

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

10 ANOS “À PALA”

11 e 26 de Julho de 2022

VAMPYR / 1932

um filme de CARL TH. DREYER

Realização: Carl Th. Dreyer *Argumento:* Carl Th. Dreyer, Christen Jul, Carl Th. Dreyer a partir dos romances *Carmilla* e *La Chambre de l'Auberge du Dragon Volant*, de Joseph Sheridan Le Fanu *Música:* Wolfgang Zeller *Fotografia:* Rudolph Maté *Som:* Hans Bittmann *Cenografia:* Hermann Warm *Assistentes de Realização:* Ralp Holm, Éliane Tayar *Interpretação:* Julian West/Barão Nicolas de Gunzburg (David Gray-Allan Gray na versão alemã), Henriette Gérard (Marguerite Chopin, a vampira), Jan Hieronimko (o médico), Maurice Schutz (o castelão), Sybille Schmitz (Léone, a filha mais velha do castelão), Rena Mandel (Gisèle, a filha mais nova), Jane Mora (a enfermeira), Albert Bras (um criado), N. Babanini (a mulher dele).

Produção: Film-Prodcutcion Carl Th. Dreyer (Paris/Berlim) *Cópia:* Cineteca di Bologna (restaurada), DCP, preto & branco, 73 minutos, legendada electronicamente em português *Estreia Mundial:* Berlim (UFA-Theater), a 6 de Maio de 1932 *Inédito comercialmente em Portugal Primeira de várias exibições na Cinemateca* (Lisboa): Janeiro de 1970 (“Retrospectiva Carl Th. Dreyer”).

Sessão de dia 11 com apresentação e seguida de debate com Bernardo Vaz de Castro, Carlos Natálio e Inês N. Lourenço

Se este VAMPYR de Dreyer não é o filme mais etéreo que é possível imaginar, assim parece. Uma alucinação celeste e diáfana movida pela instabilidade, temática e formal, que é o centro em torno do qual todas as oscilações giram, sejam as das personagens, sejam as das suas acções, reais ou sonhadas, sejam as dos movimentos de câmara ou as das mudanças de perspectiva. Uns e outros comportam-se como num estado de sonambulismo ou como num estado de exaustão, e o que é impressionante é que esse estado se instala no primeiro plano, logo na inscrição das letras do título sobre a sombra de uma caveira em fundo translúcido, e percorre todo o filme, temática, visual e sonoramente. O equilíbrio no (do?) desequilíbrio é a aventura em que Dreyer se lançou depois da PAIXÃO DE JOANA D'ARC, seguindo *Der Traum des David Gray / A Estranha Aventura de David Gray* que serve de subtítulo a VAMPYR. Para ir ao encontro de todos os fantasmas, se quisermos lembrar aqui o também vampírico NOSFERATU de Murnau, tantas vezes aproximado a este filme de Dreyer.

Fiquemo-nos por esta referência a NOSFERATU e concentremo-nos na aura de VAMPYR. O filme que se estranhou na época da sua estreia, cuja coerência no interior da obra de Dreyer tanto também se questionou, e que não tardou em tornar-se um filme de culto. É evidente que é um filme misterioso, labiríntico, ou seja, de *raccords* improváveis, fantásticamente improváveis. Para além deles, é um filme habitado por sombras, reflexos invertidos, silhuetas que ocupam um lugar equiparado ao das personagens de carne e osso, mais ou menos descarnadas que sejam. E é, é claro, um filme de uma luz velada. Ambíguo de uma ponta a outra. Deambulante de uma ponta outra. Fantástico de uma ponta a outra. Furtivo de uma ponta a outra. De uma ponta a outra, em procura inquieta. De quê? Talvez das subterrâneas passagens que ligam o bem e o mal, a pureza e a perversão, o natural e o sobrenatural, a noite e o dia, o sonhado e o vivido. Certamente também das possibilidades cinematográficas que traduzem tais ligações subterrâneas.

O que nos leva a ponderar alguns dados históricos: VAMPYR foi rodado em França, sob o patrocínio do Barão Nicolas de Gunzburg (também protagonista do filme), e pós-sincronizado nos estúdios da UFA, em Berlim. Segundo o testemunho do co-argumentista, Christen Jul, Dreyer tinha pensado realizar um filme policial (rasto que VAMPYR pouco ou nada guarda) antes de enveredar pelo caminho dos contos góticos ingleses, em especial dos de Joseph Sheridan Le Fanu de que retém *Carmilla* e *L'Auberge du Dragon Volant* (tanto os motivos da mulher vampira e da angústia do enterro em vida, como os lugares em que estas obsessões circulam vêm daí). A equipa de rodagem junta antigos colaboradores, actores profissionais e não profissionais e os esforços conjugam-se para alinhar pela vontade do realizador (incluindo as suas minuciosas fixações na autenticidade dos cenários e adereços, por exemplo, a insistência em usar sangue genuíno na cena em que um fio do dito sangue escorre do pescoço do protagonista). O filme é rodado em três versões (inglesa, francesa e alemã), sem recurso a outras vozes que não as dos próprios actores (explicação usualmente referida para a rarefacção dos diálogos, já que os actores não se sentiriam à vontade nas três línguas). Para “a lenda” fica também a história de como a luminosidade tão característica e tão fundamental de VAMPYR, veio da incorporação de uma imperfeição da iluminação de Rudolph Maté detectada no visionamento das primeiras *rushes*, mais cinzenta do que contrastada, como inicialmente teria sido pensada, e que Dreyer descobre como sendo a tonalidade perfeita para o filme.

É certo que é. Como é certa a pouca relevância destes factos perante a excelência do filme, mesmo que seja tentador referi-los. Fica o que existe: a qualidade plástica, envolta por essa luz e por uma gama de cinzentos velados; a qualidade do tratamento do som que faz do primeiro filme sonoro de Dreyer, “o mais sonoro de todos os filmes”, na expressão de Straub. Tudo na banda sonora, dos diálogos esparsos e misteriosos – “É preciso que ela não morra”, ouve David Gray recém-chegado à estalagem – à música de Wolfgang Zeller, à profusão de ruídos, concorre para a desmedida estranheza numa medida que não parece poder ser mais justa. Desde a aparição do protagonista de rede de borboletas na mão que muitos elementos nunca materializados na imagem, no sentido em que não são nunca vistos, interferem dramaticamente pelo som: há primeiro o toque do sino sobre a muda silhueta em contra-luz do anjo, e os cães a ladrar, piar de mochos, o choro de um bebé que nunca se vê. Há “diálogos de surdos”, como o que se troca entre David Gray e o médico. Como há uma quantidade de murmúrios, sussurros e ecos que trazem para os enquadramentos elementos deles ausentes ou assim tornados mais enigmáticos, como o grito com que Gisèle chama repetidamente Léone que vagueia pelo jardim.

Há muitas vagueações, e muitos movimentos de câmara, prolongando a duração dos planos, abandonando e retomando os enquadramentos e as personagens. A aparição e o apagamento, a materialização e a evanescência são intrínsecos à história da vampira, de Léone assombrada por Marguerite Chopin, do sonambulismo de David Gray no encalço das sombras. Vejam-se as que habitam as paredes e a escada do celeiro, as que dançam como sombras chinesas ou como num autêntico espectáculo de lanterna mágica, filmadas num longo *travelling* lateral. E há outros reflexos invertidos: a silhueta de Léone assim vista na outra margem do lago, o movimento da sombra que escava ao contrário uma sepultura na terra antes e depois de David entrar no moinho. Por fim, David Gray adormecido num banco de jardim desdobra-se ele próprio em transparência, para vaguear uma vez mais.

É uma das sequências mais justamente antológicas de VAMPYR: o protagonista, que ficou no banco do jardim, vagueia transparente para ir ao encontro da sua própria imagem que descobre jazendo de olhos inexpressivamente abertos num caixão de madeira com uma abertura envidraçada que emoldura a cabeça do “morto”. Se há muitas trocas de perspectiva ao longo de todo o filme, esta perspectiva tripartida é sem dúvida o mais poderoso exemplo. Vemos o caixão a ser fechado do ponto de vista subjectivo do corpo nele recluso, depois, em contra-picados verticais, o céu, algumas fachadas, um sino de igreja, as árvores e as nuvens desfilam traçando o percurso do caixão na visão subjectiva de Gray, cujo rosto vemos em grandes planos que intercalam o desfile fúnebre até que este passa pelo jardim onde, ao longe, o mesmo Gray permanece sentado e adormecido. E há que notar como o alinhamento dos planos lembra o dispositivo de uma câmara de filmar enquanto se assiste ao fechar do caixão: a manivela a rodar, o quadrado envidraçado da abertura nele feita, a vela acesa em frente (em cima) dela, em rima com a vela que, no princípio, o mesmo Gray aproxima da gravura do quarto da estalagem para a ver ao perto. Há, aliás, vários outros quadros cuja presença não é displicente, por exemplo a grande tela do quarto de Léone. As figuras neles pintadas serão também fantasmagóricas, vagamente vampíricas também elas.

O exorcismo da vampira ocorre às mãos do criado, o único a tirar as ilações da leitura do subscrito deixado pelo castelão a Gray – “Ler depois da minha morte” –. É ele quem destrói com a pá o cadáver de Marguerite Chopin, cujo esqueleto aparece em sobreposição perante o olhar de Gray. E então Léone ergue-se da cama onde agonizava, entre olhares de terror e de êxtase, em fabulosos grandes planos. É também o criado quem acciona o mecanismo no celeiro, põe a nora a rodar, desencadeando a queda da farinha que vai submergir o médico no final, entrecortado nos planos desta branca agonia e a saída (redentora?) de Gray e Gisèle pelo lago que os faz desembarcar nas margens de uma floresta de árvores simetricamente alinhadas, caminhando lado a lado na direcção da luz que continua a encontrar na falta de nitidez a sua qualidade mais apurada.

Maria João Madeira