceptível, cor de chumbo. (Poe, 1982, 231-2).

Entende-se facilmente a atração de Dreyer por Poe: ambos foram fascinados pelos limites entre morte e vida, entre o material e o imaterial, não para contrapô-los, mas para embaralhar essa fronteira. No conto citado, uma mulher é enterrada viva, em outro conto de Poe, *A verdade sobre o caso do Sr. Valdemar*, um homem é hipnotizado em seus últimos minutos de vida e seu corpo continua a emitir frases. Em *Vampyr*, Gray é enterrado, mas seus olhos continuam a ver, assim como o personagem de Poe mesmo depois de morto continuava a falar. De onde vêm esse olhar e essa voz, onde estão ancorados? Impossível responder. Se em *Vampyr* a

imagem vacila entre o figurativo e a abstração nebulosa, criando uma atmosfera que, como no conto de Poe, não é natural – não é produzida pelas condições climáticas do lugar –, a pós-sincronização das vozes em várias línguas (alemão, francês e inglês) também produz um efeito semelhante. O enraizamento da voz no corpo é extremamente impreciso,¹⁷ acentuando o caráter fantasmático e sombrio da palavra falada. Se a neblina não vem da paisagem, essas vozes parecem não brotar dos corpos. Os personagens não parecem ser sua fonte de emissão; é como se a voz pairasse sobre eles, vinda de um lugar que mal conseguimos situar. Um curioso incidente atesta o efeito dessa “palavra assombrada” que o filme de Dreyer produz: em 1935 a polícia dinamarquesa foi chamada a ir até uma praia próxima ao Limfjorden para identificar um jovem que passara o dia correndo e erguendo os braços na direção do mar. O jovem nada dizia. Posteriormente os jornais informaram que dois anos antes, após assistir *Vampyr*, o rapaz havia emudecido temendo que, ao falar, um vampiro viesse a possuí-lo. Na biografia de Dreyer (Drouzy, 1982, 369), Christen Jul, o corroteirista de *Vampyr*, conta que a ideia inicial era fazer um filme policial. Mas se o filme não se alinha com o cinema de horror das décadas de 1920/30, tampouco há um mistério a ser desvendado, ou, como coloca Jacques Aumont (1993):

O mistério que perdura não é feito para ser elucidado, mas pelo contrário, para permanecer ostensivamente não resolvido, indecível, enquanto nenhuma dúvida deverá existir, não deverá nunca existir na linha ficcional principal (13).

É nesse sentido que *Vampyr* se aproxima do gênero fantástico, tal como ele é compreendido na literatura. Para Todorov (1976), o fantástico se dá exatamente na sustentação de uma dúvida que não se resolve: realidade ou sonho? Verdade ou delírio? Um homem ou um monstro? Vivo ou morto? “(...) o fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; tão logo optamos por uma ou por outra resposta, abandonamos o fantástico” (188). O fantástico é um gênero frágil, evanescente, em perigo, porque sempre na iminência de deslindar para os gêneros fronteiros, como o estranho e o maravilhoso. Conforme explica Todorov, se, ao final da obra, o espectador decidir que, apesar da extravagância dos acontecimentos mostrados, as leis da realidade permaneceram intactas e que podem explicar o que foi vivido

¹⁷ Mesmo levando em consideração que a técnica de pós-sincronização era rudimentar, em *Vampyr* a assincronia é mais gritante do que em outros filmes da época submetidos ao mesmo processo.

pelos personagens, então estaríamos no campo do “estranho”. Mas, se for preciso admitir que os eventos mostrados engendraram “novas leis da natureza” (Idem, 48), então deslindamos para o gênero maravilhoso. Para Todorov a possibilidade de “explicar” ou a pura aceitação do estranho ameaça o território do fantástico desde a época do romance gótico (portanto desde a época da publicação da novela de Le Fanu, *Carmilla a vampira de Karnstein*). Na zona estreita e muitas vezes incerta que separa o “sobrenatural aceito” (maravilhoso) e o “sobrenatural explicado” (estranho) vive o fantástico, que teria, por exemplo, no Henry James de *A volta do parafuso* um dos seus maiores exemplos literários, porque mesmo depois de terminado o livro, o leitor fica desamparado, não tem elementos que permitam fazer uma opção interpretativa. É esse tipo de situação que Dreyer cria, e não só em *Vampyr*, mas na maioria de seus filmes, em enredos totalmente distantes da caça aos vampiros.

Em *Vampyr*, o uso da fotografia e do som reforça a incerteza do espectador diante do que vê e ouve no plano sensível da percepção. O espaço perde sua continuidade por uma série de “falsos encadeamentos” (*faux-raccords*), de modo que temos a impressão de ter entrado num sonho labiríntico e não em espaços empíricos. Vale frisar que, embora trabalhando com Hermann Warm, o famoso diretor de arte dos expressionistas alemães, em *Vampyr* o cenário é real, não há nele nenhuma bizarra cenografia; o que distorce e torna vertiginosa a experiência arquitetônica é o seu uso na narrativa e a negligência quase total em relação às regras de sintaxe espacial. O cineasta Rogério Sganzerla (2001) observou que, no cinema moderno, a montagem – seja a montagem de atrações eisensteiniana ou a montagem vertical – tinha uma função negativa de “eliminar uma realidade (copião) abundante demais, buscando uma articulação funcional da sonância, dissonância, consonância. Não exagerou quem definiu o cinema moderno como um *realismo espacial*” (65). Pois bem, é esse realismo espacial que o cinema mudo não havia ainda instituído como regra geral. Nesse sentido, o uso de intertítulos dava ao diretor uma margem de liberdade maior na manipulação espaço-temporal, já que ele estava obrigado a lidar constantemente com interrupções no fluxo narrativo. Dreyer traz para o universo sonoro essa dinâmica do mudo, mas reforça para o espectador a sensação de penetrar um espaço pouco confiável não só pelo tipo de montagem, mas pela plasticidade das imagens.

A maior parte das imagens de *Vampyr* está coberta por uma névoa que em-

baça os contornos e dissolve a fisionomia das figuras. É uma visualidade totalmente diferente da que ele cria em *Joana D'Arc*, *Dias de ira* e *Ordet*, onde sobressai o jogo de contrastes de luz e a extrema nitidez fisionômica em seus mínimos detalhes. Como sugere Jacques Aumont, parece que Dreyer, o cineasta do *preto e branco*, teria optado pelo *branco e preto*, tal é a presença da luz e dos clarões ofuscantes em *Vampyr*. A ideia de uma imagem embaçada também aparece logo no início da novela gótica *Carmilla, a vampira de Karnstein*¹⁸ (1872), do escritor irlandês Sheridan Le Fanu, na qual o roteiro de *Vampyr* foi inspirado. Logo após receber a notícia da morte da jovem que viria lhe fazer companhia durante alguns dias, Laura e seu pai, o proprietário de um *schloss* na Estíria – fronteira entre Áustria e Hungria –, saem para um passeio no jardim: “Acima do solo relvado, uma fina camada de névoa, parecendo fumaça, marcava as distâncias com um véu transparente; aqui e ali enxergávamos o riacho reluzindo tibiamente ao luar” (Le Fanu, 2010, 50).

Sem fazer referência à cena descrita por Le Fanu, Dreyer conta que as imagens de *Vampyr* foram conseguidas graças a um erro de filmagem que ele e o produtor Rudolf Maté decidiram repetir ao longo do filme de forma deliberada:

Empezamos a rodar la película – a partir del comienzo – y, en una de las primeras proyecciones de rushes, nos dimos cuenta de que una de la stomas era gris. Nos preguntamos por qué, hasta el momento en que nos dimos de que la causa era una luz falsa que se había proyectado sobre el objetivo. El productor de la película, Rudolf Maté y yo, reflexionamos acerca de esa toma en relación con ese estilo que estábamos buscando. Finalmente nos dijimos que no teníamos más que repetir voluntariamente, todos los días, lo pequeño accidente que nos habia ocurrido. A partir de entonces, y en cada toma, dirigimos una luz falsa contra el objetivo, enfocando el projector contra un velo que remitía esta luz a la cámara (Dreyer, 1999, 129-130).

De modo semelhante, também as palavras faladas parecem submetidas ao mesmo princípio de indeterminação.

¹⁸ Trata-se da terceira novela de vampiros em língua inglesa de que se tem notícias, publicada depois de *O vampiro* (1819) de John Polidori e *Varney the vampire: or the feast of blood* (1840) de James Malcom Rymer. O livro de Le Fanu, publicado originalmente como folhetim entre 1871 e 1872, foi uma das maiores inspirações para o *Drácula* de Bram Stoker. Le Fanu criou uma figura nova na literatura de terror, o ocultista e pesquisador alemão Dr. Martin Hesselius que narra várias de suas histórias e que teria forte impacto na criação do personagem detetivista Sherlock Holmes.



Figura 49 - Imagens embaçadas: Léone ouve o chamado da vampira e atravessa o jardim do castelo

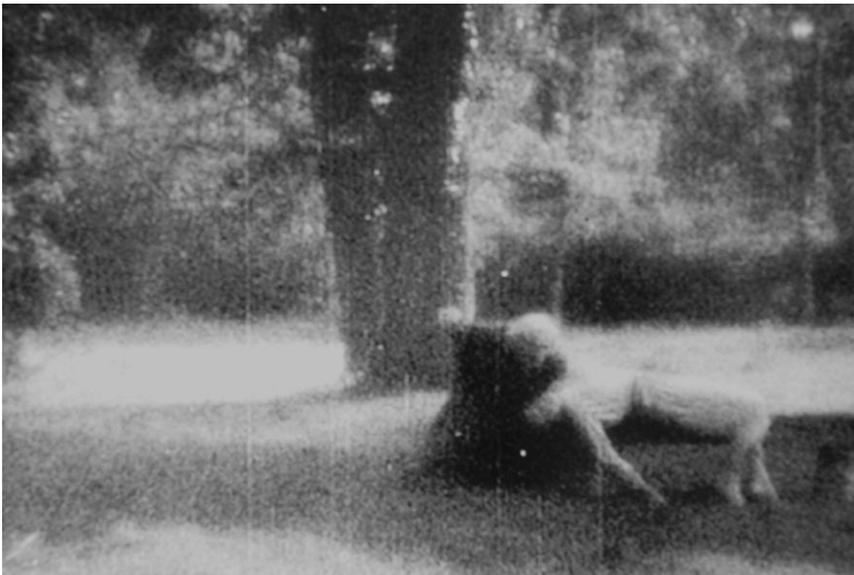


Figura 50 - A vampira Magarite Chopin e Léone no jardim do castelo



Figura 51 - Léone desmaiada no jardim socorrida por Gray e pela irmã Gisele

O significado perde consistência, as palavras perdem o lastro de referência, flutuam entre os personagens que não conseguem dialogar. Entre as palavras e as coisas há um hiato, a linguagem não comunica, já não tem poder de transmitir ou representar. Em *Vampyr*, Gray recebe um livro que conta a história que ele está vivendo. Assim, enquanto a performance vocal e a palavra falada perdem eficácia comunicativa, a palavra impressa ganha um estatuto de lei, e a partir de certo ponto é o livro de Paul Bonnat, *A história dos vampiros*, encontrado por Gray no quarto da pensão, que assume as rédeas da “direção” do filme no nível da narrativa. A palavra não nomeia nem julga, mas tem força de lei: dita os acontecimentos, comanda a ação de Gray no interior do filme. Esse procedimento de inserção da narrativa dentro dela mesma lembra as novelas góticas de Karen Blixen (notavelmente em *Uma história imortal* e *A tempestade*), nas quais, a certa altura, os personagens deixam de ser protagonistas e se tornam espectadores/ouvintes da sua própria história que chega a eles pela boca de outros personagens.



Figura 52 - Gray lê o livro de Paul Bonnat

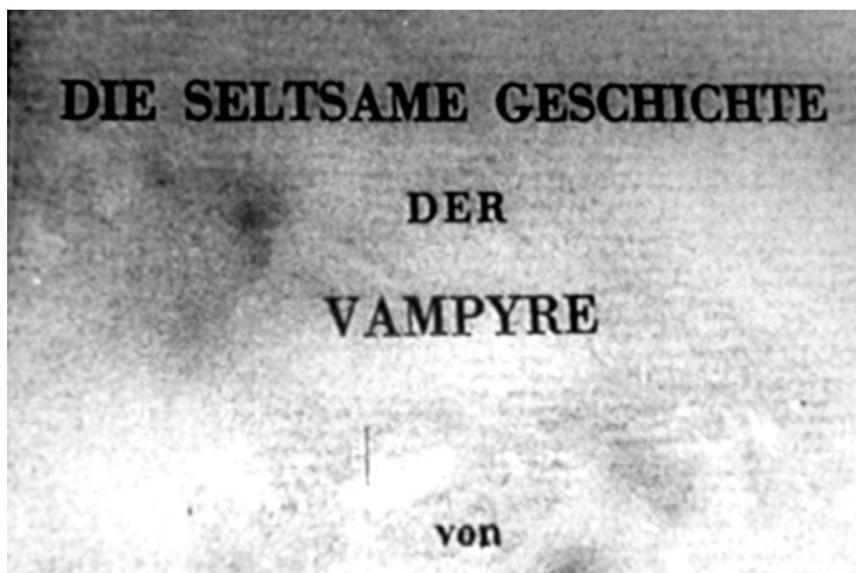


Figura 53

A reduplicação de uma história em seu interior – como não pensar em Borges? – obriga a narrativa a se bifurcar. Em *Vampyr* isso ocorre também porque Gray adormece/desvanece três vezes ao longo do filme: uma vez ao chegar à pensão, uma vez ao tirar sangue a pedido do médico e uma terceira vez no banco do jardim, quando ele literalmente se transforma em dois. Assim Dreyer joga com os vários níveis de ficção atuando dentro de uma mesma estrutura narrativa, de modo que a relação entre a representação e o seu exterior (a realidade, o referente etc.) perde importância a favor da estrutura ficcional e sua capacidade de autorreprodução infinita. Se na novela de Sheridan Le Fanu o narrador estava muito bem deli-

neado – nele, a aventura é contada na primeira pessoa de Laura que será vampirizada por Carmilla –, em *Vampyr* essa voz narrativa se pulveriza de modo que já não é mais possível localizá-la muito bem. Ora temos a impressão de que é Gray quem conduz o nosso olhar ora ele se duplica e se torna um observador de si mesmo morto. Não por acaso é nesse filme que Dreyer cria um dos planos-sequências mais radicais do cinema, situando a câmera no lugar do morto. Esse ponto de vista impossível a que o filme nos conduz chamou a atenção de Roland Barthes (1982), que refletiu sobre ele no ensaio “Diderot, Brecht, Eisenstein”:

Em *Vampyr*, de Dreyer, a câmera passeia entre a casa e o cemitério e capta *o que vê o morto*: esse é o ponto-limite, o ponto que bloqueia a representação: o espectador não pode mais ocupar um lugar, pois não pode identificar seus olhos com os olhos fechados do morto: é um quadro sem início, sem apoio, vazio (92).

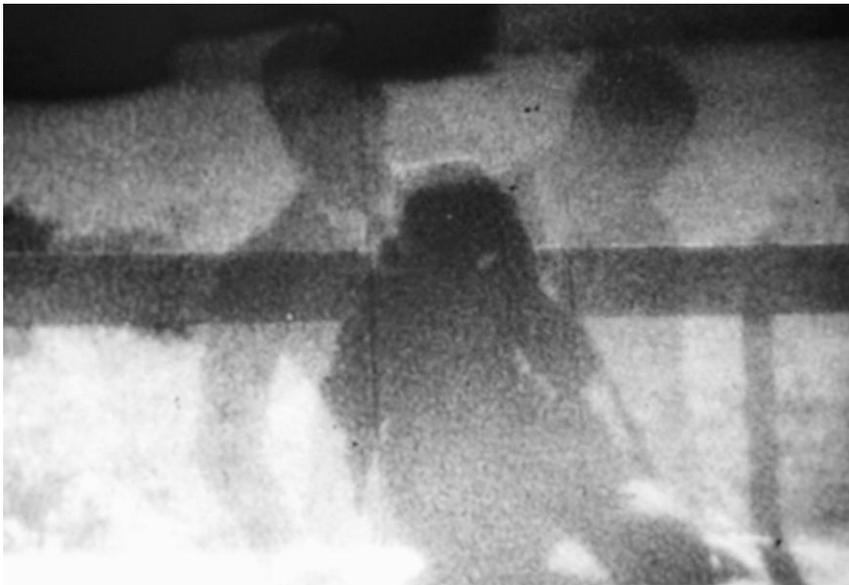


Figura 54 - Gray adormece no jardim e se duplica



Figura 55 - O olhar do morto: David/Alan Gray morto dentro do caixão



Figura 56



Figura 57 - O (impossível) ponto de vista do morto



Figura 58 - O olho vivo do morto

Temos de desculpar Barthes pela imprecisão descritiva, pois o morto em questão – Allan/David Gray – nunca fecha os olhos, e, pior do que isso, depois de alguns minutos temos a impressão de que esse olho morto começa a se mover, a se orientar. Vou me deter sobre essa sequência em outro momento (Ver capítulo VOZ), por enquanto o que interessa na reflexão de Barthes é que ela aponta claramente para o fetiche do ponto de vista, a dificuldade de abdicar da ideia de que o enquadramento da imagem deve estar ligado a um olhar identificável, mesmo que sob a couraça de um *observador invisível*, como propunha PudovkEm: “No teatro, no cinema, na literatura tradicional, as coisas são sempre vistas de algum

lugar, é o fundamento geométrico da representação” (92), diz Barthes. Qualquer tentativa de abdicar desse lugar de origem é dificilmente digerida: “Para que a representação seja realmente privada de origem e ultrapasse sua natureza geométrica sem deixar de ser representação há um enorme preço a pagar: nada menos do que a morte” (92). A morte de Gray seria uma libertação do ponto de vista fílmico. A dificuldade de remeter o ponto de vista visual a um (ou mais) sujeito(s) nos filmes de Dreyer, e em *A paixão de Joana D’Arc* e *Vampyr* de modo particular, deve ser entendida nessa perspectiva: não tanto como uma “luta pela supremacia entre palavra e imagem” (Schamus), mas como outra forma de enlaçar tempo-espaco, desvinculando a voz narrativa do ponto de vista da câmara ou do ponto de vista do diretor, e, assim, perturbando a narratividade cinematográfica, tanto em sua lógica causal quanto expressiva. Os filmes de que tratamos aqui apresentam uma lógica que não conseguimos situar plenamente nem do lado da expressão subjetiva, isto é, o ponto de vista real ou imaginário de um personagem-narrador que focaliza, recorta e enquadra o mundo diante do espectador, nem do *observador invisível* teorizado primeiramente por Vsevolod Pudovkin como sendo um observador hipermóvel, onisciente, capaz de observar tudo e todos e de mudar constantemente de posição de observação. Em *Vampyr* não há onisciência, nem uma vontade de abstração radical, como em certos cineastas experimentais, interessados no visível como fenômeno puramente ótico e não narrativo. O que Dreyer evita é o ponto de vista como índice de um olhar estruturante, quando a imagem deixa de pertencer ao ponto de vista de onde ela parece germinar. Em relação ao romance, submetido aos imperativos de marcação da língua – as marcas pronominais que revelam o “eu” narrativo, mesmo que o discurso indireto livre permita uma margem de manobra considerável –, o cinema, em princípio, teria mais recursos para driblar a identificação da voz narrativa, porém nele a localização espacial é mais forte do que na literatura, já que a câmara estará sempre e inevitavelmente situada em algum lugar entre o objeto filmado e o diretor. Na literatura o olho pode flutar mais livremente, mas o sujeito narrativo se deixa facilmente identificar pelas flexões de gênero e número. Dreyer consegue contar uma história que, retomando a imagem de Barthes, é “um quadro sem apoio”: um quadro insignificante, não porque esteja privado de importância, mas porque não pode mais ser interpretado numa lógica de construção de sentido narrativo ancorada no ponto de vista, seja ele realista ou verossímil. Esse seria o sentido do fantástico em Dre-

yer: uma posição do olhar que, sem deslindar para o *nonsense* ou para a pura abstração visual tampouco, se satisfaz com o enraizamento da imagem no ponto de vista subjetivo.

6.5

A indeterminação no pensamento contemporâneo

No pensamento contemporâneo, a experiência da indeterminação foi abordada em seu valor ativo e positivo por diferentes filósofos-escritores, tais como Blanchot, Barthes, Foucault e Deleuze que a formularam sob diferentes aspectos e inflexões: o *fora*, o *dever* e o *neutro*, por exemplo, são noções distintas, mas que têm em comum a proposta de uma subjetividade não dicotômica, não amparada pela consciência ou por uma estrutura, e que permitiriam pensar de outro modo as formações discursivas e a posição do sujeito na linguagem. Blanchot disseminou a noção de neutro ao longo de sua obra, especialmente em *L'entretien infini* e nos textos dedicados à linguagem de Mallarmé. Em Blanchot, o neutro é uma noção de difícil definição que não se configura como um conceito filosófico num sentido estrito, mas que mobiliza todo um pensamento acerca das formas de subjetivização, sobretudo na literatura. O neutro abriu um importante caminho para se pensar dispositivos de enunciação que escapam tanto à construção de indentidades (individuais ou comunitárias) quanto ao princípio de representação. Fortemente inspirado por Blanchot, também Roland Barthes perseguiu essa noção fugidia em vários momentos de sua obra. Desde seu estudo sobre Sarrasine, *Masculin, féminin, neutre*, até um de seus últimos cursos no Collège de France, Barthes não cessou de criar proposições acerca do neutro e de suas manifestações artísticas, filosóficas ou mesmo ordinárias. Em *O grau zero da escritura* é a noção de neutro que orienta a reflexão sobre a História da Escrita a que o livro se propõe através de dez ensaios. Como observa Christophe Bident (2010) em *Les mouvements du neutre*, Barthes acaba por delinear dois efeitos do neutro não facilmente conciliáveis: atividade e exempção (do sentido). O neutro não é a impossibilidade de dizer, ele, ao contrário, abre caminho para que algo possa ser dito “devant la vacance du sens qui caractérise notre époque” colocando-se contra “la péremption du sens à laquelle voudrait rapidement en conclure le nihilisme, contre l’obligation du sens à

laquelle voudrait tout aussi rapidement en revenir la réaction humaniste” (19). Ao propor o neutro como uma força ativa (e não neutralizadora ou passiva como na acepção pejorativa do termo), mas que ao mesmo tempo resiste à arrogância do discurso (este sempre submetido à obrigação de fazer sentido e transmiti-lo), o neutro seria o nome de uma posição na linguagem que se opõe ativamente (e criativamente) ao que Foucault batizou de “ordem do discurso”. Essa escrita neutra que em Barthes se confunde com a própria noção de escritura é uma força impessoal, que não se ancora num sujeito nem pertence àquele que escreve. O neutro não atende a nenhuma vontade de representação do exterior, nem ao desejo de um sujeito em comunicar uma profundidade. “Você cria algo com a imaginação, algo que não é uma representação, mas sim uma coisa inteiramente nova, mais real do que qualquer coisa real e viva”, disse Hemingway (1989, 70). E, ao se deter sobre a linguagem poética de Mallarmé, Blanchot (1999) afirma: “essa linguagem não supõe ninguém que a expresse, ninguém que a ouça: ela se fala e se escreve.”. O impessoal da escritura opõe-se aos sistemas de pensamento que organizam o mundo entre o sujeito e o objeto, desprendendo-se da ideia de identidade e de individualidade. O neutro em Barthes atua como uma fantasia de escritura, algo que conduz o escritor em seu percurso incerto através da linguagem – mas o termo “fantasia” ganha aqui o sentido positivo que o próprio Barthes atribui-lhe: um guia iniciático, um percurso que encena o positivo do desejo. Para Barthes a fantasia desse tipo de escritura neutra tem uma qualidade importante de resistência, por sua afinidade com o “princípio de delicadeza” que ele identificava na obra do Marquês de Sade, uma obra que não podia nunca ser submetida a uma moral. Por todos esses motivos, o neutro – seja como manifestação de escritura literária ou em outras artes – se prestaria pouco ou mal às interpretações, no entanto é possível (e desejável) compactuar com elas, aderir ao seu ritmo, aceitando seus caminhos internos e os perigos de ilusão e extravio que as ameaçam. Ou seja, o neutro exige uma reformulação da relação entre o espectador/leitor e a obra de arte.

6.6 Imagens pensativas

Se toda experiência estética desafiadora cria simultaneamente um novo objeto estético e um novo tipo de espectador ou público para esse mesmo objeto, o cinema de Dreyer parece produzir um espectador em vias de extinção ou que só existe sob a forma de uma promessa. Sobre esse espectador Serge Daney (2007) afirmou em 1977 que era alguém “capaz de se interessar por uma história e, ao mesmo tempo, não tomar nada como certo” (211). Embora imantado numa fama de cineasta difícil, Dreyer nunca cria obstáculos agressivos. De um modo geral ele conduz o espectador aos abismos da representação sem que este se dê conta de imediato. A emoção está sempre presente, não é secundária tampouco é psicológica. É algo muito plástico, não são sentimentos ou humores facilmente comunicáveis; embora num primeiro momento nos pareçam um tanto quanto banais – ciúme, amor, ódio etc. –, não se extrai dessas emoções nenhum entendimento instantâneo, nenhum apoio seguro para a interpretação do “sentido do filme”. Por outro lado, seria equivocado afirmar que Dreyer produz ou visa a um espectador autor-reflexivo, hiperconsciente de sua posição. Dreyer não abdica da hipnose, do envolvimento do espectador, mas aposta ao mesmo tempo numa “distância estética”.

É possível aproximar o cinema de Dreyer da ideia de “imagens pensativas”, recentemente apresentada por Jacques Rancière em *The emancipated spectator* (2009). Imagens que demandam um espectador capaz de olhar algo que não diz nem garante o seu sentido. O adjetivo “pensativo”, observa Rancière, remete a pessoas “cheias de pensamentos”, mas não indica que tais pensamentos sejam pensados por elas. Mais do que a uma ação, o estar repleto de pensamentos diz respeito a uma latência, algo presente, porém não realizado, que ele situa no limiar entre a passividade e a atividade: “uma zona de indeterminação entre o pensamento e o não-pensamento” (107). As imagens pensativas servem a Rancière para interrogar o ponto de ruptura entre expressão e representação, quando a expressão paralisa ou congela a representação, e o que é mais crucial: “quando a lógica visual não funciona mais como um suplemento das ações. Ela suspende ou mesmo duplica-as” (123). A imagem pensativa resulta da troca de papéis entre o descritivo e o narrativo; a descrição perde seu caráter parasitário e passivo de complemento (ou ornamento) narrativo e passa a atuar como elemento de outra cadeia

narrativa que Ranci re definir  como “uma seq ncia de micro-eventos sensíveis que duplicam a clássica seq ncia de causas e efeitos” (124). Ranci re vai muito além da ideia de novos tipos de realismos que viriam se agregar aos realismos representacionistas tradicionais, ele reelabora o próprio conceito tradicional de realismo mostrando outros desdobramentos conceituais capazes de iluminar aspectos pouco analisados da narratividade antes ofuscados. A invasão da narrativa pela qualidade descritiva das imagens cabe perfeitamente a um filme como *Gertrud*, em que Dreyer filma os corpos como estátuas levemente animadas.¹⁹ A conten o dos gestos e a lentidão das falas – cada frase   cuidadosamente escandida e cada fala   sucedida de uma pausa muito bem marcada – d  a chance de o espectador percorrer todos os detalhes do ambiente deixando em segundo plano o nível das a o es narradas. Essa paralisa o ou desacelera o do fluxo narrativo pela forte presença descritiva aparece claramente em um momento específico do filme: quando Gertrud sente-se mal durante o jantar oficial de homenagem ao poeta Gabriel Lidmann, seu ex-amante, ela   levada para um salão onde se senta para descansar diante de uma tapeçaria que   a imagem estilizada de uma das cenas da *Storia de Nastagio degli Onesti* (1482-1483) de Botticelli.



Figura 59

¹⁹ Na entrevista que acompanha o DVD do filme, Dreyer fala do desejo de simplifica o dos diálogos, que ele tratou de torna-los os mais concisos possíveis em *Gertrud* e sobre os personagens, afirma: “Eu queria dar uma qualidade estatu esca aos personagens para atingir algo próximo do estilo trágico”.



Figura 60 - A cena de Gertrud e uma das cenas pintadas por Botticelli

Nesse ponto do filme, a imagem da tapeçaria e o relato de Gertrud sobre um sonho com aquela mesma imagem se sobrepõem ao fluxo narrativo abrindo novas possibilidades de leitura das ambiguidades e conflitos internos da personagem. A imagem descritiva se cruza com a figura que a narrativa construiu até aquele ponto. A tapeçaria não desvenda um segredo, mas acrescenta à narrativa uma outra camada de sentidos; Gertrud não é a mulher representada na pintura, mas existe algo que é comum a ambas. Essa situação de um espelhamento incerto também acontece em *Joana D'Arc*: lá também temos um personagem colocado diante de sua própria história, e em *Mikkael* as pinturas realizadas pelo protagonista, o pintor Paul Zoret, revelam algo sobre ele mesmo. Em *Vampyr* o livro de Paul Bonnat antecipa e determina o desfecho, pois é nele que Gray aprende o método eficaz para matar a velha vampira Marguerite Chopin. Em todos os casos, a narrativa do filme é atravessada por uma outra narrativa (visual ou verbal) que ao mesmo tempo lhe serve de espelho (*mise-en-abîme*) e de desvio. Os personagens de Dreyer, como o marinheiro da novela “Uma história imortal” de Karen Blixen/Isak Dinesen (*Anedotas do destino*, 1958), encontram-se com a sua própria história, e o leitor dessas histórias é convidado a ver como cada um deles lida com a estranheza desse encontro que pode tanto funcionar como um destino ou um *vide bula* – como o livro de Bonnat no caso de Gray –, mas também pode funcionar como uma bifurcação, que ramifica a narrativa mais do que a explica ou resolve, como a tapeçaria em *Gertrud* ou as pinturas em *Mikkael*.

Num contexto de produção, consumo e recepção de arte que tende cada vez mais a reduzir os objetos estéticos a objetos expressivos ou narrativos – sejam eles

antigos ou bem recentes –, é importante repensar os modos de abordar o cinema, especialmente aquele que nos acostumamos a chamar de realista, ou interrogá-lo na sua diferença contraditória. Hans Ulrich Gumbrecht (2010) fala dessa redução em termos de uma “funcionalização” da arte em nome de valores éticos que ela deveria promover.

Sempre que se esperar que a principal função de uma obra de arte seja a transmissão ou a exemplificação de uma mensagem ética, teremos de perguntar – de fato, a questão não pode ser omitida – se não teria sido mais eficaz articular essa mensagem em formas e conceitos mais diretos e explícitos (131).

No caso da revisão crítica do cinema clássico e moderno, torna-se crucial se despojar da concepção segundo a qual a imagem atua por afirmações. Serge Daney (2001), ao refletir sobre a função da crítica de cinema, já alertava: “Il faut en finir avec une idée reçue: le souci de la “positivité” (positivité d’un message ou d’un héros) appartiendrai en proper au propagandists, homes de parti grands dinosaurs sectaries et djanovistes” (32).

De que maneira um enunciado cinematográfico se divorcia de uma afirmação? De que modo a imagem pode ser um enunciado plástico-sonoro que excede a “significação”, a comunicação e a mensagem? Essas são questões que o cinema de Dreyer coloca, e para as quais apresenta algumas possíveis respostas, mas nunca uma sistematização. O convite discreto que esse cinema faz ao espectador contemporâneo, apesar de uma aparente narratividade clássica e do teor humanista de muitas falas do próprio diretor, é o de tentar pensar a construção de sentido para além desse modelo e do congelamento que ele causa. Não estou dizendo que o cinema de Dreyer tenha como objetivo a abolição da força expressiva das imagens, ou que se empenhe num projeto de antinarratividade – como fez a Nouvelle Vague de um modo geral ou Marguerite Duras/Resnais em *Hiroshima mon amour*, dissociando claramente o visível do audível –, mas que ele reconfigura os modos através dos quais a expressão e a narrativa se atam para produzir sentido. Dreyer desafia discretamente o alcance da interpretação, solicita um tipo de abordagem não mais guiada pela vontade de extrair uma mensagem que apaziguaria as forças em tensão que se armam em seus filmes. Dreyer entendia que para isso não era preciso rejeitar totalmente a identificação do público com os personagens, ou abolir a sedução plástica a favor de uma imagem crua, mas que o filme deveria de

algum modo impedir que se “grude” num ponto de vista redutor: “Queremos nos aproximar, penetrar os homens que vemos na tela. Desejamos que o cinema nos entreabra uma porta ao mundo do inexplicável” (Dreyer, 1999, 63).