

CARL DREYER

O CINEASTA DA VIDA INTERIOR

Carlos Fonseca

3 de fevereiro de 1889, 20 de março de 1968. Setenta e nove anos de idade. Cinquenta e nove anos de cinema. Quatorze filmes de longa-metragem. Nascido na Dinamarca tem seu nome ligado a cinco cinematografias. Carl Theodor Dreyer — um homem, um artista. Um dos maiores da história do cinema.

“O cineasta da vida interior”, como acentuou um dos seus melhores biógrafos, Jean Sémolué, sua obra está, quase de uma ponta a outra marcada por constantes da alma. O que importa em um filme seu, não é a beleza objetiva das imagens, mas a beleza da alma, como ele próprio declarou. Debateu-se sempre com problemas de religião, do Bem e do Mal, de Deus e do Diabo. Com estas premissas, o cineasta dinamarquês construiu uma obra fascinante. Quatro filmes, pelo menos, *La Passion de Jeanne d'Arc*, *Vampyr*, *Dies Irae* e *Ordet* garantem-lhe uma posição invejável na história do cinema.

Cento e cinquenta críticos e historiadores foram convidados ao Referendum de Bruxelas de 1958 para a escolha dos “maiores filmes de todos os tempos”. Ouvido o primeiro Júri — opiniões vindas de 26 países — 12 títulos foram selecionados, entre os filmes citados em ordem alfabética por 117 convidados que responderam a enquête. Com base nesta lista atuou um segundo Júri constituído de sete jovens cineastas de sete países. Foram eleitos — empate em primeiro lugar — *Encouraçado Potemkin*, *Em Busca do Ouro*, *A Grande Ilusão*, *Ladrões de Bicicletas*, *Mãe*, *A Paixão de Joana d'Arc*. “O público não se satisfaz, querendo saber qual o filme que impressionara mais fortemente os sete jurados. Contra a vontade, pronunciaram-se Alexander Mackendrick (“Os dois filmes que me impressionaram mais foram *A Grande Ilusão* e *A Paixão de Joana d'Arc*”), Juan Antonio Bardem (“Eu nunca vira *Joana d'Arc*. Foi uma revelação para mim, a revelação de minha vida”), Alexandre Astruc (“Já vi *Joana d'Arc* antes. Saí agora da projeção com os olhos marejados de lágrimas”), Robert Aldrich (“Astruc tem razão. Junto com *Mãe*, *Joana d'Arc* me impressionou mais”), Satyajit Ray, Francesco Maselli, Michæl Cacoyannis (“...*Joana d'Arc*”). Alguém do público se levantou e perguntou: “Por que então os senhores discutiram 10 horas? *Joana d'Arc* é o maior filme de todos os tempos!” A platéia delirou...

Carl Theodor Dreyer nasceu em Copenhague, no dia 3 de fevereiro de 1889. Sua mãe era sueca e ficou órfão muito cedo. A infância foi cheia de sofrimentos, graças a falta de carinho e ao rigor extremado dos pais adotivos. Muito cedo foi obrigado a trabalhar para o seu sustento. Pianista em cafés, depois um empregado modesto na Sociedade de Telegrafia Nordiske. Depois, jornalista: vivamente interessado em aviação, teatro. Com isto aumentava seus conhecimentos práticos e finalmente, em 1912, o primeiro contato com o cinema: contratado pela Nordisk Film para redator de legendas. Daí para roteirista. Segundo se diz, deve-se à êle o interesse da companhia em utilizar textos de certa qualidade literária. Passou também pela sala de montagem. Finalmente em 1918 começou a dirigir: *Praesidenten*. Opus final: *Gertrud*, realizado em 1964. Morreu em 20 de março de 1968.

La Passion de Jeanne d'Arc é o filme de Dreyer mais conhecido no Brasil, onde foi exibido comercialmente com o título *O Martírio de Joana d'Arc*, e é periodicamente mostrado em sessões de cineclubes. Este, mas em menor escala de exibições, também é o caso de *Vampyr*.

Conhecido em todo o mundo como o diretor dos martírios, das bruxarias, dos sofrimentos, uma análise de sua carreira revela insólitamente um Dreyer mais rico, mais versátil, e talvez mais feliz, como acentuou Eileen Bowser, em apreciação de sua carreira por ocasião de uma retrospectiva completa de seus filmes efetuada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1964. Entre os projetos não concretizados pelo diretor, “uma vida de Cristo” e uma modernização da tragédia grega “Medea”. No capítulo a seguir, “os filmes de Carl Dreyer”, procuramos sintetizar sua carreira, com a ajuda, principalmente de Jean Sémolué, jovem crítico francês que escreveu em 1962 um livro muito competente sobre o realizador dinamarquês.

Os filmes de Carl Dreyer:



1918/20 — *Praesidenten* (O Presidente) * Produção: Nordisk Films Kompagni, Copenhague, Dinamarca * Roteiro: Carl Th. Dreyer, do romance de Karl Emil Franzo * Fotografia: Hans Vaago * Cenografia: Carl Th. Dreyer * Intérpretes: Halvard Hoff, Elith Pio, Olga Raphael Linden, Betty Kirkeby, Carl Mayer, Jacoba Jessen, Hallander Helleman, Fanny Petersen, Richard Christensen, Peter Nielsen, Jon Iversen * Observação: filme realizado em 1918, lançado na Suécia em 1919 e em Copenhague em 1920.

● Numa cidade de província no século XIX, a pessoa mais importante é o presidente, juiz todo-poderoso. Este personagem tem uma filha ilegítima que é acusada de crime pelos seus patrões. No julgamento, o advogado tenta comover os jurados que, embora sem as provas definitivas de sua culpa, a condenam. O pai a ajuda a fugir da prisão quando era homenageado num banquete por suas

inúmeras qualidades de justiça e honra. Entre o sentimento de honra e o de amor paternal, o presidente decide-se pelo segundo e, sabedor de que sua filha está salva e feliz, comete suicídio.

Já neste primeiro filme, é observado um grande controle da imagem e da linguagem cinematográficas. Apesar do melodrama o diretor consegue um bom nível notadamente na sequência do banquete, onde o personagem principal é atormentado pela idéia de estar cometendo algo contra os seus princípios de honra e justiça, intercaladas com a fuga da filha da prisão. Note-se também a valorização do "décor" como elemento catalizador e/ou estimulante do drama.

1920/21 — *Blade af Satans Bog* (Páginas do Livro de Satã) * Produção: Nordisk Films Kompagni, Copenhague, Dinamarca * Roteiro: Edgard Hoyer (refeito por Carl Th. Dreyer)

do romance de Marie Corelli * Fotografia: George Schnéevoigt * Cenografia: Carl Th. Dreyer, com assistência técnica de Axel Bruun e Jens G. Lind * Intérpretes: Helgen Nissen (Satã); 1.º episódio (na Palestina): Halvard Hoff, Jacob Texiere, Erling Hansson, Donrer Weizel; Wilhelm Jensen; 2.º episódio (A Inquisição): Hallender Helleman, Ebon Strandin, Johannes Meyer, Nalle Halden; 3.º episódio (A Revolução Francesa): Tenna Kraft, Emma Wiehe, Elith Pio; 4.º episódio (A Rosa Vermelha da Finlândia): Carlo Wieth, Clara Pontoppidan, Carl Hillebrandt, Karina Bell * Lançado em Copenhague em 1921.

● Quatro histórias ilustrando as artimanhas de Satã na tentativa de provocar junto ao povo a traição, a mentira e a falsidade. Estas histórias são desenvolvidas em quatro tempos: a traição de Cristo por Judas, a Inquisição Espanhola do século XVI, a Revolução Francesa e a Revolução da Independência Finlandêsa em 1918.

Francamente inspirado em *Intolerância* de Griffith: inspiração técnica e temática. Artisticamente, as primeiras manifestações do mundo dreyeriano: suas preocupações com a religião, a presença de Deus e do Diabo, os bruxedos, o Bem e o Mal, o sofrimento físico em contraponto com a sublimação espiritual. Acentue-se também seu cuidado em transmitir a realidade do "décor" e dos costumes de cada época focalizada. Seus personagens interpretados por atores de teatro em sua grande maioria eram orientados num sentido mais realista, mais cinematográfico.

1920 — *Praesteenken / Prastankan / Prastaken* (A Quarta Aliança da Senhora Margarida) * Produção: Svensk Filmindustri, Estocolmo, Suécia * Roteiro: Carl Th. Dreyer, do

"O Presidente", o primeiro filme de Dreyer.



conto de Kristofer Janson * Fotografia: George Schnéevoigt * Cenografia: filmado em exteriores e interiores reais na Noruega * Intérpretes: Hildur Carlberg, Einar Rod, Greta Almrèth, Olav Aukrust, Kurt Welin, Emile Helsengreen, Mathilde Mielsen, Lorentz Thyholt * Realizado após *Blade af Satans Bog*, foi lançado antes em Estocolmo, em 1920.

● Três estudantes são candidatos a uma vaga de ministro numa pequena cidade rural do século XVII. O herói passa no teste, mas para obter o emprego deve casar com a viúva do pastor, uma rica e velha matrona que assistira o entêrro de três maridos. Com a ajuda de muita bebida êle se convence de que passará também por esta prova. Tem um problema, sua amante, que êle faz passar por sua irmã. Ao descobrir o fato a viúva morre. O casal se une mas vive atormentado com sua lembrança.

Filmado todo em exteriores nas bonitas montanhas e nos campos da Noruega, a história dêste filme, contada em tom de farsa, traz alguns elementos não muito comuns ao realizador: a comédia — procurada nas situações e nos tipos. Muito embora êste tom, transformado, ou melhor, conduzido paralelamente a um sentido de grande humanidade e de realidade, Dreyer não descuida de sua paixão pelo cenário aqui presente na paisagem, nas pequenas cidades, nas fazendas, nas igrejas, que transmitem a época de sua ação admiravelmente.

1921/22 — *Die Gezeichneten/Elsker Hverandre* (Amai-vos uns aos Outros) * Produção: Primusfilm, Berlim, Alemanha * Roteiro: Carl Th. Dreyer, do romance de Aage Madelung * Fotografia: Friedrich Weinmann * Cenografia: Jens G. Lind * Intérpretes: Condessa Polina Piekowska, Wladimir Gajdarow, Torleiff Reiss, Richard Boleslawsky, Duwan, Johannes Meyer * Lançado em Copenhague em 1922.

● Hanna é uma moça judia que cresceu numa pequena cidade russa pré-revolucionária, onde existe o complexo anti-semita e onde ela se enamora do filho do médico, Sacha, que a faz seguir para São Petersburgo. Com a ajuda de seu irmão cristão, infeliz no casamento e perseguido pelo pai, ela encontra morada na casa de um cientista e sua mulher. Hanna participa do movimento revolucionário com Sacha e ambos são

prêsos. Salva pelo irmão, Hanna é levada para sua cidade natal. Lá um informante atenta contra êles — o irmão é morto. Mas Hanna é raptada por Sacha e ambos fogem.

Êste filme, como acentua Sémolué, peca pelo seu maniqueísmo excessivo: os “bons” são acentuadamente bons e os “maus” somente maus. Filmado na Alemanha, exteriores e interiores, prova mais uma vez o extraordinário senso de Dreyer para a cenografia, que transmite uma atmosfera real russa.

1922 — *Der var Engang* (Era uma Vez) * Produção: Sophus Madsen, Copenhague, Dinamarca. * Roteiro: Carl Th. Dreyer e Palle Rosenkrantz, da peça de Holger Drachman * Fotografia: George Schéevoigt * Cenografia: Jens G. Lind * Intérpretes: Clara Pontoppidan, Svend Methling, Peter Jerndorff, H. Ahnfeldt-Ronne, Karen Poulsen, Gerda Madsen, Schioller-Linck, Torben Meyer, Musse Scheel * Lançado em Copenhague em 1922.

● Uma história simples, de fadas. Só restam fragmentos dêste filme. De acordo com quem o viu, e o próprio Dreyer, é um filme menor, muito embora seja muito elogiada sua atmosfera bucólica e fantástica.

1924 — *Mikael* (Michel) * Produção: Decla Bioscop, para a Ufa, Pommer Production, Berlim, Alemanha * Ro-

teiro: Carl Th. Dreyer, assessorado por Thea von Harbou, do romance de Herman Bang * Fotografia: Karl Freund e Rudolf Maté (para os exteriores) * Cenografia: Hugo Haring * Intérpretes: Benjamin Christensen, Walter Slezak, Nora Gregor, Grete Mosheim, Robert Garrison * Lançado em Berlim em 1924.

● Um rico e famoso artista apaixonado-se por seu jovem e belo modelo masculino. Dedicando ao rapaz um amor sublimado, cria-o como um filho, mas o rapaz é ingrato e frívolo, e leva sua própria vida com mulheres, inclusive apaixonado-se por uma princesa. Um antigo amor do artista, um crítico, é o seu único amigo, permanecendo a seu lado na hora da morte. O artista morre chamando em vão por Mikael.

Sémolué acentua a excessiva fidelidade ao romance original, o único defeito do filme, a seu ver. Por outro lado frisa o extremo rigor dos “décors” — época de 1900, a atmosfera germânica, “uma pintura verdadeira de um mundo falso”. O tema, inusitado, é desenvolvido por Dreyer com grande profundidade e dignidade. De certa forma o mito de Fedra, visivelmente inspirado na vida de Rodin. Grandes “close-ups”, a tensão e contensão dramática de cada cena, cada seqüência, prenunciam por assim dizer a obra-prima do diretor, *La Passion de Jeanne D'Arc*. E *Mikael* é o filme mais caro ao rea-

“Páginas do Livro de Satã”: o bem e o mal através dos séculos.



lizador nesta primeira fase de sua carreira. No papel de Mikael um jovem e talentoso Walter Slezak que mais tarde faria nome no cinema americano como ator característico e, como o artista, Benjamin Christensen, famoso diretor dinamarquês.

1925 — *Du Skal Aere Din Hustru* (Você Deve Respeitar sua Mulher/O Senhor da Casa) * Produção: Palladium, Copenhague, Dinamarca * Roteiro: Carl Th. Dreyer e Svend Rindom, da peça deste último * Fotografia: George Schnéevoigt * Cenografia: Carl Th. Dreyer * Intérpretes: Johannes Meyer, Astrid Holm, Karin Mellelose, Mathilde Nielsen * Lançado em Copenhague em 1925.

● A história de um tirano doméstico levado a uma total reforma graças à revolução feminina em sua casa.

Entre os defeitos anotados por Sémolué, a rigidez da transposição do original o que de certa forma teatraliza um pouco o filme. Entre as inúmeras qualidades: o “décor”, a composição dos personagens e das cenas, o humor — tirado mais das situações do que das atitudes dos personagens — a segurança e a imaginação de Dreyer, sempre presentes.

É o primeiro sucesso comercial internacional do diretor.

1925/26 — *Glomsdalsbruden* (A Noiva de Glomsdal) * Produção: Victoria-Film, Oslo, Noruega * Roteiro: Carl Th. Dreyer, da novela de Jacob Breda Bull * Fotografia: Einar Olsen * Cenografia: Carl Th. Dreyer * Intérpretes: Stub Wiberg, Tove Tellback, Herald Stormoen, Einar Sissener * Lançado em 1926.

● História simples do filho de um fazendeiro pobre que se enamora pela filha de um fazendeiro rico. Narra as tribulações e as aventuras do rapaz até a conquista da mão de sua eleita, num “happy ending” amável.

Pode ser considerado o “western” da carreira do grande realizador. Sua maior qualidade é a paisagem da Noruega, aqui focalizada do mesmo modo com a mesma grandiosidade dos “westerns” americanos. A preocupação com a paisagem propicia uma certa fragilidade na abordagem dos personagens. Mesmo assim, um filme interessante, que atinge bem sua primeira proposição de diversão.

1926/28 — *La Passion de Jeanne*

d’Arc/O Martírio de Joana d’Arc * Produção: Sociéte Générale de Films, Paris, França * Roteiro original de Carl Th. Dreyer, baseado em parte no romance de Joseph Delteil * Fotografia: Rudolf Maté * Cenografia: Hermann Warm e Jean Hugo * Costumes: Jean e Valentine Hugo * Intérpretes: Marie Falconetti, Eugène Silvain, Antonin Artaud, Michel Simon, Maurice Schutz, Jean d’Yd, André Berley, Ravet, A. Curville, Mihalesco, R. Narlay, Henry Maillard, Léo Larive, Henry Gualtier, Paul Jorge * Lançado em 1928.

● Paixão e morte de Joana d’Arc, seu sofrimento e êxtase. Não é a história da donzela de Orleans. Nem mesmo os fatos históricos de sua vida têm importância no filme.

Para uma grande maioria de críticos, ensaístas, cineastas, *La Passion de Jeanne d’Arc* é o maior filme de Dreyer, também um dos maiores de toda a história do cinema. Conta Sémolué que o sucesso do filme anterior de Dreyer, *Glomsdalsbruden*, na França, levou a Sociéte Générale de Films, a convidá-lo para realizar uma obra sobre um grande personagem da história francesa. Dreyer respondeu

“A Quarta Aliança da Senhora Margarida”: Hidar Carlberg, Einar Rod — o humor.



que três nomes o interessavam: Catherine de Médicis, Marie-Antoinette e Jeanne d'Arc. O título escolhido *La Passion de Jeanne d'Arc* indica o que o atraiu na personalidade da heroína: uma santa atendendo à vocação do martírio. Escolhida a base do filme, o livro "Vie de Jeanne d'Arc" de Joseph Delteil ("un livre d'amour" dedicado às almas simples, aos corações arrebatados, às crianças, às virgens, e aos anjos"), resta a certeza que o roteiro do filme foi todo êle criado por Dreyer. O próprio Delteil publicou dois anos após a elaboração do roteiro, em 1926, um nôvo livro, com o mesmo título da obra de Dreyer, naturalmente inspirado pelo realizador dinamarquês. De qualquer forma a idéia de concentração nas últimas 24 horas da santa de Orleans é de Dreyer. "A concentração no tempo corresponde a concentração no espaço: tôdas as cenas do filme se desenrolam nos limites do Palácio da Justiça de Rouen". Dreyer consagrou dois anos à criação de seu filme: o assunto, a escolha da direção de atôres, a construção dos "décors", a visualização da montagem, enfim fixando-se com verdadeira paixão em todos os detalhes — muito divulgada, a legenda do sacrifício de Falconetti, "aprisionada e torturada pelo diretor". Segundo Alberto Cavalcanti que dirigiu Falconetti no teatro, a atriz, apaixonada pelo criador se submeteu à experiências físicas muito próximas das sofridas pelo personagem e Falconetti nunca mais encontrou a paz de espírito. Afirma Sémolué, "*La Passion de Jeanne d'Arc* é uma afirmação, quase uma demonstração, das concepções de Dreyer". Uma afirmação não premeditada. "Dreyer não impôs à obra uma estética feita. Refletindo sobre o tema, por aproximações e intuições êle descobriu sua estética. Assim descobriu as leis de sua arte no ato de aplicá-las. É uma espontaneidade sistematizada, nunca sistemática". *La Passion de Jeanne d'Arc* é famoso, principalmente, pelo uso continuado dos primeiros planos: é uma sinfonia de rostos, os dos juizes ou algozes e o da heroína. Observou Henri Langlois: "De todos os escandinavos: aquêle que levou mais longe o gôsto do intimismo, da análise psicológica, do estudo do coração humano quase nas mais tênues nuances, foi Carl Th. Dreyer". E, ainda fazendo referência à câmara de Dreyer: "nos movimentos os mais delicados, nas nuances mais impalpáveis, o conflito de

dois personagens no quadro mais banal, o mais quotidiano". Pierre Leprôhon acentua: "a abundância de primeiros planos, os ângulos de câmara mais insólitos justificam-se pela posição ou o olhar dos personagens-testemunhas; o espectador se torna então cada um dos personagens que vêem Jeanne e que Jeanne vê"... "num diálogo constante de fotogenia que, escamoteando a palavra expressa, discursa através de pensamentos". É Langlois, ainda, que diz: "o encontro de Dreyer com a "avant-garde" francesa vai dar um filme estranho no qual não se encontra mais nada de sua forma, de seu estilo anterior, um filme feito essencialmente de primeiros planos, de ângulos torturados e sábios, cheios de significação psíquica e mística" (...). "Dreyer radiografou literalmente a alma". Para Brasillach, o filme "opõe-se magnificamente ao *Napoleão* de Gance, a epopéia interior contra a epopéia exterior. E sem dúvida deve ser considerado um fracasso, porque o drama é muito simples. Mas é um desses fracassos magníficos e sobre os quais se pode sonhar tôda a vida". Ou como disse Moniz Vianna: "Um rosto contra muitos outros. O rosto de Falconetti... Não resta mais nada da face de Falconetti, de sua personalidade, ela não existe senão por sua arte, que a faz através dos séculos uma evocação mágica de Jeanne d'Arc. Houve muitas Joanas no cinema — antes e depois da grande ou da única... Nenhuma sobrevive. Mas a Jeanne d'Arc de Dreyer está mais viva do que nunca. Falconetti sim, é uma santa".

1931/32 — *Vampyr/L'Étrange Aventure de David Gray* (O Vampiro/A Estranha Aventura de David Gray) * Produção: Carl Th. Dreyer, Paris, França * Roteiro: Carl Th. Dreyer e Christen Jul, baseado em parte na novela de Sheridan le Fanu, "In a Glass Darkly" * Fotografia: Rudolf Maté * Cenografia: Hermann Warm * Música: Wolfgang Zeller * Intérpretes: Julian West (ou Barão Nicolas de Gunzburg), Henriette Gérard, Jean Hieronimko, Maurice Schutz, Rena Mandel, Sybille Schmitz, Albert Bras, N. Babanini * Lançado em Berlim, em 1932.

● A lenda do vampiro, criatura que vive após a morte, bebendo sangue de suas vítimas. Não há nenhuma trama a ser compreendida ou ser seguida: o filme é um puro pesadelo a

que o espectador deve contribuir, entregando-se como num sonho.

A segunda (e última) manifestação de Carl Dreyer no cinema francês. Na carreira do diretor dinamarquês, precede um longo silêncio, pois de 1932 a 1943 (o ano de *Dies Irae*) Dreyer nada fez. Uma parte deste silêncio se deve ao esgotamento nervoso do cineasta. Como escreveu Moniz Vianna: "*Vampyr*" é ainda um dos filmes mais misteriosos entre todos os que se tornaram clássicos. Mesmo sua posição no cinema francês é incerta, quase insólita, estilisticamente falando. Se *La Passion de Jeanne d'Arc* é uma obra universal, sem vínculos com qualquer país ou sistema de produção — o que facilmente a naturalizou francesa — o mesmo não se pode dizer de *Vampyr*. Pelo estilo e pelo tema, êste filme poderia ser incluído na obra nórdica do artista, quase ao lado de *Blade af Satans Bog*. Mas *Vampyr*, sem embargo de sua localização mais para o centro do estilo nórdico do diretor, não é mais — nem menos — dreyreano do que *Jeanne d'Arc*. Há, como observou o crítico Chris Marker, uma linha comum a todos os grandes filmes de Dreyer, uma fascinação, uma obsessão pelo sentimento cristão do sofrimento. "Para um cristão, o Cristo na cruz não cessa de sofrer pelos homens até o fim do mundo, e o sofrimento é o único meio de participar do Cristo, de ser um pouco "Êle". Marker observa que êsse sofrimento é levado por Dreyer, singularmente, sempre para o plano físico da tortura. "Os suplícios dos inquisidores em *Páginas do Livro de Satã*, a fogueira de *Jeanne*, o sepultamento do doutor em *Vampyr*, a fogueira da feiticeira de *Dies Irae* ou o confronto do casal de *Tva Manniskor*, mostram a mesma fascinação piedosa e cruel em face do mal. A obra de Dreyer está quase de uma ponta a outra entre Deus e o Diabo. Mais visível do que a de Deus é a presença do Diabo — que surge em *Páginas do Livro de Satã*, e é sugerido em *Vampyr*. Mesmo quando Deus é mencionado, sobretudo aí com o nome nos lábios e no coração de Jeanne — é o Diabo que está quase fisicamente representado no próprio rosto dos juizes e nos seus atos. No universo de Dreyer, há santos e, em consequência, há demônios. Existem bruxas porque existe a Inquisição e esta é menos uma prova da existência de Deus do que do Diabo — se Deus simboliza o Bem e o Diabo representa o Mal. Feiticeiras, padres,



vampiros — são os homens e mulheres alcançados pela superstição, o fanatismo, a maldição, torturando ou torturados, os personagens que atravessam e se chocam e se confundem dentro do universo de Dreyer. Entre o Bem e o Mal — não entre ao que é certo ou está errado — o cineasta dinamarquês construiu uma obra fascinante, sempre climática o que é uma prova de sua universalidade”.

“Quando se diz de *Vampyr* que, além de insólito, é um filme quase misterioso, isso se prende a fatores diversos, o primeiro dos quais mas não o mais importante, está na maneira com que foi produzido e filmado nos arredores de Paris. Dreyer não o teria feito sem o auxílio inesperado de Julian West, jovem ator inglês, que, seduzido pelo cinema, financiou uma parte substancial da produção. O capital era pequeno, e, para contornar este obstáculo Dreyer quase não usou estúdio. As tomadas foram feitas em “décors” improvisados como o de uma velha mansão que o cineasta encontrou desabitada em Loiret, e que o cenógrafo Hermann Warm teve “de vestir” antes que fosse a vez, na solução de outros problemas do fotógrafo Rudolf Maté. A esses, seus colaboradores, mais ainda que a Julian West — a quem foi necessário (e justo) dar o papel central — muito ficou devendo o cineasta dinamarquês. Ao fim de ano e meio de luta, em outubro de 1931, concluía-se a filmagem de *Vampyr*. Foi então que o mistério começou. *Vampyr* foi o título dado ao filme quase na hora do lançamento passando a substituí-lo o que se vinha usando: *L'Étrange Aventure de David Gray*. Não se sabe se a troca foi uma imposição do mercado exibidor. Sabe-se, porém, que, na bilheteria, *Vampyr*, como todos os filmes de Dreyer fracassou”.

“Dreyer, depois de Murnau, foi outro grande artista a se deixar seduzir pelo tema dos vampiros, indo encontrá-lo em fonte menos consagrada do que o romance de Bram Stoker — numa história de Sheridan le Fanu, “In a Glass Darkly”, que, julgando pelos seus contornos na tela, está menos próxima de Drácula do que de uma novela de Hawthorne ou Walpole e de um conto terrorífico de Hoffman ou Poe. Poucas vezes, nem mesmo Epstein em *La Chute de la*

Maison Usher, um diretor conseguiu captar tão bem o clima de um pesadelo em imagens que tem, deliberadamente, a imprecisão e o insólito, ao mesmo tempo que uma certa lógica, a do sonho mesmo e não a da reconstituição do sonho ou a sua interpretação. Todos os choques e todos os “flous” estão unidos numa narrativa contínua e sempre desconcertante. *Vampyr* que apareceu numa época de crise para o cinema — do começo do som — restringe o uso da palavra ao mínimo essencial. Dreyer, é verdade, ainda conservou um dos vícios do cinema silencioso, o da legenda, que até em *La Passion de Jeanne d'Arc*, sua obra-prima, muitas vezes era empregada sem necessidade. Raros foram os diretores, como Murnau, o exemplo mais famoso — que conseguiram eliminar a legenda completamente sem obscurecer a narrativa. O uso contido e inteligente da palavra e o abuso da legenda, estes dois elementos, juntos no mesmo filme, fazem de *Vampyr* um filme que se situa entre dois sistemas. Mas o estilo que predomina é o do filme silencioso. A imagem, em Dreyer, é sempre soberana. A imagem é expressionista, também. A influência de Hermann Warm é mais forte em *Vampyr* do que em *La Passion de Jeanne d'Arc*. Nos dois filmes, o grande cenógrafo alemão atuou de maneira admirável, mas a insistência de *Jeanne d'Arc* nos primeiros planos limitava a presença do “décor” e a sua participação na estrutura da narrativa — o que se verifica em *Vampyr*. O expressionismo, fenômeno alemão, não atravessou a fronteira com a França, entrou clandestinamente, quase de contrabando, no cinema francês, na segunda oportunidade aberta por Dreyer a Hermann Warm — que fôra, como se sabe, um dos cenógrafos de *O Gabinete do Doutor Caligari*, o filme chave de todo o movimento. O expressionismo — talvez mais ainda que o surrealismo — é a linguagem visual que corresponde melhor na tela à linguagem do sonho. O seu emprêgo em *Vampyr* é uma prova da lucidez artística de Dreyer no momento mesmo em que seu espírito começava a ver fantasmas e ele marchava da alucinação para o silêncio. A voz desaparecendo com a razão”.

● Dez anos separam o lançamento de *Vampyr* do próximo filme de Dreyer, *Dies Irae*. Dez anos meio obscuros: dizem que o desejo de total liberdade, de fazer filmes exatamente

te como queria, o fracasso de bilheteria de sua última produção, levaram-no à um silêncio inquietante, explicado por alguns como esgotamento nervoso. “Cahiers du Cinéma” n.º 65, informa numa filmografia de Dreyer organizada por Charles Bitsch que Dreyer, logo após *Vampyr*, passou algum tempo na Inglaterra com o documentarista John Grierson. Depois foi para a África do Norte onde aguardou por longo tempo a concretização de uma proposta de um produtor francês para ali fazer um filme, acabando por ter que voltar para sua terra, sem dinheiro e sem resposta. Passou então um longo período na Dinamarca exercendo sua antiga função de jornalista entre as quais uma coluna cotidiana sobre assuntos judiciários. Somente em 1942, dando início à uma série patrocinada pelo governo dinamarquês, voltou Dreyer a empunhar uma câmera, num documentário, *Moedrehjaelpen* (Boas Mães), lançado em 1947 na série patrocinada pelo governo “Dinamarca Social”. À este e após realizar *Dies Irae*, seguiram-se outros curtas-metragens, todos de encomenda, onde Dreyer fornecia mais os seus conhecimentos técnicos, não participando emocionalmente (pelo menos é o que alguns destes transmitem), mas segundo Eileen Bowser, *De Naede Faergen* (Eles tomaram a Barca), produzido em 1948, “é o mais puro Dreyer”. Outros documentários: *Landbykirken* (As Igrejas das Aldeias Dinamarquêsas), de 1947, feito em colaboração com outros diretores; *Thorvaldsen* (dirigido em parceria com Preben Frank) de 1949, focalizando o escultor dinamarquês do século XIX; *Storstroembroen* (A Ponte de Storstrom), um poema cinematográfico numa ponte, de 1949. Outros documentários seus sobre os quais não temos maiores referências: títulos em francês (*L'Eau dans le Pays*/1942, *L'Enfance de la Radio*/1948, *Un Château sous un Château*/1949, este último realizado em colaboração com Jorgen Roos) e títulos originais dinamarquêsas (*Ronne og Nexas Genoplygning*/1954 e *Noget om Nordem*/1959). Dreyer escreveu em 1947 um roteiro para um documentário dirigido por Torben Anton Svendsen, *Sétima Época*.

1943 — *Vredens Dag/Dies Irae* (Dias de Ira) * Produção: Palladium, Copenhague, Dinamarca * Roteiro: Carl Th. Dreyer, Mogens Skot-Hansen e Paul Knudsen, da peça “Anne Pedersdotter” de Wiers Jensen * Fotografia:

“La Passion de Jeanne d'Arc”: Falconetti — a primeira obra-prima.

Carl Anderson * Cenografia: Erik Aaes e Lis Fribert * Costumes: K. Sandt Jensen, Olga Thomsen e Lis Fribert * Música: Poul Schierbeck * Conselheiro histórico: Kaj Uldall * Montagem: Edith Schlusell e Anne-Marie Petersen * Intérpretes: Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neeendam, Prber Lerdorff, Anna Svierkier, Albert Hoeberg, Olaf Ussing * Lançado em Copenhague em 1943.

● Desenrolado no século XVII na Dinamarca o filme desenvolve uma história de perseguições e incompreensões religiosas, de feiticeiras queimadas vivas na fogueira.

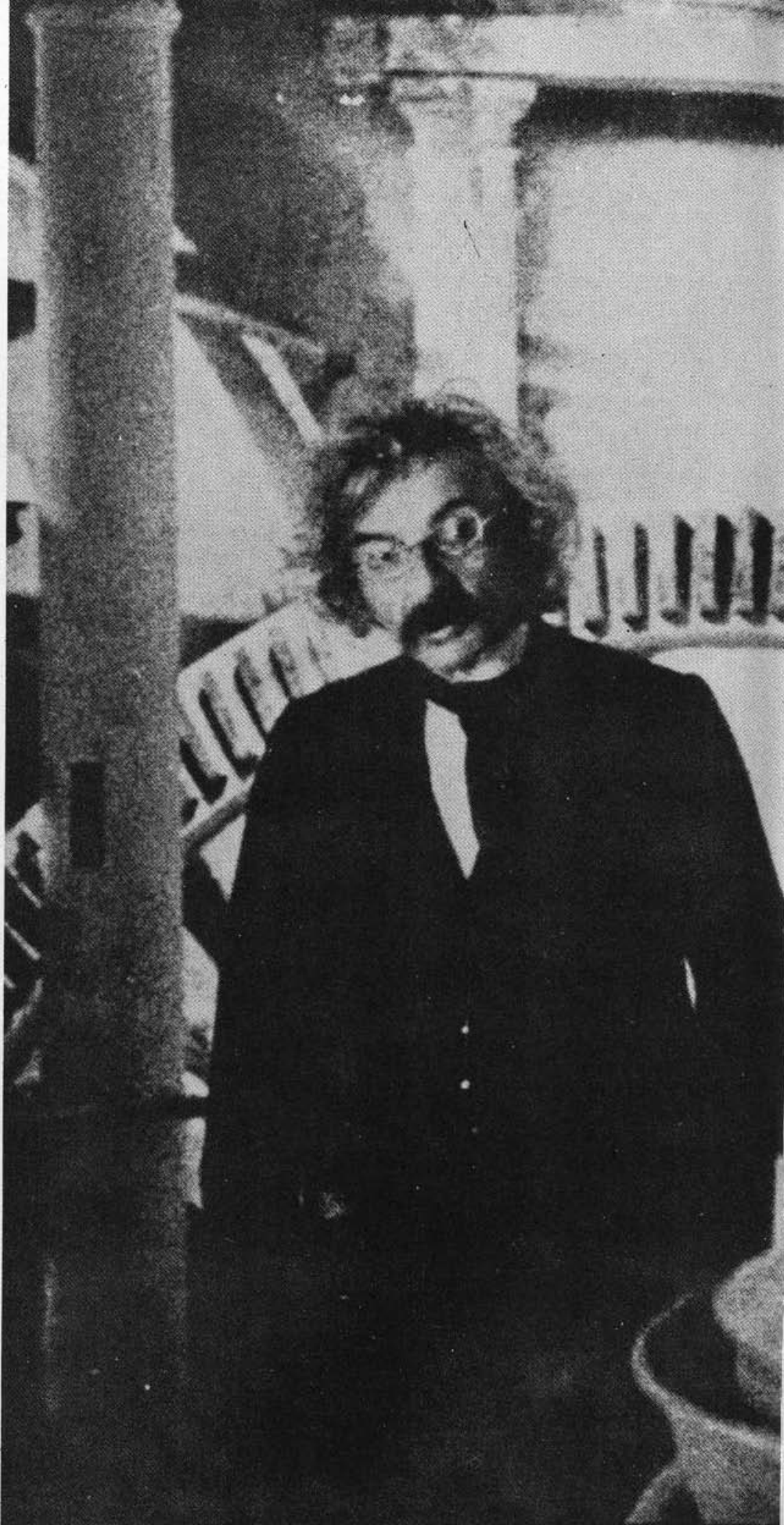
Após *Vampyr* e dez anos de afastamento, "inibido, talvez, pelo advento do som", Dreyer voltou em 1943 com um filme que teve grande repercussão internacional, notadamente na Inglaterra, Suécia, França e Estados Unidos: *Dies Irae*, sobre o qual as revistas especializadas da época dedicaram estudos em profundidade, saudando entusiasticamente a volta do diretor dinamarquês ao cinema. A origem do filme é a peça "Anne Pedersdotter" de Wiers Jensen (1866/1925), autor norueguês, especialista em dramas históricos ambientados principalmente em Bergen. "Anne" é de 1908 e Dreyer dela tomou conhecimento numa representação, em Copenhague, 17 anos depois. Dreyer trabalhou sua adaptação e o roteiro com o carinho que sempre dispensou aos seus filmes. Jean Sémolué apresenta em seu livro dedicado ao realizador uma quase "decupagem" do filme, muito útil para sua compreensão e que transcrevemos a seguir:

A versão original do filme começa por apresentar, sublinhado por música gregoriana, o texto de "Die Irae", em edição antiga; na parte esquerda do livro, as ilustrações correspondem a alguns versos. Atrás do texto, em transparência, uma espessa cruz negra. (As versões mostradas na França conservaram a música de "Dies Irae" mas trocaram estas primeiras imagens por um genérico tradicional).

Primeira Parte: "Anne diante do passado (sua mãe) e o futuro (Martin)". — Têxto escrito por uma mão: Marthe Herloff é acusada de feitiçaria. 12 de maio de 1623.

— A música de "Dies Irae" cessa; na casa de Marthe Herloff, uma camponesa a consulta; as duas mulheres

"Vampyr" ou
"L'Etrange Aventure
de David Gray":
Jean Hieronimko — o fantástico.



ouvem um sino e vociferações longínquas. A camponesa foge. Os ruídos se aproximam: "À fogueira, a feitiçeira!". Marthe faz uma barricada na porta; batem; ela escapa por um estábulo.

— No presbitério, a mãe do pastor Absalon maltrata Anne, sua nora. Ela julga escandaloso que Martin, filho de Absalon que vai voltar à casa de seu pai, encontre este casado com uma esposa tão jovem.

— Breve imagem de Marthe no campo.

— Anne conhece Martin que chega de improviso; o jovem se esconde quando seu pai está chegando para lhe fazer uma surpresa. Anne se presta a esta brincadeira.

— Marthe se refugia no presbitério, suplica a Anne que a esconda; ela revela que a mãe da jovem havia, também, sido acusada de feitiçaria. Anne acaba por empurrá-la para a escada do sótão. — Os quatro membros da família estão reunidos quando os perseguidores chegam ao presbitério; Anne afirma para Absalon não ter visto ninguém, mas notam sangue na escada e sabe-se que a feitiçeira está ferida. — Marthe, num canto do sótão, ouve os soldados que se aproximam. — Anne joga-se nos braços de Absalon quando ecoam os gritos da velha.

— Texto manuscrito: "Mestre Absalon deve dirigir o processo de Marthe Herloff" (música breve como se fosse apêlos, como golpes).

— Anne atravessa o templo (música), chega à escada da sacristia, e entreabre a porta; ela assiste, dissimulada, ao interrogatório que Absalon faz a Marthe. A velha lembra ao pastor que ele havia poupado a mãe de Anne para se casar com sua filha. Absalon fica inflexível. — Martin encontra-se com Anne no templo; eles saem enquanto as crianças repetem o "Dies Irae".

— Numa sala abobadada, os juizes de Marthe Herloff procedem à tortura; ela declara a Laurentius, colega de Absalon, tudo o que ele deseja, mas o ameaça de vingança, depois de sua morte. Laurentius gostaria de infligir novas torturas, para que ela denuncie outras feitiçarias, mas Absalon se interpõe. Os juizes assinam a condenação, datada de 14 de junho de 1623.

— Passeio de Anne e de Martin, através dos campos e bosques. Eles vêm uma carreta transportar a madeira da fogueira (música consistindo em lições variantes do "Dies Irae").

— Absalon prepara Marthe para a morte; ela ameaça se vingar sobre Anne.

— Anne, da janela, observa a praça pública, a fogueira, a escada na qual amarram Marthe, o estrado onde se instalaram os juizes. Martin deixa o estrado para vir reconfortar Anne. — Marthe chama Absalon; ele vem para seu lado, mas não escuta nem suas súplicas, nem suas ameaças; ela é, sob suas ordens, jogada nas chamas, enquanto ressoa os sinos e as crianças entoam o "Dies Irae".

— Texto manuscrito: "Marthe Herloff foi queimada viva "ad majorem Dei Gloriam".

Segunda parte: "Anne quer conhecer a felicidade".

— Absalon está preso a grandes remorsos pelo fato de ter sido ele culpado da morte de Marthe. Sua mãe teme que ele não tenha sabido escolher entre Deus e Anne.

— Absalon interroga Anne sobre sua mãe, de quem ela não se lembra. Ele revela que ela tinha o poder do encantamento. Ele recusa a ternura da jovem mulher; para se "entretém" com Deus. Então, ela indaga sobre o estranho poder de sua mãe.

— Ficando só, Anne chama Martin, docemente. Ela quase desfalece, certa de que tem "o poder", quando ele chega (música quase sinfônica para acompanhar a descoberta do poder). Martin seca as lágrimas de Anne com seus beijos. Ela o leva para fora.

— Anne e Martin descobrem o encanto de uma noite clara, das fontes, das sombras que balançam, da "canção das ervas". A mesma ária musical continua, terna e acalentadora, e acompanha os erráticos passos de Absalon, solitário no quarto, e suas meditações perto da lareira. É a primeira passagem do filme construída em alternâncias sistemáticas. Anne se entrega a Martin.

Terceira parte: "Anne quer assegurar sua felicidade".

— Anne diante da família e dos empregados, lê, à mesa, uma passagem do "Cântico dos Cânticos" com a aprovação de Absalon, mas a mãe do pastor faz cessar a leitura. — Ela quer, um pouco mais tarde, que Anne, em seu trabalho de tecer, pare de cantarolar; desta vez, a jovem recusa obedecer e sai, olhando-a com desdém. Então a avó suplica a Martin respeitar seu pai. Mas Martin não resiste às seduções de Anne. Tendo que dissimular ao menor ruído, eles riem de se alarmarem inutilmente.

— Seus risos chegam aos ouvidos da avó e de Absalon. Feliz, de ver Anne se expandir, o pastor a encoraja a fazer um passeio de barco com Martin. Logo após a partida dos dois, alguém vem preveni-lo de que Laurentius, doente, o chama.

— Desde então, o processo de alternâncias é sistemático. Anne e Martin no barco. — Laurentius revela a Absalon de que ele se crê vítima da vingança de Marthe Herloff. — Anne e Martin se deitam; Martin cheio de remorsos, diz a Anne que eles devem se separar; ela protesta que eles não podem mais se separar assim como a árvore não pode se separar do seu reflexo na água.

— Absalon dá assistência a Laurentius. — Anne afirma que o amor não é um pecado.

— Uma tempestade se aproxima. A noite, no presbitério, esperando Absalon, Anne decide deitar-se. — Absalon ampara Laurentius moribundo. — A avó declara a Martin que ela defenderá seu filho, aconteça o que acontecer. — Absalon caminha na noite contra o vento. — Anne vem encontrar Martin, uma vez que a avó está deitada. — Absalon avança pensosamente. — Anne tenta convencer Martin, sobre a necessidade da morte de Absalon (este desfalece no mesmo instante) para ser feliz com o jovem, de quem ela quer um filho. — Absalon chega, cansado; ficando só com Anne ele reconhece que não soube fazê-la feliz. Ela concorda friamente e diz desejar sua morte, porque ele atrapalha sua felicidade com Martin. Absalon cai, fulminado, chamando seu filho; Martin aparece, seguido pela avó cujo olhar se faz ameaçador para Anne, através de suas lágrimas.

Quarta parte: "Anne renuncia à felicidade".

— A frase musical ouvida quando da primeira noite de amor acompanha novas imagens alternadas: Absalon está sendo velado por sua mãe. — Anne procura Martin através do nevoeiro. Perseguido pela recordação do pai, ele foge da jovem; ele toma o lugar da avó à cabeceira do defunto.

— Anne vai até ele e afirma que Absalon lhes perdoou. Martin lembra-lhe que ela desejou a morte de seu marido; ele a pressiona duramente. Anne se ajoelha diante do corpo de Absalon e jura que ela não é responsável pela sua morte. Martin promete defendê-la se a avó acusá-la.





"Dies Irae":
Preben Lerdorff,
Lisbeth Movin,
Thorkild Roose —
as feiticeiras.

— Por ocasião do entêrro, as crianças cantam o cântico fúnebre diante dos eclesiásticos que haviam julgado Marthe Herloff. A velha mãe de Absalon se encontra de um lado do caixão; Martin do outro, perto de Anne. Martin pronuncia o elogio fúnebre. A velha intervém: Anne, diz ela, provocou com seus malefícios a morte de Absalon; ela deve expiar. Martin se interpõe, mas quando a avó afirma que êle fôra seduzido por Anne com a ajuda do demônio, êle se afasta de Anne; vai para perto de sua avó, que o toma nos braços. O nôvo pastor convida Anne a jurar inocência sôbre o rosto descoberto de Absalon; ela se aproxima e reconhece como reais os crimes de que a acusam.

— O rosto de Anne, chorando lentamente, ao mesmo tempo que as vozes claras das crianças, cantando em surdina o "Dies Irae", apagam-se para dar lugar aos últimos versos do cântico, com a cruz negra em transparência, imagens semelhantes aquelas que abriram o filme. O têxto terminado, a cruz fica sôzinha na tela, depois aparecem dois ramos oblíquos suplementares: é a cruz da fogueira.

1945 — *Tva Manniskor* (Dois Sêres)
* Produção: Svensk Filmindustri, Estocolmo, Suécia * Roteiro: Carl Th. Dreyer e Martin Glanner, da peça "Attentat", de W. O. Somin * Fotografia: Gunnar Fischer * Cenografia: Nils Svenwall * Música: Lars-Erik Larsson, regida por Erik Tuxen * Montagem: Carl Th. Dreyer e Edvin Hammarberg * Intérpretes: George Rydeberg, Wanda Rothgardt * Lançado em Estocolmo em 1945.

● Uma tragédia com dois personagens: apesar do grande amor pelo marido, a mulher destrói a sua carreira e a sua honra.

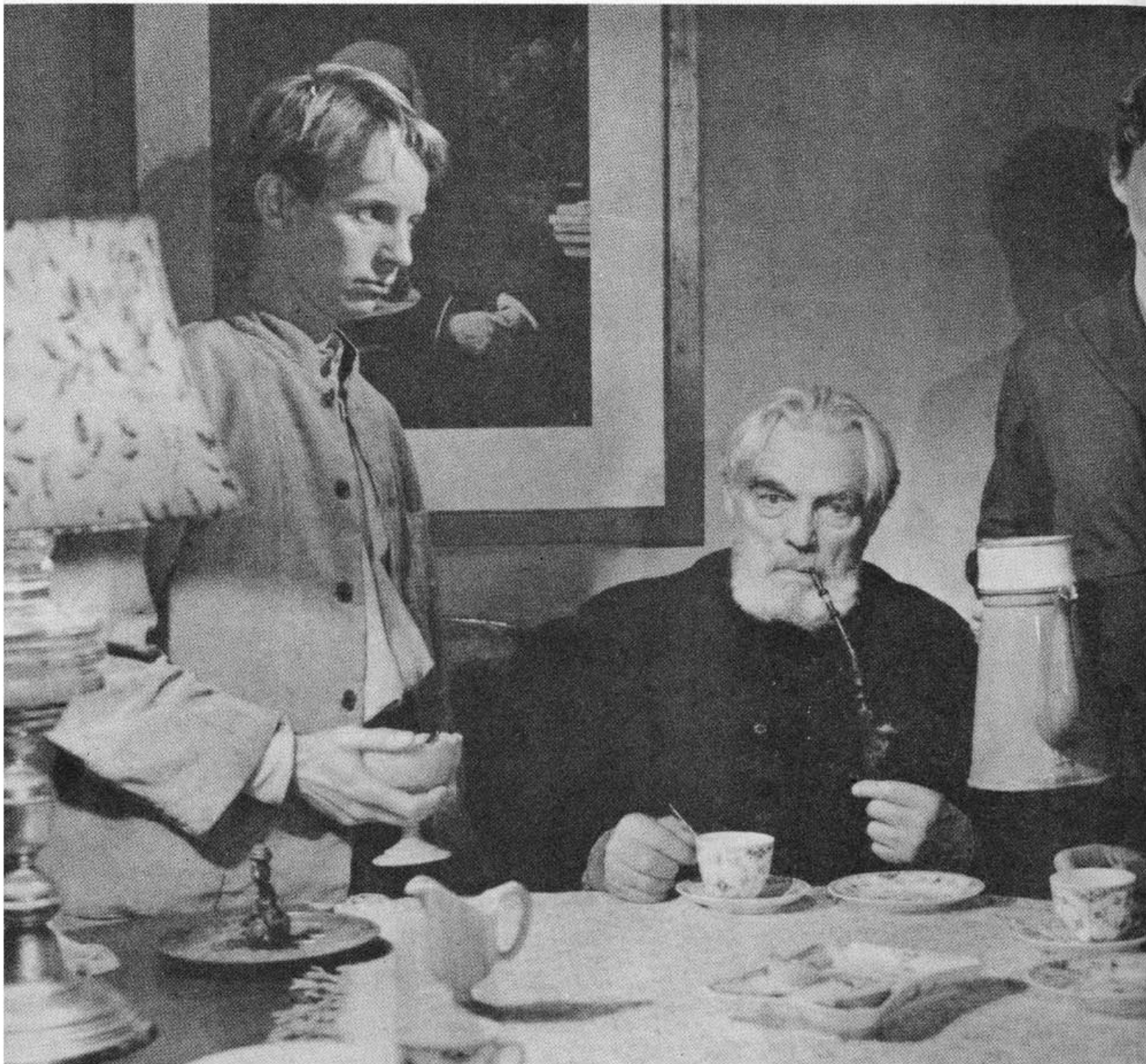
Considerado pelos historiadores o filme mais fraco da carreira do diretor. Renegado inclusive pelo próprio Dreyer. Uma surpresa imprevista e inexplicável, pouco depois do sucesso extraordinário de *Dies Irae*. De acôrdo com Sémolué, Dreyer foi convidado a fazer um filme na Suécia, onde *Dies Irae* alcançou um dos seus maiores êxitos. A peça de W. O. Somin, "Attentat", um melodrama com todos os ingredientes do gênero, foi estranhamente escolhida e adaptada sem muita paixão por quem em seus filmes anteriores demonstrara na confecção do roteiro o mais carinhoso e escrupuloso dos cuidados. Até

mesmo o "décor", outra chave mes-tra do estilo de Dreyer desta vez falhou. E também os atôres foram mal escolhidos, fisicamente inadequados para os papéis. A ação encontra-se tôda em tórno de dois únicos personagens — o que talvez tenha tentado o realizador a uma experiência, infelizmente mal sucedida, no sentido de desenvolver um estudo completo sôbre as relações mais íntimas de duas criaturas, surpreendidas em momentos decisivos e importantes, revelando suas nuances de caráter, penetrando-as até a alma, descobrindo-as.

1955 — *Ordet* (A Palavra) * Produção: Palladium, Copenhagen, Dinamarca * Roteiro: Carl Th. Dreyer, da peça Kaj Munk * Fotografia: Henning Bendsten * Cenografia: Erik Aaes * Música: Poul Schierbeck * Montagem: Edith Schüssel * Intérpretes: Henrik Malberg, Emil Hass Christensen, Preben Lerdorff Rye, Gay Kristiansen, Birgitte Federspiel, Ann Elisabeth, Susanne Ove Rud, Ejner Federspiel, Sylvia Eckhausen, Gerda Nielsen, Henry Skjaer * Lançado em Copenhagen em 1955.

● O conflito das religiões: o fanatismo e o espírito. Desenrolada numa pequena localidade rural descreve a vitória da fé, que provoca milagres.

Considerado por muitos a obra máxima de Carl Dreyer, *Ordet* é um clássico do cinema, eivado daquela atmosfera, daquele clima, daquela solenidade que fazem as obras-primas — as verdadeiras, permanentes. Para sua realização Dreyer dedicou-se com o mesmo carinho, a mesma paixão, que o animaram quando criou *Jeanne d'Arc*, *Vampyr* ou *Dies Irae*. Uma meticulosidade quase exagerada, uma perfeição de enquadramento, o conhecimento certo da duração das seqüências, do ritmo, da montagem, que fazem de um filme difícil uma obra capaz de emocionar qualquer espectador. E ao debruçar-se sôbre seus personagens, sôbre seus gestos, seus rostos, o faz com desejo de penetrar-lhes a alma. Premiado com o "Leão de Ouro" de Veneza em 1955, *Ordet* é um projeto antigo de Dreyer, desde que, em 1932, assistiu à primeira representação do drama escrito pelo pastor protestante Kaj Munk. Como Dreyer, órfão, Kaj Munk foi adotado e educado ternamente por seus tios. Cresceu sôbre o culto de Grundtvig, teólogo dinamarquês (1783/1872), partidário de um Cristianismo vivo e



dinâmico rebelde às teorias luterianas.

Disse Sémolué: "Como *Jeanne d'Arc* e *Dies Irae*, êste último entretanto mais exposto no tempo, *Ordet*, surpreende pelo estreitamento da ação. Do início do filme até a morte de Inger, tudo se desenrola em um só dia. As seqüências do entêrro, posteriores em algumas horas, duram exatamente o tempo que elas ocupam sôbre a tela".

"A palavra de ordem de nossos trabalhos em *Ordet* foi sempre se apropriar de Kaj Munk e depois esquecê-lo", disse o próprio realizador. E

"Ordet":
Gay Kristiansen,
Henrik Malberg,
Birgitte Federspiel,
Preben Lerdorff
— o milagre.

Sémolué: "Ele quis respeitar o pensamento, a mensagem do autor, mas também os imperativos da arte cinematográfica". Não preconcebeu princípios estéticos para o tema, mas tentou tirar dêle, o mais intensamente possível, a beleza. "É preciso, ao mesmo tempo, conservar Kaj Munk e libertar-se dêle". Trata-se de uma recriação, não sômente uma adaptação: êle não explica a obra transcre-

vendo-a numa outra linguagem; êle medita sôbre ela.

Dreyer se concentra no milagre final de *Ordet*. Todos os elementos anteriores são criados naquêle sentido. Sôbre isto disse Dreyer durante o Festival de Veneza de 1955: "Creio que há seres humanos dotados de faculdades cuja interpretação ainda nos escapa. Há indivíduos capazes, no sono, de ver os mínimos particulares de acontecimentos destinados a ocorrerem na realidade poucas horas depois ou a distância de anos. Einstein descobriu a quarta dimensão do universo. Partindo dessa



descoberta, a ciência pôde focalizar leis naturais que anteriormente pareciam forças irracionais ou sobrenaturais. As faculdades premonitórias que certos seres possuem, isto é, de romperem leis naturais — ou, melhor, o que hoje consideramos leis da natureza — provam-nos a existência de uma “quinta dimensão”. Milagres como o que Johannes faz em *Ordet* são possíveis. Eu tenho em conta esta possibilidade, que já verifiquei muitas vezes. Ocorrem todos os dias grandes e pequenos milagres, mas apenas poucos homens se apercebem. O importante não é acreditar em forças

sobrenaturais, mas em si próprio: a força de Johannes é a força da fé. Porque Johannes crê poder realizar o milagre, este se realiza”.

A primeira fuga de Johannes mostrada logo no início do filme propicia a ambientação e a marcação dos personagens principais da história: as reações dos membros da família Borgen diante desta fuga nos fornecem a imagem expressiva de cada um: Anders, discreto até o retraimento; o velho Borgen, inquieto e enérgico; Mikkel, bom e rude; Inger, compassiva e terna. Uma frase de Inger define Johannes: “Vinte e sete anos e louco incurável”; definição complementada pelo próprio “profeta”: “Infelizes de vocês porque não crêem em mim. O dia do julgamento está próximo”. A explicação desta loucura vem a seguir na reprovação de Mikkel ao pai: “Tu querias um pastor na família”. Mas o pai não queria satisfazer um simples orgulho, ele queria “um homem que sacode o povo”. Desta maneira, em querelas familiares e teológicas, desenvolve-se o tema. Inger aplaca as relações entre Mikkel e o pai quando declara: “Jesus disse que nos daria o que nós lhe pedíssemos”. Ela, então, parece predizer o seu destino. Ela reconhece que tem mais pena do velho Borgen que de Johannes: “Johannes está talvez mais perto de Deus...”, e para Mikkel: “Tu tens a lei do coração, aquela da bondade”. Inger lança o apêlo a tolerância, a compreensão mútua — um dos maiores temas do filme. Durante uma conversa entre Inger e Borgen, sentados à mesa em torno de bolos e café, Johannes aparece lúgubre e profetiza com voz dolente. Ele vê um cadáver na sala: “e é assim que meu pai será glorificado”. O médico pouco depois diz que um choque psíquico violento poderia curar um louco, mas no momento do milagre é o médico que segura o pastor, prestes a protestar contra o sacrilégio.

A Terra e a Fé, são os dois grandes temas plásticos e morais que Munk transmitiu a Dreyer em sua peça. Nas paisagens austeras de Jutlândia ocidental, entre dunas e as urzes batidas pelo vento, Kaj Munk observou os ricos proprietários como Borgen, partidários do cristianismo humanitário e progressista de Grundtvig, e os artesãos, como Peter, “puros luteranos, prêsos à missão interior, mais formais, mais sombrios”. O livro é a transcrição de suas pre-

ocupações e de seus problemas, depois de tê-los assimilados. A grande sala de estar dos Borgensgaard e a casa de Peter, mais humilde, não são “décors”, mas quadros da vida real. Inger, verdadeira alma de Borgensgaard, é a alegria, tem as mais belas qualidades da camponesa e, de maneira geral, da mulher dinamarquesa: ela atrai o respeito afetuoso de todos. Seu prestígio não tem nada de místico: ela respira saúde e simplicidade, alheia a toda “coquetaria factícia”. Borgen é orgulhoso, seguro de si mesmo, de sua fortuna bem assentada: sua confiança em Deus e seu sucesso social se fortificam mutuamente. “Como és forte, velho pai”, lhe diz Mikkel. Ele não gosta que contrariem a sua autoridade, mas é capaz de indulgência. Mikkel é como Inger: simples e bom. Johannes é um caso excepcional para ser considerado como típico. Peter e Christine estão murados no interior de sua insignificância: “a humildade de ambos alimenta muito orgulho e uma ponta de farisaísmo”. Maren e Anders propõem a ingenuidade da infância, da juventude. A profundidade destes caracteres de Munk é manipulada com maestria extrema por Dreyer.

Fiel a uma constante, os costumes, os cenários de *Ordet*, são fiéis à época e à região descritas por Munk. Dreyer sempre pensou que a personalidade dos seres se reflete em todos os detalhes que estão à sua volta. A vida do campo, sua lentidão, seus gestos medidos, suas palavras são fielmente reproduzidas por Dreyer.

O personagem de Johannes desencadeia e comenta os acontecimentos. “Num drama terrestre Johannes introduz uma fé levada até a loucura. É quase uma criatura abstrata descida das telas de El Greco, que surpreende na atmosfera de Borgensgaard, com suas sandálias, capa curta, cabeça pendida de lado, cabeleira dividida em bandós, bengala na mão. Com voz trêmula ele recita os versículos da Bíblia. Seu andar lento, quase irreal, cria uma impressão de mal-estar, envolvente, lancinante: sua presença se faz insuportável no momento do nascimento e no momento da morte de Inger. Pouco a pouco, por sua causa, o clima se impregna de mistério, de estranheza: por trás das pequenas coisas cotidianas, aos quais os personagens estão habituados e aos quais os espectadores se habituariam tão facilmente, ele faz surgir

o sobrenatural, a inquietude. Mostra que nada é tão simples como cremos. Por causa dele o ritmo lento se faz fascinante. No mundo de Johannes o tempo não conta: ora o filme é voluntariamente e bastante estático, ora é extremamente rápido — ora as seqüências são longas, ora são curtas, como quando Johannes recopia o versículo: “Eu me vou e vocês me procurarão. Mas aonde eu vou vocês não poderão ir”. E foge”.

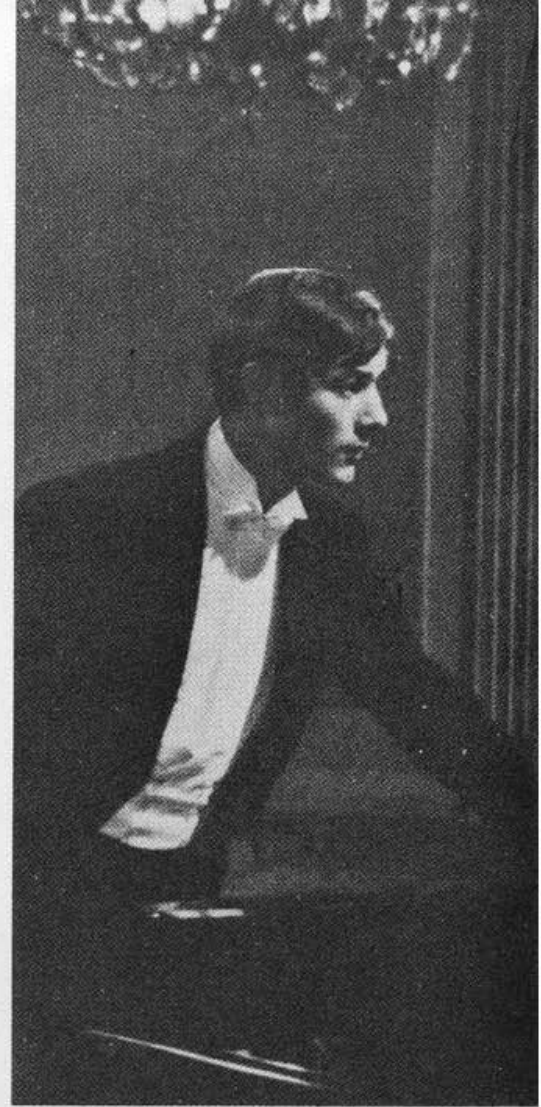
1964 — *Gertrud* * Produção: Palladium, Copenhague, Dinamarca * Roteiro: Carl Th. Dreyer, baseado numa peça de Hjalmar Soderberg * Fotografia: Henning Bendsten * Cenografia: Kai Rasch * Música: Jorgen Jersild * Montagem: Edith Schüssel * Intérpretes: Nina Pens Rode, Bendt Rothe, Ebbe Rode, Baard Owe Axel Stroebye, Karl Gustav Ahlefeldt, Vera Gebuhr, Lars Knutzon, William Knoblauch, Anna Malberg, Edouard Mielche * Lançado em 1964.

● *Gertrud* é uma jovem cantora de ópera, que graças ao seu charme e talento vive rodeada de amigos em Estocolmo. Porém ela não se realiza sentimentalmente, pois acredita no amor absorvente e total. A princípio, liga-se por alguns anos a um intelectual, considerado “o poeta do amor”, que pensa demais nos seus

versos. Casa-se com um advogado para quem o que importa mais é sua carreira política. E não conquista o amor total de um jovem musicista, que ela ama e que a quer apenas por uns momentos de arroubo juvenil. Ela nada faz para modificar esta situação, retirando-se para a cidade do interior onde nascera, e, passados trinta anos, é uma velha solitária que vive na melancolia das recordações.

A última obra de Carl Dreyer suscitou opiniões as mais contraditórias: de uma maneira geral ninguém negou sua importância, mas causou uma certa decepção. Novais Teixeira escreveu: “*Gertrud*, o último filme de Carl Th. Dreyer, não constitui, infelizmente, o ato de coração solene de uma das vidas mais gloriosas da História do Cinema” (...) “Protestante, de um rigorismo de consciência inflexível, jorra da obra de Carl Th. Dreyer uma fonte contínua de exaltação mística. A linguagem cinematográfica desse grande homem de Copenhague é uma espécie de osmose entre o expressionismo alemão e o realismo nórdico, osmose em que predomina o escandinavo. Mas, nas imagens de *Gertrud* fica o tronco nu,

“*Gertrud*”:
Baard Owe e
Nina Pens Rode.
— opus final.



Reflexões sobre meu trabalho

NÃO sou um teórico do filme. Não sou mais que um diretor e estou orgulhoso de meu ofício. Mas um artesão, mesmo sem querer, transmite suas idéias.

Nada tenho para ser considerado um revolucionário. Não creio nas revoluções. Muito freqüentemente elas nos levam vários passos atrás. Estou mais inclinado a crer na “evolução”, “num passinho a frente”. O cinema só tem possibilidades de renovação artística a partir do “interior”. Os homens dificilmente se deixam afastar dos caminhos conhecidos. Estão agora habituados a uma reprodução fotográfica fiel da realidade, adoram reconhecer o que já conhecem. Desde sua aparição a câmera alcançou rápida vitória, porque usava um processo mecânico para registrar objetivamente as impressões do olho humano. Até o presente esta propriedade tem constituído a força do cinema, porém ela se torna, se queremos fazer obra de arte, um fator contra o qual é preciso triunfar.

Nós nos deixamos hipnotizar pela fotografia. Eis-nos, então frente à necessidade de nos libertarmos. Devemos nos servir da câmera para suprimir a câmera.

A fotografia, compreendida como técnica de reportagem, como curiosidade, obriga o filme a manter os pés na terra. É preciso que tiremos o cinema da esfera do

naturalismo. É necessário reconhecer que perdemos tempo copiando a realidade. Devemos usar a câmera para criar uma nova linguagem, um novo estilo, uma nova forma de arte.

Mas antes de tudo, é preciso compreender o que entendemos por “arte” e “estilo”. O escritor dinamarquês Johannes V. Jensen definiu a arte como “uma forma interpretada pelo espírito”, definição que me parece perfeita. Chesterfield via no estilo “a roupagem dos pensamentos”, outra definição simples e precisa, desde que a roupagem não se faça notar demasiado. O que caracteriza o bom estilo, simples e preciso, é que ele deve se juntar ao conteúdo numa combinação tão íntima que se faça “síntese”. Se o estilo procura atrair atenção ele deixa de ser estilo para se transformar em maneirismo.

Defino facilmente o estilo como a forma sob a qual se exprime a inspiração artística. Reconhecemos o estilo de um artista por certos traços que são característicos de sua personalidade, que refletem sua natureza e aparência.

O estilo de um filme, se este é uma obra de arte, é o produto de um grande número de componentes, como o jogo do ritmo e do enquadramento, as relações de intensidade das superfícies coloridas, a integração da luz e da sombra, o deslizamento controlado da câmera. Todas estas coisas, associadas à concepção que o diretor tem de sua matéria, determinam seu estilo. Se ele se põe a fotografar de uma maneira impessoal, sem alma, qualquer coisa que seus olhos possam ver, ele não tem es-



revestido ainda da casca de uma nobre espiritualidade, mas tronco sem braços nem ramagens, de fôlhas levadas nos ventos do tempo. Será o último outono da criação?" (...) "É a primeira vez", diz Dreyer, "que atribuo tanta importância à palavra, o que me ajudou a tentar uma nova forma que se situa entre o teatro e o cinema. Mas, enfim, como tenho somente 76 anos..." Continua Novais Teixeira: "A fita é extraída da peça de um dramaturgo sueco que floresceu nos primeiros anos deste século, Hjalmar Soderberg, e "viveu muito tempo na sombra de Strindberg".

"Nunca de lá tivesse saído!... Todo o filme se apoia com efeito, no diálogo. A não ser umas saídas românticas a um parque de Copenhague, é um filme feito em estúdio, uma peça filmada quase, sem mesmo diálogo filmico, como pretende seu eminente diretor, diálogo espurgado do supérfluo na adaptação cinematográfica (...) É especialmente nas velhas falas bichadas do amor dos tempos idos, caídas em banais lugares comuns e numa retórica de grinalda que já na época se suportava mal, que nos parece um Dreyer desconhecido e inesperado. Os atôres estão também dominados pelos vícios do artifício cênico dos mais velhos palcos, salvo Nina Pens Rode, a Gertrud da histó-

ria, que transporta com inteligência para a arte de hoje uma mulher de 1900, perfeitamente caracterizada. Mas quem é esta Gertrud? Uma mulher de sempre que personifica o drama da solidão. Neste aspecto o tema do filme é um problema interessante e bem moderno. Mas o seu tratamento..."

Por outro lado diz Ib Monty, "Gertrud ensaia, no mais alto nível, mais do que em seus filmes precedentes, a coordenação imagem e diálogo (...) e é muito mais do que uma simples experiência interessante. Como outros filmes de Dreyer é uma obra que cativa a atenção pela maneira como o seu assunto é trabalhado. Retem-nos pela força com a qual o sentimento é projetado sob a forma de estilização visual, e é um filme que segue num grau surpreendente as mais recentes tendências da arte cinematográfica. Dreyer não procurou este modernismo e entretanto seu filme é extraordinariamente moderno. É verdadeiramente interessante que o mais moderno filme dinamarquês destas últimas décadas tenha sido realizado por um homem de 75 anos".

* Todos os títulos estão acompanhados de tradução literal, com exceção de *La Passion de Jeanne d'Arc*, o único exibido comercialmente no Brasil.

tilo. Se ele se serve de sua inteligência para, a partir daquilo que seus olhos vêem criar uma visão, se ele realiza seu filme de acordo com esta visão, sem se importar com a realidade que a inspira, então sua obra será marcada com o selo sagrado da inspiração. Então o filme tem um estilo. (...)

De que modo é possível uma renovação artística do cinema? Eu não posso responder a não ser por mim mesmo, e só posso ver um meio: a abstração. Para uma melhor compreensão, direi que a abstração é algo que exige do artista que saiba abstrair-se ele próprio da realidade, a fim de reforçar o conteúdo espiritual de sua obra. Enfim, o artista deve descrever a vida interior, não a exterior. A faculdade de abstrair é essencial a toda criação artística. A abstração permite ao diretor transportar o obstáculo que o naturalismo lhe opõe. Permite aos seus filmes não serem somente visuais, mas também espirituais. O cineasta deve partilhar suas experiências artísticas e espirituais com o público. A abstração lhe oferece uma probabilidade de fazê-lo, de substituir uma realidade objetiva por sua interpretação subjetiva. Isto equivale a dizer que devemos encontrar novos princípios de criação. E eu direi, de minha parte, que só penso aqui na imagem. As pessoas pensam por imagens e a imagem é o principal fator de um filme.

O método mais fácil é o da simplificação. Todo criador depara com o mesmo problema. Ele deve se inspirar na realidade, depois distanciar-se, a fim de fazer fluir sua obra na forma de sua inspiração. O diretor

deve ser livre para transformar a realidade até que ela se identifique com a simplicidade da imagem que lhe apresentou seu espírito. A realidade deve obedecer ao senso estético do diretor. (...)

A abstração pode soar aos ouvidos dos homens de cinema como uma palavra nociva. Porém, meu único desejo é mostrar que existe um mundo além do naturalismo, o mundo da imaginação. É certo que a transformação deve ser feita sem que o diretor perca seu controle sobre o mundo da realidade. Sua realidade remodelada deve sempre permanecer como algo que o público possa reconhecer e no qual possa acreditar. Importa que as primeiras etapas rumo a abstração sejam cumpridas com tato e discreção. Não se deve chocar as pessoas, mas conduzi-las docemente em direção a novos caminhos. A tentativa se revela feliz, porque abrem-se enormes perspectivas. Pode ser que o cinema nunca atinja a terceira dimensão, mas pelo caminho da abstração pode ser possível introduzir uma quarta ou quinta dimensão.

Uma palavra sobre os atôres. Quem tenha visto os meus filmes — os bons — saberá que importância eu dou ao rosto do homem. É um território que jamais nos cansamos de explorar. Não há experiência mais nobre em um estúdio do que registrar a expressão de um rosto sensível à misteriosa força da inspiração. Vê-lo animado do interior, transformando-se em poesia.