

LA PASSION DE JEANNE D'ARC / 1928

(*A Paixão de Joana d'Arc*)

um filme de Carl Th. Dreyer

Realização: Carl Th. Dreyer / **Argumento:** Carl Th. Dreyer a partir do livro de Joseph Delteil / **Fotografia:** Rudolph Maté / **Operador:** Goesta Kotulla / **Cenários:** Herman G. Warm, Jean Hugo / **Guarda-Roupa:** Valentine Hugo / **Montagem:** Carl Th. Dreyer, Marguerite Beaugé / **Conselheiro Histórico:** Pierre Champion / **Casting:** Louis Osmont / **Interpretação:** Renée Maria Falconetti (Jeanne), Eugène Silvain (Bispo Pierre Cauchon), André Berley (Jean d' Estivet), Maurice Schutz (Nicolas Loyseleur), Antonin Artaud (Jean Massieu), Michel Simon (Jean Lemaitre), Jean d' Yd (Guillaume Evrard), Louis Ravet (Jean Beupére), Paul Delauzac (Martin Ladvenu), Armand Lurville, Jacques Arnna, Raymond Narlay, Jean Aymé, Paul Jorge (Juízes).

Produção: Société Générale de Films / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, mudo, com intertítulos em norueguês traduzidos em português, 107 minutos a 18 imagens por segundo / **Estreia Mundial:** Copenhaga (Paladsteater), a 21 de Abril de 1928 / **Estreia em Portugal:** Cinema Central (Lisboa), a 18 de Março de 1929.

Os anos 20 estavam quase a chegar ao fim. Enquanto Renoir acabava a sua **Nana** e Luis Buñuel se preparava para começar **Un Chien Andalou**, chegava a Paris, com a mulher e os filhos, um dinamarquês genial (se já o era e ainda poucos o sabiam, muito mais o seria e muitos mais o saberiam depois da sua passagem por França) que a Société Générale contratara para fazer filmes, avisada que fora por essa notável obra chamada **Amo e Senhor**. Chegado a França, e vivendo à margem das correntes que faziam época (era o tempo do surrealismo de Breton e dos *cadavres exquis* de Man Ray, Max Ernst e Miró), Dreyer começou por preparar um projecto baseado na *Tosca* de Sardou. Ressentindo-se da crise geral do cinema francês, provocada pela invasão a baixo preço dos filmes americanos (mas será que ainda pode haver alguma coisa nova debaixo do sol?!), a Société Générale torceu o nariz, sugerindo um tema histórico, certamente influenciada pelas vagas que então provocavam as filmagens de **Napoléon** de Gance.

Por mais estranho que pareça, foi a cabeça de um fósforo que colocou Dreyer no caminho do filme que, definitivamente, o "arrumaria" entre os maiores da história do cinema e entre os grandes artistas do século. A Société propôs-lhe três figuras históricas: Maria Antonieta, Catarina de Médicis e Joana d' Arc. Não se tendo chegado a boa decisão, chamou-se à pedra o factor sorte: alguém agarrou em três fósforos, pedindo a Dreyer que tirasse um deles. Dreyer puxou e saiu-lhe o fósforo sem cabeça que se convencionara representar Joana d' Arc.

Inicialmente, propuseram a Dreyer que trabalhasse com Joseph Delteil, autor de uma recente *Vida de Joana d' Arc*. O romance ganhara o prémio Femina, e por causa dessa "vergonhosa vitória", Delteil fora corrido do grupo surrealista a que pertencera. Dreyer de surrealista nunca teve nada, mas a verdade é que também não se deu melhor com Delteil, acabando por reinventar a sua Joana através do recurso às fontes documentais, e com o apoio de Pierre Champion, historiador

que, em 1920, ano da canonização da heroína francesa, publicara o texto anotado do processo de condenação.

Se, para o filme acabado, o essencial resultou do trabalho sobre o processo, deve dizer-se, não obstante, que Dreyer conservou do romance de Delteil alguns excertos e algumas *trouvailles* visuais, caso da coroa de palha de Joana e das sombras em cruz das grades da cela. Estarei eu a dizer que nem tudo na **Joana d' Arc** é "Dreyer"? É preciso "não se ser deste mundo" para se recusar essa evidência. Sem beliscar a "autoria" de Dreyer, é evidente que alguns dos resultados obtidos só foram possíveis devido a "prestações" de técnicos que arrumaram a casa a Dreyer. Por exemplo, as caras, essa *étonnante vitrine de gueules* que faz a "marca do génio" desta **Passion**, ficou a dever-se a um dos primeiros *casting directors* francês – que era, aliás, também realizador. Foi, de facto, Louis Osmont quem supriu o desconhecimento que Dreyer, naturalmente, tinha dos actores franceses. Osmont não era, mesmo nas atribuições implícitas no cargo que teve no filme, um estreado. Antes, fizera já, para **Napoléon** de Abel Gance, a escolha do elenco. E foi também ao **Napoléon** que Dreyer (ou a produção do filme) foi buscar os irmãos Feldman, engenheiros (e não fosse, como já alguém disse, o cinema uma arte deles) que asseguraram as inovações técnicas que ambos os filmes, o **Napoléon** como a **Passion de Jeanne d' Arc**, atestam.

Mas se nem tudo na **Passion** é de Dreyer, nem por um instante me passa pela cabeça pôr em dúvida que toda a **Passion** é de Dreyer, e obsessivamente controlada por Dreyer. O cineasta pensou o filme até aos ínfimos pormenores. Foi ele, obviamente, quem pediu a Jean Hugo que construísse os cenários mais pequenos do que as personagens, como foi ele quem determinou a pesquisa do guarda-roupa, orientada menos para salientar a diferença entre épocas, e mais para a criação de relações insólitas entre o século XV e o nosso século (os capacetes dos soldados ingleses são da I Grande Guerra e, contudo, a sua semelhança com os que se usaram na Guerra dos Cem Anos é enorme), como foi Dreyer quem determinou a imersão dos actores na "atmosfera da paixão": nada de maquilhagem, nada de perucas, todos os actores submetidos à tonsura (mesmo quando isso não era para se ver no filme, como aconteceu a Michel Simon, de cujo cara o realizador só guardou dois planos), e a Falconetti obrigada a sacrificar os cabelos, numa cena pungente. Tudo isto, num regime que Ralph Holm (um dos assistentes de Dreyer) classificou de "*tiranía absoluta*", chegando a exigir o silêncio absoluto durante a rotação, mas cujos objectivos o cineasta explicou claramente: "*Nada disto era um fim em si, mas um meio, entre outros, para atingir a verdade estética e psicológica*".

A rotação durou nove meses. No final, o realizador tinha à sua disposição 85.000 metros de película filmada – Rudolph Maté usou película pancromática, um tipo de película cuja emulsão responde de uma forma quase igual a todos os comprimentos de onda da luz, e que pela primeira vez se usava em França. A versão final, montada por Dreyer, ficou em 2.210 metros; andou perdida muito tempo, até ser restaurada pela Cinemateca Francesa.

Resumindo muito, e remetendo os mais curiosos para a leitura do número duplo de Janeiro-Fevereiro de 1988 do *Avant-Scène du Cinéma*, volto a lembrar os momentos mais críticos do martírio das cópias deste filme. 1) A 6 de Dezembro de 1928, declara-se um incêndio na UFA, em Berlim destruindo o único negativo do filme. 2) Dreyer estabelece um negativo a partir das tomadas de vista não aproveitadas, mas um novo incêndio, nos laboratórios Boulogne-Billancourt, em 1929, converte-o em cinzas. 3) Em 1951, Lo Duca encontra um negativo intacto na Gaumont, estabelecendo uma versão "modernizada" – banda sonora; supressão de intertítulos entre planos diferentes, substituídos por legendas na imagem; substituição dos intertítulos inevitáveis por cartões ilustrados; cortes sensíveis na imagem, seja para colocar a banda sonora, à esquerda, seja para introduzir uma banda de separação horizontal adequada à janela mais estreita do sonoro. 4) Em 1983, Maurice Drouzy descobre uma cópia da primeira versão do filme num asilo de alienados na Noruega. Em 1928, o então director, Dr. Harald Arnesen, interessado por razões profissionais, na personagem de Jeanne d' Arc, pediu ao distribuidor dinamarquês, após o fracasso da exploração comercial do filme, que lhe emprestasse uma cópia para visionamento. O filme foi

enviado e nunca foi devolvido. Esquecimento providencial que permitiu enfim o restauro da versão original.

Na versão que veremos não falta nada. As sequências de tortura aparecem integralmente. Pontos nos is: no filme, Jeanne nunca é submetida directamente aos aparelhos de tortura; os carrascos limitam-se a mostrar-lhe a panóplia técnica de que dispunham, como forma de "pressão", numa exacta equivalência com a verdade histórica. Outra sequência truncada, quando os médicos sangram Jeanne, aparece agora completa, vendo-se (o que não se via nas versões anteriormente em circulação) o sangue correr para um recipiente que o monge segura.

A visão desta versão confirma o que, mesmo as deslavadas versões pelas quais o filme tem sido conhecido, já mostravam à saciedade. **La Passion de Jeanne d' Arc** é uma liturgia silenciosa de olhares, sublinhada pelo uso obsessivo dos grandes planos. O grande desafio que Dreyer se cometeu a si mesmo, no plano estético, foi o de resolver a aparente contradição que havia entre o assunto – um processo verbal – e o seu modo de expressão – o cinema mudo. **Jeanne d' Arc** prova que o cinema mudo tem no grande plano o equivalente da palavra. Prova também que as inflexões de voz podem ser dadas pelo movimento de câmara – nenhum tom de voz é mais ameaçador do que um *travelling* para a frente sobre o rosto de um juiz, como não há voz mais humilde do que a imagem fixa de uns lábios em muito grande plano. E é por isso que sistematicamente Dreyer enquadra a Falconetti em grandes planos fixos, reservando os *travellings* exclusivamente para os juizes. E para que nessa conversa silenciosa pudesse haver todos os cambiantes de uma "conversa sonora", Dreyer introduziu desquadragens, ângulos insólitos, contra-picados que devem ter obrigado o operador a colar a cara ao chão, para não falar já de um ritmo da montagem, onde é lícito perceber a sombra do **Couraçado** de Eisenstein (mas seria Eisenstein homem de tanta fé que, no momento em que Jeanne pergunta se estará nesse dia com o Pai, no Paraíso, arriscasse o *insert* de um plano tão ousado como o do seio materno e do bebé?).

Construído segundo o modelo clássico de concentração de tempo e espaço – toda a "paixão" decorre num só dia, o mesmo local (apenas três *décors*) – o filme de Dreyer é, também, infinitamente ousado nos seus critérios de "reconstituição histórica". O que **Jeanne d' Arc** prova é que uma época pode reconstituir-se pelo lado da escassez. Basta uma parede nua e uma personagem contra a parede, para que também nós fiquemos literalmente "encostados à parede", vencidos pelo choque emotivo dos grandes planos, convencidos pela verdade perturbante de uma personagem que vive todo o sacrifício como vitória e só vê na morte um sinal de libertação.

M. S. Fonseca