

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 29, p. 1-12, jan.-dez. 2022 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p>
<p> https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.40575</p>	

SEÇÃO: CINEMA

Gesto, rosto e morte na Joana D'Arc de Dreyer

Gesture, face and death at Dreyer's Joan of Arc

Gesto, rostro y muerte en la Juana de Arco de Dreyer

Ciro Inácio Marcondes¹

orcid.org/0000-0002-1462-2260
bilaks@gmail.com

Rafael Castanheira¹

orcid.org/0000-0002-2878-667X
emaildocastanheira@gmail.com

Recebido em: 01 abr. 2021.

Aprovado em: 16 dez. 2021.

Publicado em: 04 fev. 2022.

Resumo: Este trabalho faz uma análise do filme *O martírio de Joana D'Arc*, de Carl Dreyer, a partir de três vértices que compõem uma axiologia do cinema silencioso. Em primeiro lugar, o gesto, que disputa com a imagem o privilégio de fundar a expressão silenciosa. Em segundo lugar, o rosto, atuando ora como "buraco negro" deleuziano, e ora como código semiológico através de uma sintagmática demonstrada nos procedimentos filmicos. Por fim, somos levados a uma análise da morte no filme como aporia derridiana. O corolário teórico que norteia esta abordagem são as ideias de Antonin Artaud para o cinema.

Palavras-chave: Carl Dreyer. O Martírio de Joana D'Arc. Rosto.

Abstract: This work presents an analysis of Carl Dreyer's *The Passion of Joan of Arc*, from three vertices that make up a silent cinema axiology. In the first place, the gesture, which contests with the image the privilege of founding the silent expression. Secondly, the face, acting either as a deleuzian "black hole", and either as a semiological code through a syntagmatic language demonstrated in the filmic procedures. Finally, we are led to an analysis of death in the film as derridian aporia. The theoretical corollary that guides this approach are the ideas of Antonin Artaud for cinema.

Keywords: Carl Dreyer. The Passion of Joan of Arc. Face.

Resumen: Este trabajo analiza la película *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer, basada en 3 vértices que configuran una axiología del cine mudo. En primer lugar, el gesto, que disputa con la imagen el privilegio de fundar la expresión silenciosa. En segundo lugar, el rostro, actuando como un "agujero negro" deleuziano, ya veces como un código semiológico a través de un proceso sintagmático demostrado en procedimientos cinematográficos. Finalmente, se nos lleva a un análisis de la muerte en la película como una aporia deridiana. El corolario teórico que guía este enfoque son las ideas cinematográficas de Antonin Artaud.

Palabras-clave: Carl Dreyer. La pasión de Juana de Arco. Rostro.,

"O cinema é verdade. Uma história é uma mentira".

(Jean Epstein)

Introdução

O filme *O martírio de Joana D'Arc* (*La passion de Jeanne D'Arc*, Carl Dreyer, 1928), um dos que mais coleciona anedotas sobre atuação e um dos que mais angaria leituras a partir da plurivocalidade de suas imagens, é uma



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Católica de Brasília (UCB), Taguatinga, DF, Brasil.

fonte permanente de instigação e pesquisa. Antes de rodar esse filme silencioso em 1928, o cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer realizou uma busca nos pequenos teatros de Paris para filmar, com extraordinária ambição artística, a história do martírio contada a partir dos autos originais do julgamento da santa francesa. Quem ele encontrou foi a já experiente (nos palcos) Maria Falconetti (então Renée Jeanne Falconetti). Esta acabou sendo a última atuação dela no cinema, algo que alguns atribuem à forma traumática com que o diretor repetia as tomadas do filme, buscando a expressão irretocável de uma angústia e um sofrimento originários.

A proposta deste artigo, no entanto, não é tensionar técnicas de atuação junto ao espaço filmico, mas sim combinar uma reflexão sobre a *mise-en-scène* apoiada no *close-up* (a rostidade elaborada por Dreyer e sua equipe), sua relação com o silêncio do filme e seus desdobramentos expressivos, antirrepresentacionais, trabalhados nas ideias do gesto, do rosto e da morte. O filme é também marcado pela atuação do dramaturgo/poeta Antonin Artaud como o Irmão Massieu, e nossa intenção é alojar o paradigma artaudiano de reflexão sobre o cinema como corolário que sirva de instrumental para se compreender que tipo de expressão é produzida quando essas relações se estabelecem nessas bases.

Artaud escreveu oito roteiros e alguns textos sobre cinema, cujas ideias se assemelhavam às de outros teóricos ligados às vanguardas e ao impressionismo filmico – como Louis Delluc e Jean Epstein. Atuou em vários filmes, destacadamente *o Napoleão* (*Napoléon*, 1927) de Abel Gance, e nutriu um grande entusiasmo inicial pela emergente forma de arte. A sua visão de “verdade” para o cinema era a de uma agressão direta aos sentidos, pensando as emulsões fisiológicas das luzes e formas na recepção direta do espectador. Tanto no teatro quanto no cinema, o ponto de partida artaudiano é o de uma “invasão da realidade”, não em um sentido representacio-

nal, mas sim corpóreo. Artaud se desiludiu com os filmes especialmente a partir da chegada do som e com certa guinada narrativa provocada pelo vococentrismo (CHION, 2005, p. 7-12) do cinema falado.

Ora, era justamente isto o que Artaud condenava no cinema. Fazia-se necessário encontrar a sua própria linguagem, um espetáculo não como meio de catarse, mas, pelo contrário, de deslocamento, perturbação dos sentidos, excitação do organismo, um incômodo aos nervos, um desafio ao pensamento, à comodidade, ao status quo. E tudo isso seria feito por meio do que é próprio ao cinema: a manipulação da imagem levada ao limite (FRANÇA, 2018, p. 115).

Curiosamente, Artaud também não apreciava uma tendência à abstração. Sua versão ideal da arte cinematográfica era bastante específica entre esses dois polos. (MURRAY, 2013, p. 446). A influência posterior de seu pensamento fez com que a participação do dramaturgo em *O martírio de Joana D'Arc* gerasse leituras propriamente artaudianas do filme, como no caso de textos hoje clássicos de André Bazin, Gilles Deleuze e Jacques Aumont, além releituras destas análises, como no caso da pesquisadora britânica Ros Murray. As ideias de Artaud e seus comentaristas servirão, portanto, para estruturar o pensamento sobre a estética antirrepresentacional do filme. A noção de “epiderme da realidade”, que o dramaturgo utilizava para enfatizar a experiência cinematográfica como à flor dos sentidos, é especialmente vigorosa.

Não é por acaso que Artaud usa tão frequentemente uma imageria da pele em sua escrita; não só ele escreve sobre a pele, mas frequentemente trata a superfície da página como se fosse uma pele, arranhando e raspando, deixando buracos em sua superfície enquanto escrevia sobre o sofrimento de graves eczemas. Novamente, vemos essas imagens de pele em seus textos sobre cinema quando ele escreve: “a pele humana das coisas, a epiderme da realidade, que é o material cru primário do cinema” (MURRAY, 2013, p. 448, tradução nossa).³

Como o trabalho de Deleuze em *A imagem-mo-*

³ Do original: It is no coincidence that Artaud so frequently uses skin imagery in his writing; not only does he write about skin, but he often treats the surface of the page as if it were a skin, scratching and scraping at it, leaving holes in its surface whilst writing about suffering from severe eczema. Again we see these skin images in his texts about cinema as he writes: ‘the human skin of things, the epidermis of reality, that is the primary raw material of cinema’.

vimento (1983) já realiza exaustiva comparação da filosofia artaudiana com o filme de Dreyer, nossa opção neste texto é colher de outra obra do corpus deleuziano (O volume três de *Mil platôs*, com Félix Guattari, 1996) um instrumental de análise (a ideia de *rostidade*) que auxilie no propósito de tensionar as ideias de gesto, rosto e morte com o silêncio do filme e sua *mise-en-scène* a partir do *close-up*. O mesmo se dá com as noções de aporia e rastro, pensadas para o final do texto a partir de Derrida (1996), que ajudam a fixar o caráter fragmentário do corolário artaudiano para a proposta de reflexão deste artigo.

Em *A imagem-movimento*, Deleuze se utiliza do filme de Dreyer para desenvolver sua famosa ideia de *imagem-afeição*, ou seja, aquela que indistingue a subjetivação interna da imagem em si daquela provocada na subjetividade que a contempla, provocando um estremecimento em relações tradicionais sujeito-objeto. Este terremoto de sentidos e afetos é possibilitado pela existência do primeiro plano cinematográfico, que, como veremos, é afeito à ideia de fotogenia e teve no filme de Dreyer um de seus primeiros usos enquanto recurso-mestre para um longa-metragem.

Um de nossos objetivos com este artigo é detalhar, a partir de uma questão semiótico-semiológica, como exatamente funcionam os primeiros planos utilizados em *O martírio de Joana D'Arc* e sua sintagmática de rostos, longe, desta vez, da ideia de imagem-afeição. Para isso vamos recuperar outra ideia, um pouco anterior, desta vez de Deleuze e Guattari, que se ocupa mais da operacionalidade em si do rosto em termos de subjetivação e significância: a rostidade.

Um segundo objetivo é compreender como, entrelaçadas, as relações entre o gesto, o rosto e a morte em *O martírio de Joana D'Arc* subsumem as opções estéticas escolhidas por Dreyer para representar o sofrimento e a transcendência espiritual no filme, tendo como corolário a noção de "epiderme da realidade" proposta por Artaud.

Neste sentido, nossa proposta é fazer uma

releitura deste clássico por meio das entranhas profundas de seus mecanismos de significação, que se conectam em uma frequência poética de leitura do mundo a partir de dois gestos aporéticos: o de compreender a substância do mundo pela sua superfície (a rostidade); e o de compreender o sentido para diversas passagens e transgressões propostas pelo filme (sociais, políticas, existenciais) por meio da impossibilidade maior de compreensão em si mesma do mundo, que é a morte.

Gesto e cinema silencioso

A relação entre o cinema silencioso e os paradigmas do olhar e do gesto é por si só necessária, mas, talvez, em seus detalhamentos, menos óbvia do que possa parecer. Dentro de um espectro de expectativas que incluem, ao mesmo tempo, a diminuição ou apagamento da fala somada a uma exponenciação dos potenciais da imagem, o cinema silencioso parece conservar em suas contingências um difícil registro de seus sentidos e um desarranjo de suas próprias pistas. Isso faz o ato espectadorial para esse tipo de filme apenas um traço daquilo que terá sido em sua própria época.

Se esses personagens silenciosos se parecem, portanto, mais como anagramas filmicos da própria realidade, se sua relação com o mundo que os gerou, de maneira indexical (foram "capturados" deste mesmo mundo pelo processo de revelação fotográfica), não passa de tangencial, se se assemelham a uma série de estilemas de composição que buscam uma totalidade, que tipo de experiência é a que efetivamente norteia a leitura de um filme como esse? De início, antes mesmo que possamos pensar especificamente no filme *O martírio de Joana D'Arc*, que tão bem problematiza estes tensionamentos, podemos pensar, *a priori*, em como as instâncias do *gesto* e do *olhar* intuem uma proposição geral para a experiência do filme silencioso⁴. Ao mesmo tempo, a velha correlação entre a caráter imersivo da

⁴ A terminologia "filme silencioso" é preferível a "filme mudo" porque o vocabulário anglófono sobre o tema ("silent cinema") está mais ancorado na pesquisa deste autor do que o francês ("cinéma muet"). As duas terminologias, no entanto, querem dizer a mesma coisa, ou seja, o conjunto de filmes que foram produzidos no mundo todo no período anterior à sincronização tecnológica entre som e imagem, ocorrida em 1927.

imagem e as propriedades semânticas inerentes ao processo de *montagem*, acabam formando um quadro de possibilidades para estes personagens geométricos. Eles funcionam como anagramas, pensados como estruturas sempre em função da arte do filme silencioso.

O martírio de Joana D'Arc pertence um período muito específico de filmes crepusculares da história do cinema silencioso. Mais precisamente, está localizado em uma instância histórica que não vai mais ser aquela do amadurecimento técnico e do engrandecimento narrativo da arte cinematográfica, entre *O nascimento de uma nação* (1914), de Griffith, e a chegada de um cinema de vasta conotação simbólica, altamente plasmado nas vicissitudes de imagens geradoras de outras infinitas imagens, *crístais*, como as definia Gilles Deleuze. Estes filmes, não fazendo parte das chamadas vanguardas heroicas dos anos 1920, coincidem primeiro em sua periodicidade, curiosamente muito próxima da chegada do chamado cinema falado. Outra coincidência é o fato de estarem encarregados do "fardo" de fazer do cinema um instrumento de representação não-convencional (ou sequer um instrumento de representação), transformando suas sequências em dinamos. A razão histórica e a motivação estética para que, em cantos diferentes do mundo, alguns filmes apresentassem essa motivação, em um período tão curto da história do cinema, é ainda alvo de especulação.

Porém, o filme francês *O martírio de Joana D'Arc*, realizado pelo dinamarquês Carl Theodor Dreyer em 1928, certamente se junta a outros feitos notáveis – como os de Murnau (*Aurora*, 1927), Dovjenko (*Terra*, 1930), Kinugasa (*Página de loucura*, 1926) ou Vertov (*Homem com uma câmera*, 1929) –, como um dos mais singulares da história desta forma de arte. Todos estes filmes compartilham uma visão específica – e diretamente ligada ao aspecto silencioso de

sua própria natureza tecnológica –, sobre como o discurso cinematográfico (ainda nascente) poderia ser plasmado por uma experiência de intensa projeção-identificação (MORIN, 1956), com a expectativa de uma experiência catártica (no sentido aristotélico) ou até quase "religiosa".

Uma das motivações da forte impressão que o filme causa sobre o espectador incauto é certamente o uso do primeiro plano, à época ainda restrito, na maioria dos filmes, a um elo narrativo que se encadeia à necessidade de se mostrar alguma coisa com mais proximidade, para fins de esclarecimento da narrativa. Este uso, griffithiano⁵, ganha em Dreyer uma potência até então praticamente inédita no cinema. Sem pudor, o diretor dinamarquês vai costurar as falas, retiradas diretamente dos autos originais⁶ que condenaram Joana D'Arc à morte na fogueira, em uma sintaxe composta praticamente apenas por rostos. Esse desfile de perfis dura praticamente todos os 110 minutos do filme, tornando-o uma experiência de robusta proximidade com os atores (todos sem maquiagem). Uma experiência fora do comum que envolve o *olhar* e um exercício do *gesto*, plasmados na mise-en-scène filmica, que aloja estes rostos numa relação espacial da tela do cinema com os traços individualizantes dos atores. A corporeidade inerente à obra, logicamente, remete ao pensamento artaudiano, e a presença do próprio Artaud demarca uma atuação ao mesmo tempo simbólica e literal em relação às políticas do corpo. O dramaturgo pensava que um cinema *verdadeiro*, baseado no *close-up* e no primeiro plano, forneceria "situações puramente visuais, cujo drama decorreria de um choque infligido aos olhos, tirado, se ousarmos dizê-lo, da própria substância do olhar" (ARTAUD, apud FRANÇA, 2018, p. 117).

Não à toa, Artaud nutria afeição pelas ideias de Jean Epstein, e lamentou profundamente (MURRAY, 2013, p. 453) não atuar no filme *A queda*

⁵ A essa transformação de um "cinema de atrações" em um "cinema narrativo" ocorrida entre 1908-1914 no cinema de Griffith, a pesquisadora Eileen Bowser (1990) chama de "virada narrativa".

⁶ Dreyer resolveu abandonar o roteiro original ao tomar contato com as transcrições verdadeiras do julgamento em suas pesquisas. Além disso, montou a versão que sobreviveu a partir das sobras da primeira montagem, que se perdeu acidentalmente. Por fim, os negativos originais e cópias do filme ficaram perdidos por décadas, graças à destruição (comum em filmes à base de nitrato de prata) causada por incêndios. O filme só foi reencontrado em 1981, em um hospital psiquiátrico na Noruega. Cf. Gómez García, 1997.

da casa de Usher (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928), que saiu no mesmo ano que *O martírio de Joana D'Arc*. Por mais que a ideia de *fotogenia* tenha sido introduzida ao cinema por Louis Delluc, foi Epstein quem a depurou teoricamente:

O primeiro plano é a alma do cinema. Ele pode ser curto, pois a fotogenia é um valor da ordem do segundo. Se ele for longo, não experimentarei um prazer contínuo. Paroxismos intermitentes me emocionam como picadas. Até hoje nunca vi fotogenia pura durante um minuto inteiro. É preciso, pois, admitir que ela é uma faísca e uma exceção que se dá como um abalo. Isto impõe uma decupagem mil vezes mais minuciosa do que a dos melhores filmes, mesmo os americanos. Uma dissecação. O rosto que se prepara para o riso é mais bonito que o próprio riso (EPSTEIN, 1983, p. 278).

O rosto, portanto, surge como afecção pura, epiderme literal e figurada. O vértice desta relação entre ele, a corporeidade e *mise-en-scène* em *O martírio de Joana D'Arc* está concentrado na atuação de Maria Falconetti. Tendo se formado no teatro, a atriz ganhou a história do cinema com uma atuação de difícil definição. Em primeiro lugar, é quase apenas seu torso e suas expressões faciais que aparecem no filme, graças à predileção de Dreyer pelo primeiro plano, o close e o *hiperclose* como código primário de sua narrativa. Em segundo lugar, Dreyer concentra toda a história do filme no processo do julgamento de Joana D'Arc, submetendo a personagem a um intenso interrogatório por parte da igreja e de juízes franceses, deixando a personagem no tenebroso limite entre a revelação, a angústia e a tortura. Maria Falconetti, na pele de Joana D'Arc, atua como uma figura transtornada e confusa, abatida pelo cativo e pelos diversos processos (máquinas de tortura, sangrias) às quais ela vai sendo submetida até que pudesse, enfim, confidenciar que mentira. Ela não teria sido enviada por Deus, não teria ouvido vozes que a ordenavam que libertasse a França do jugo da Inglaterra (durante a Guerra dos Cem Anos).

Por fim, a direção de Dreyer, realizando cortes

longitudinais nos rostos dos personagens, ou posicionando-os geometricamente nas laterais dos planos, ou fixando a câmera no olhar oblíquo, misto de angústia e loucura, da atriz, faz do filme um deslizamento na superfície destes rostos. Eles se tornam significantes, peças para um mapeamento dos códigos gestuais e faciais humanos, revolucionando a arte de atuar. É sabido (como pode visto no filme *Radiografia da Alma*) que Dreyer pressionava Falconetti a jamais sair de sua personagem. Muitas das lágrimas vertidas na tela pela atriz são lágrimas reais provocadas pela pressão do diretor sobre ela. Esta técnica, muito tirânica, acabou por render uma atuação que transcendia, até então, todo o sentido para o qual a atuação cinematográfica se dirigia.

Dreyer, controversamente, fez, de sua apropriação do primeiro plano e da atuação em minúscula distância da câmera, uma sintaxe nova para o cinema. Os rostos de seus personagens e as molduras nas quais estes rostos se inseriam se tornaram um guia para a própria compreensão da realidade do cinema. Poucas vezes o conceito de fotogenia proposto por Louis Delluc teve tanta pregnância. Agigantados, os aspectos destes rostos se tornam mapas de decodificação do insuportável. Frequentes, repetidos, fantasmagóricos, esses são rostos insuportáveis, que ultrapassam até mesmo o realismo proposto pelo diretor a respeito do filme: "[...] o resultado dos primeiros planos era que o espectador recebia o mesmo impacto que Joana recebendo as perguntas, e sendo torturada por elas" (DREYER apud GÓMEZ GARCÍA, 1997, p. 125, tradução nossa).⁷ As atuações, nesse filme, são impactadas, portanto, pela tortura: não apenas a tortura sofrida pela personagem e pela atriz, mas a tortura das imagens em si, que não são imagens de simples coisas torturantes, mas sim de *rostos torturantes*. Trata-se de uma fantasmagoria do rosto. Artaud considerava esta aproximação corporal como uma sugestão de verdade, que se ratifica na ideia de epiderme da realidade. A agressão ao corpo provocada pela pulsão das imagens e a violência

⁷ Do original: "[...] el resultado de los primeros planos era que el espectador acusaba el mismo impacto que Jeanne recibiendo las preguntas y torturada por ellas.

literal e simbólica do filme expõem a crueldade, que ele inicialmente pensou para o teatro, como uma valência para essa verdade.

Antes de nos aprofundarmos na rostidade, porém, é necessário investigar mais a maneira como o *gesto* e o *olhar* se ligam a estes *rostos insuportáveis*, e de que maneira essas duas estruturas, alinhadas pela montagem fílmica de Dreyer, tornam o próprio filme um acontecimento possível.

O gesto é um conceito caro a Giorgio Agamben. Para o filósofo italiano, o século XX desaprendeu a praticar seu gestual. Essa conclusão ele tira a partir de estudos sobre a síndrome de Tourette, um quadro clínico comum no final do século XIX, em que o doente passa a perder controle de seus movimentos, executando um gestual aleatório ou repetitivo, constantemente. O desaparecimento desse modelo de Tourette no início do século XX é para Agamben não um sinal de que essa doença tenha encontrado cura definitiva, mas sim o de que a atribuição de "doença" para esse fenômeno tenha sido largada para trás e que toda a sociedade ocidental tenha se adequadado ao gestual patológico de Tourette, perdendo a naturalidade gestual original:

A dança de Isadora e Diaghilev, o romance de Proust, a grande poesia de Pascoli a Rilke e, enfim, no modo mais exemplar, o cinema mudo traçam o círculo mágico no qual a humanidade procurou pela última vez evocar aquilo que lhe estava escapando das mãos para sempre (AGAMBEN, 2007, p. 11).

Agamben pensa, portanto, que a fantasmagoria principal do cinema silencioso residiria em sua tentativa de cristalizar o gesto, já perdido ou desaparecido fora de suas instâncias midiáticas. Não surpreende, portanto, que ele posicione o gesto, e não a imagem, como elemento central do cinema, já que "em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto" (AGAMBEN, 2007, p. 12). Essa centralidade do gesto em busca de uma fuga da representação é vital para

que um filme como *O martírio de Joana D'Arc* se assente em termos conceituais. Afinal de contas, se os múltiplos olhares do filme se dirigem para longe de uma significação direta, ou seja, representacional, para onde eles se dirigem? Agamben aponta o gesto como movimento que tem em si mesmo seu próprio fim, a exibição da própria medialidade (daí o cinema chamando atenção para o as suas próprias articulações estruturais), a comunicação de uma comunicabilidade.

O gesto, portanto, se concentra na possibilidade de uma comunicabilidade, e um filme feito inteiramente de gestos, como *O martírio de Joana D'Arc*, busca uma relação entre seus temas principais (a morte, o esforço...) e essa mesma comunicabilidade, fechando um ciclo não representacional, não hermenêutico. Mais do que mero repetidor das efigies do real, o gesto aqui demarca não só um sentido histórico (a busca pela naturalidade), mas toma conta da semântica do filme, vira discurso e sensação impregnados na relação entre corpo e tela. Daí a afirmação de Ros Murray (2013, p. 451) de que o *close-up* em Dreyer ao mesmo tempo significa e expressa. Há a verdade da epiderme e a verdade do signo, e o gestual no filme coaduna esta comunicabilidade. Isso está de acordo com ambiguidade de Artaud em relação à natureza do material fílmico. Ele revogava uma certa "espiritualidade da matéria", algo que se situava na superfície e ao mesmo tempo a transcendia. Estranha metafísica de Artaud. Se ele pensava a superfície da matéria como "espiritual", acaba encontrando, de uma maneira não-convencional, a ideia de Pasolini (1982) que diz que a realidade em si, também em sua superfície, já é a matéria prima signíca da qual o cinema se serve para produzir seus "Im-signos", ou seja: o filme já é uma montagem da "língua escrita da realidade". O gesto estaria perfeitamente presente nesta "alfabetização" do mundo por meio desta língua, algo que combina, ao mesmo tempo, o transcendentalismo "de epiderme" de Artaud e a semiose "selvagem" do cineasta italiano.

Rosto, rostidade

O rosto é, ele mesmo, redundância. E faz ele mesmo redundância com as redundâncias de significância ou frequência, e também com as de ressonância ou de subjetividade. O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32).

O *martírio de Joana D'Arc*, Dreyer vai utilizar basicamente três processos de composição filmica para produzir sua sintagmática de rostos. Como o filme inteiro é praticamente apenas o interrogatório, é natural que o diretor tenha uma gama complexa de angulações e procedimentos para que ele não se torne repetitivo ou simplesmente entediante. Assim, o diretor busca subverter as tradicionais noções de campo/contracampo que norteiam o diálogo no cinema clássico para estabelecer um tipo dinâmico de interação entre rostos, primeiros entre os próprios rostos perfilados no filme, e em uma segunda, mais complexa, relação entre os rostos do filme e o rosto do espectador, buscando a produção de um espaço interfacial através da relação mediada que é a espectralidade filmica.

Antes, porém, é necessário reconstruir os procedimentos de Dreyer. O primeiro deles é a tomada panorâmica, que enfileira rostos de juízes clérigos, geralmente com assombro, em contraposição à face estatelada e "iluminada" de Maria Falconetti. Deslizando a câmera, fazendo-a caminhar, sem os cortes, por estes rostos, o diretor captura suas interatividades diretamente, como se um rosto se estendesse no outro, como se os mapas construídos pelos aspectos da rostidade ganhassem um contorno mais coletivo. Um rosto feito de rostos. O famoso texto de André Bazin sobre Dreyer consubstancia esta operatividade da câmera e da linguagem do cinema ressaltando a ambiguidade representacional do filme (extremo realismo x impacto expressivo/sensitivo):

O paradoxo fecundo, o ensinamento inesgotável desse filme é que, nele, a extrema purificação espiritual se entrega ao realismo mais escrupuloso sob o microscópio da câmera. Dreyer proibiu qualquer maquiagem, os crânios dos monges são efetivamente raspados e foi diante de toda a equipe em lágrimas que o carrasco cortou realmente os cabelos de Falconetti antes de conduzi-la à fogueira. Não se tratava, em absoluto, de uma tirania. Devemos-lhe esse sentimento irrecusável da tradução direta da alma. A verruga de Silvain (Cauchon), as sardas de Jean D'Yd, as rugas de Maurice Schutz são consubstanciais à sua alma, significam mais que a sua interpretação (BAZIN, 1989, p. 34).

Um segundo recurso usado por Dreyer é o *raccord*, que se constitui como espécie de rima visual, em que propriedades morfológicas de um plano anterior se mesclam e fundem com as de um plano posterior, criando um efeito dialético. Ao contrário da panorâmica, um recurso ostentadamente sintático, porque todo baseado em uma sequência temporal, o *raccord* guarda também certa natureza metonímica, mas neste caso ela é adensada, como se os rostos se acumulassem uns sobre os outros. Isso faz com que criem uma "esfacelamento" deles mesmos, como se, tal qual cidades antigas (construídas umas sobre as outras), fossem uns soterrando e desfigurando os outros. No filme, essa acumulação parece cumprir a função de deformar os já moralmente deformados rostos dos juízes, situando a individualidade somente no rosto de Joana, que por sua vez vai se metamorfoseando em rostos diversos: rosto chorando, rosto sujo, rosto da tortura, rosto do desfalecimento, rosto da fadiga, rosto da morte. Se os rostos dos juízes e clérigos se metamorfoseiam (Deleuze diria: desterritorializam) entre si, o rosto de Joana se transfigura em si mesmo, como dois eixos fundamentais para uma estrutura simbólica do filme: uma subjetivação (na imagem humanista construída sobre a figura de Joana D'Arc) e uma significação (sintagma) pensada para todos os outros personagens, que se revelam mais um recurso de linguagem do que indivíduos. Como podemos ver em Deleuze e Guattari: "O close do cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem, ele se define assim: buraco negro

[subjetivação] e muro branco [significância], tela e câmera" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38).

Deleuze e Guattari nos indicam que nos *introduzimos* em um rosto mais do que possuímos um. Este fato se dá porque o rosto, a rostificação e a rostidade (verter em rosto; desterritorializar transformando em rosto tudo aquilo que originalmente não o é) são processos que permitem transformar o rosto em paisagem, por contraditório que isso pareça. Ela se comportaria como o rosto das imagens. Essa organização do corpo através do rosto, e das coisas através da paisagem, encontra ressonância no terceiro recurso utilizado por Dreyer para fazer seu tecido interfacial que resulta no material filmico de *O martírio de Joana D'Arc*: a montagem. Quando os rostos são perfilados desta forma, isso significa que estão alinhados por meio do corte. Aqui, diferentemente da panorâmica ou do *raccord*, é a *separação* que anuncia a fragmentação dos rostos que observam a julgam Joana D'Arc. Se com a panorâmica tínhamos a tendência em fundi-los como em um sintagma⁸, e com o *raccord* isso acontecia de forma paradigmática, aqui a fusão efetivamente não acontece. O experimento de Dreyer se dá, neste caso, por uma intensa fragmentação, fazendo cada *flash* de rosto que aparece separado pelo corte uma fugaz fantasmagoria que tem por função, justamente, desterritorializar o rosto como unidade, tornando-o, desta vez, menos que uma totalidade. Um recurso de efeito praticamente oposto ao da panorâmica, sendo utilizado quase sempre em contraponto, como se a rostidade fosse o único código de comunicação do filme.

Esses três recursos combinados acabam criando uma intensa dinâmica de significação para os primeiros planos e closes, como em jogos geométricos que ultrapassam a mera representação. Os temas de *O martírio de Joana D'Arc*, associados à piedade, à intolerância, à opressão, à Igreja e ao Estado, acabam enredados em um sistema poé-

tico que procede sobre algo maior do que uma simples demonstração destes mesmos temas. Trata-se de uma produção que, paradoxalmente, discute um tema de misoginia medieval (a caça às bruxas) a partir de um tratamento sobre a atriz principal, durante as filmagens, que poderia invalidar o discurso fortemente engajado no histórico de emancipação feminina presente no resultado final do filme.

A questão é que, para Dreyer, independentemente de seus métodos, hoje anacrônicos (e até obscuros) de dirigir atores, a mensagem dita política do filme, não poderia transparecer de maneira direta graças à linguagem de poesia que ele escolheu para orientar o seu discurso. A sintagmática da rostidade funciona como um vetor de comunicação profunda entre o rosto individualizado e o rosto coletivo, como se a poesia (com suas máscaras, metáforas e figuras de linguagem) funcionasse como uma frequência outra de percepção que atinge, ao mesmo tempo, realidade histórica e afetos intersubjetivos, questões de ordem social e questões de ordem existencial. Trata-se do poder de condensação intrínseco a essa frequência poética, que parece orientar todas as tópicos referentes ao filme.

Um jogo *interfacial*, portanto, se estabelece para que, em meio a recursos próprios de rostidade, um canal de comunicação se faça entre o rosto que atua, o que filma e o que assiste. A relação entre eles, de alguma forma, está em consonância com o que considera Peter Sloterdijk:

De uma perspectiva artística, o novo rosto se desprende de seu marco piedoso com graça novelística e reclama um privilégio originariamente pictórico: o de tornar visível o invisível. Privilégio que responde ao nascimento do milagroso a partir do espaço interfacial. É neste, e somente neste, é que é verdade o que disse Lévinas: que encontrar-se com um ser humano é como topar com uma incógnita que te mantém desperto (SLOTERDIJK, 2004, p. 144, tradução nossa).⁹

⁸ As noções de sintagma e paradigma remetem, aqui, à famosa dicotomia de Saussure. A ideia é pensar a rostidade como linguagem, especialmente em relação ao "muro branco" da significância, conforme afirmam Deleuze e Guattari.

⁹ Do original: Desde una perspectiva artística, el nuevo rostro se desprende de su marco piadoso con gracia novelística y reclama un privilegio originariamente pictórico: el de hacer visible lo invisible. Privilegio que responde del nacimiento de lo milagroso a partir del espacio interfacial. En éste, y sólo en éste, es verdad lo que dice Lévinas: que encontrar-se con un ser humano es como toparse con una incógnita que te mantiene despierto.

Esta desterritorialização do rosto, portanto, se aproxima da ideia artaudiana de corpo sem órgãos, justamente porque retira do rosto sua função de significante e apela ao buraco negro desvirtuado sobre o qual falava Deleuze. Entramos aí em um segundo momento. Os rostos em Joana D'Arc apelam para uma dupla valência: o abismo que rejeita a significação e, ao mesmo tempo, uma cadeia sintagmática de rostos que remete a uma semiose. Artaudianamente nos interessa esse abismo, que descorporifica, ou alcança esse corpo sem órgãos.

O privilégio que Sloterdijk encontra no espaço interfacial, espécie de segredo que te desperta mesmo se não for revelado, teria no filme uma contingência especial, já que, além da comunicabilidade anunciada (e colocada em xeque, conforme vimos) entre o rosto de Falconetti (humanizado) e o dos outros atores (abstratizados), há em *O martírio de Joana D'Arc* o espaço interfacial entre o filme e o próprio espectador. De alguma forma, o sistema de rostidade que produz uma cadeia de significantes para o filme tem por função refletir as possibilidades também da interface com o espectador, que é, por essência, um rosto oculto. A relação entre as duas categorias de rostos, que inclui o de Joana D'Arc e a de seus algozes, é, em última instância, tripla.

Os rostos dos algozes são uma abstratização signica, tendo como referente o rosto primário da própria Joana D'Arc, que em sua "santidade" revela todo tipo de face possível. Vamos lembrar que os anjos da arte barroca possuem tripla orientação, olhando para todos os lados, significando o olhar (rosto?) de Deus, que encontra todas as direções. Assim, o terceiro elo dessa cadeia só pode ser a interpretação por parte do espectador. Em sua feição inexistente e incógnita, ele poderia produzir todos os tipos de rostos possíveis a partir das combinações realizadas pelas demonstrações dadas pelo filme. Forma-se um espaço de reconhecimento da expressão gestual por meio das inscrições faciais. Desta maneira, o rosto de Joana D'Arc serve como máscara para o espectador

vestir. Quando Buñuel (apud GÓMEZ GARCÍA, 1997, p. 127, tradução nossa)¹⁰ afirma que "os poros dos rostos dos juizes [em *Joana D'Arc*] eram 'como poços'", ele não poderia estar mais correto: assim como demonstram os "buracos negros" (que representam a subjetivação) em Deleuze e Guattari, os rostos em *O martírio de Joana D'Arc* são poços profundos, redes interligadas que ora tangem e ora se afastam da significação.

A presença de Artaud no filme, mais um rosto neste espaço interfacial que explora ao mesmo tempo superfície e transcendência, portanto, acaba se revelando índice de um futuro. Um futuro anúncio de que a leitura artaudiana de *O Martírio de Joana D'Arc* seria a mais eficaz em revelar algo sobre a própria natureza "irrevelável" desse filme. Paradoxo que reside no incognoscível, que já estava presente nas artes e vanguardas dos anos 1920, mas principalmente no pensamento de Artaud. Trata-se de uma consumação teórico/sensitiva que encontra seu corolário final na própria noção da morte como "indecidível".

Morte e o cansaço do ser

Em determinado momento de *O martírio de Joana D'Arc*, um dos clérigos que fazem parte do interrogatório pergunta a Joana: "mas você não tem medo da morte?" E ela, resoluta, com olhar brilhoso e um tanto perdido, responde: "qual morte?". Pela continuidade do filme, inferimos que Joana se refere à morte apenas como uma passagem, que é metafísica e leva à eternidade, na qual ela se encolherá e será protegida, no seio de Deus. Esta convicção da morte como passagem (e, portanto, não como morte) também se dá quando ela responde a outra questão de um de seus inquisidores. "Onde está sua grande vitória?", perguntam, referindo-se às afirmações anteriores de Joana, que vaticinava a sua saída vitoriosa do cativo. A resposta, enérgica, apontava para outro caminho: "minha morte!"

A personagem, entretanto, em uma das cenas capitais do filme, vai vacilar diante desta convicção. Exaurida pela tortura física e psicológica,

¹⁰ Do original: [...] los poros de los rostros de los jueces eran 'como pozos'.

ela é levada à praça pública para que possa se confrontar com seu destino possível (a morte diante da fogueira), quando uma multidão de curiosos, passantes e entusiastas se aglomera para fora do castelo onde é julgada. É um dos poucos momentos em que visualizamos a cidade de Rouen e sua população, em uma mórbida celebração medieval que se alinha diante do mastro da fogueira. Joana observa esse cenário e, fenecendo, começa a fraquejar. Da mesma forma como ocorre em toda a extensão do filme, ela tem uma visão, em um momento em que a música é suspensão, que observamos através de um plano ponto de vista da própria personagem: uma caveira sendo desenterrada. Do crânio, colocado também em primeiro plano (rosto da morte), saem vermes, dotando a visão de conotação ainda mais fúnebre.

Diante de tal evento, Joana acaba sucumbindo e assinando a abjuração de suas convicções. Logo depois, vemos o conde de Warwick lendo a sentença final da prisioneira: "Tendo reconhecido seus erros, nós te absolvemos da excomunicação. Mas, porque você pecou temerariamente, nós te condenamos à prisão perpétua, com o pão da dor e a água da angústia". A sentença é proferida lentamente, enquanto os letrados dividem as palavras com imagens de Joana já em total desfalecimento, assim como com o rosto teso do conde. É apenas depois, quando ela percebe que precisa superar o medo da morte para poder seguir o destino traçado, em sua cabeça, por Deus, que ela resolve convocar o tribunal novamente e retirar sua abjuração, sendo então, efetivamente, condenada à fogueira.

Esse pequeno núcleo de cenas interessa porque cada um destes eventos pode ser colocado em perspectiva *aporética*, já que o filósofo Jacques Derrida vai estabelecer que o campo da aporia "não significa paralisia ou impasse, mas aquilo que é preciso durar para que uma decisão, uma responsabilidade, um evento ou uma hospitalidade, um dom sejam possíveis" (DERRIDA, 1996, p. 1). De alguma forma, portanto, colocando a

aporia como *passagem impossível, negada ou proibida*, o filósofo está lidando com instâncias (ditas "indecidíveis") que resultam em algum tipo de saída paradoxal, ou de um conjunto de soluções que residem, em última instância, em um impasse.

Em seu livro *Aporias* (1996), Derrida vai situar justamente o conceito de morte como a aporia absoluta. A morte, um instante absolutamente "indecidível", não pode ser pensada fora do campo da aporia, já que ela constitui em si mesma uma fronteira inalienável. Essa divisa que ela representa seria a própria origem do problema mais diretamente ligado a qualquer pergunta sobre ação da vida em si. Derrida passa então a pensar a fronteira da morte primeiro como uma *linha*, com dois lados definidos, como se tivesse em mente uma definição "vulgar" do fim da vida. Por outro lado, ao pensar a fronteira como "rastro", Derrida situa a morte em um território mais nebuloso, cuja origem e delimitação não pode ser precisada. Esta relação se torna mais clara na clássica interrogação derridiana "A minha morte, ela é possível?". Aqui, percebemos como essa ideia pode se tornar maleável caso pensemos, em primeira instância, a *morte do outro*. Esta *morte do outro* seria sim, possível, já que seria um evento presenciável, por um existente, da morte de outro existente. A morte do outro, portanto, pertence ao horizonte de eventos de um existente (na terminologia levinasiana).

A *minha morte*, por outro lado, seria uma sentença definitivamente aporética, já que, em nenhuma ocasião, a *morte será minha*, já que, quando a morte chega, já não há mais existente:

E se a morte nomeia, nós o veremos, o in-substituível mesmo da singularidade absoluta (ninguém pode morrer em meu lugar ou no lugar de outro), todos os exemplos do mundo podem justamente ilustrar esta singularidade. A morte de cada um, de todos os que podem dizer "minha morte", é in-substituível. "Minha vida" também. Todo e qualquer outro é todo e qualquer outro (DERRIDA, 1996, p. 49, tradução nossa).¹¹

¹¹ Do original: Et si la mort nomme, nous y reviendrons, l'irremplaçable même de la singularité absolue (personne ne peut mourir à ma place ou à la place de l'autre), tous les exemples du monde peuvent justement illustrer cette singularité. La mort de chacun, de tous ceux qui peuvent dire "ma mort" est irremplaçable. "Ma vie" aussi. Tout autre est tout autre.

Quando Joana D'Arc se questiona "qual morte", podemos nos perguntar, aporeticamente, se se trata da morte como *linha* ou morte como *rastro*. Afinal de contas, em alguns momentos a morte é pensada no filme como uma passagem boa, vinculada a uma metafísica (em um sentido contrário ao de Derrida), em que tomamos conhecimento do *outro lado*. Neste sentido metafísico, *minha morte* se torna possível, especificamente porque ela não representa nenhum tipo de *fim terminal*. Já no tipo de fronteira que Derrida propõe, especialmente no caso do *rastro*, a morte oscilaria no filme como conceito vago, especulativo – o tipo de instante decisivo que faz a heroína do filme oscilar, mesmo diante de convicções religiosas tão poderosas. Em última instância, a sucumbência de Joana D'Arc deflagra a aporia à qual o conceito de morte é submetido no decorrer do filme. A visão da caveira (*rosto da morte*) seria o próprio reconhecimento da aporia, o rosto de uma morte para a qual não há possibilidade, ou a visão da impossibilidade de "minha própria morte".

Considerações finais

A visão que Joana D'Arc tem da caveira com os vermes pouco antes de ser levada à fogueira revela um pouco mais que mera premonição ou figuração metafórica daquilo que a aguarda na sequência final do filme. Quando ela afirma que "qual morte?" é, de fato, "a minha morte", está colocando em aporia o evento da morte para além de uma suposta metafísica: está na verdade reafirmando a impossibilidade de uma ontologia para a morte. Situada no campo do *não ser*, ela só pode ser pensada dentro do paradigma do *outro*, ou seja, somente a morte de outrem pode ser socializada e historicizada. *O martírio de Joana D'Arc*, no entanto, fala de duas mortes: esta morte narrativa do outro, e também a *minha morte* sobre a qual se refere a personagem, ou seja, a morte inexorável ausente de ontologia

Quando olha o rosto da caveira, ela aborda essa aporia: a caveira é, ao mesmo tempo, seu

próprio rosto inefável, e além disso o rosto do *outro*, representado no filme pela fileira abstrativa de rostos dos juizes que condenaram a mártir francesa. Para construir esta cadeia de significação, Dreyer recuperou o gesto do cinema silencioso (já então quase decadente, em 1928) que, tal qual afirmou Agamben, buscava impedir que a mecânica de Tourette viciasse toda a sociedade na autoanulação de seus movimentos (sintomas da modernidade pós-industrial). O movimento silencioso e a imagem silenciosa, restauradores, imputam fotogenia e viés poético a uma cognição viciada, permitindo que a aporia de Dreyer seja possível. Uma relação interfacial cheia de ambiguidades (como queria Sloterdijk) se estabelece, e a linguagem poética é capaz de suturar estas contradições.

Por fim, todos esses procedimentos operam na lógica da *epiderme da realidade* artaudiana, já que, para o dramaturgo francês, o cinema enquanto arte nascente possuía a necessidade de ser corpóreo, de incomodar e perturbar nossa pele e nossos sentidos, e *O martírio de Joana D'Arc* faz isso nessa "interface": de um lado da pele, Joana D'Arc e o sofrimento encarnado em suas lágrimas e sua expressão tesa, abundante de sentidos e afetos que vibram de seu olhar e de seu corpo. Do outro lado, o rosto do espectador, estatelado e estarecido diante da experiência ao mesmo tempo de superfície (a tela) e de profundidade (a emoção) que se concentra quando olhos de personagem e público se encontrar. Rosto e corpo, gesto e movimento, vida e morte: todos em uma conjugação do mundo em sua complexidade.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: IANNINI, Gilson (org.). **Artefilosofia**. Ouro Preto: IFAC, 2008. n. 4.
- ARTAUD, Antonin. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1984. t. I.
- BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro e Hugo Sérgio Franco. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. **O cinema da crueldade**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Trad. de Fernando Mascarello. *In*: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. 2.

BOWSER, Eileen. **The transformation of cinema 1907-1915**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1990. (History of the American cinema; v. 2).

CHION, Michel. **L'audio-vision: Son et image au cinéma**. Paris: Armand Colin, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DERRIDA, Jacques. **Apories**. Paris: Éditions Galilée, 1996.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. *In*: Ismail Xavier (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

FRANÇA, Fagner; GALENO, Alex; CASTRO, Gustavo. **Antonin Artaud insolências**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

FRANÇA, Fagner. Artaud e o cinema: histórias cruzadas. *In*: FRANÇA, Fagner; GALENO, Alex; CASTRO, Gustavo. **Antonin Artaud insolências**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

GÓMEZ GARCÍA, Juan Antonio. **Carl Theodor Dreyer**. Madrid: Fundamentos, 1997.

LEVINAS, Emmanuel. **Existence and existents**. Amsterdam: Martinus Nijhoff/The Hague, 1978.

MORIN, Edgar. **Le cinema ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie**. Paris: Les Editions de Minuit, 1956.

MURRAY, Ros. The Epidermis of Reality: Artaud, the Material Body and Dreyer's The Passion of Joan of Arc. **Film-Philosophy**, London, v. 17, n. 1, 2013.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Tradução de Miguel Serras Pereira. 152. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas II**. Madrid: Siruela, 2004.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

Rafael Castanheira

Doutor em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, DF, Brasil; mestre em Artes e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

Endereço para correspondência

Ciro Inácio Marcondes

SQS 406, bloco N, apto. 104

70255-140

Brasília, DF, Brasil

Rafael Castanheira

Condomínio Quintas Bela Vista, conjunto B, casa 6

Jardim Botânico/Lago Sul

71680-604

Brasília, DF, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação dos autores antes da publicação.

Ciro Inácio Marcondes

Doutor em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, DF, Brasil; mestre em Literatura pela mesma instituição. Professor do curso de Comunicação e do Mestrado Profissional Inovação em Comunicação e Economia Criativa da Universidade Católica de Brasília (UCB), em Brasília, DF, Brasil.