



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO (FAC)
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE (DAP)

DANIEL SILVA FERREIRA
ORIENTADOR: PROF. JOÃO BATISTA LANARI BO

ANÁLISE DO FILME *A PAIXÃO DE JOANA D'ARC*

Brasília-DF

1/2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO (FAC)
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE (DAP)

DANIEL SILVA FERREIRA
ORIENTADOR: PROF. JOÃO BATISTA LANARI BO

ANÁLISE DO FILME *A PAIXÃO DE JOANA D'ARC*

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – Audiovisual.

Brasília-DF

1/2017

ANÁLISE DO FILME *A PAIXÃO DE JOANA D'ARC*

DANIEL SILVA FERREIRA

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – Audiovisual

BANCA EXAMINADORA

PROF. JOÃO BATISTA LANARI BO
(ORIENTADOR)

PROF. DR. MAURO GIUNTINI VIANA
(MEMBRO 1)

PROF. DR. PABLO GONÇALO
(MEMBRO 2)

PROFA. DRA. DENISE MORAES
(SUPLENTE)

AGRADECIMENTOS

Aos funcionários da secretaria, da portaria, do laboratório de rádio e do Núcleo Técnico Audiovisual (NTA) da FAC por todo o suporte dado ao longo desses anos.

A todos os professores da FAC e de outros departamentos, pela orientação e pelo compartilhamento de seus conhecimentos.

Aos colegas de sala de aula, da Pupila Audiovisual, do “Dentro da Caixa”, do “Água Viva” e do Facção, por tornarem a minha passagem pela UNB mais enriquecedora e prazerosa.

Aos Professores Doutores Mauro Giuntini, Pablo Gonçalo e Denise Moraes, pelo voto de confiança neste trabalho e presença na banca avaliadora.

Ao Professor João Lanari Bo por gentilmente ter acolhido este projeto. Somente graças ao seu empenho, entusiasmo, paciência e orientação que foi possível a realização desta pesquisa

Aos caros Alison, Cadu, Caio, Fábio, Guilherme, Henrique, Leonardo, Múcio, Pedro Felipe, Rômulo, Teperino, Wilson e Yago, pela amizade e companheirismo.

À minha família (tios, primos, avôs, sogros e a querida Givanil) por sempre acreditarem em mim e me apoiarem em todos os momentos.

À Camila Miranda Moura, por estar sempre ao meu lado.

Aos meus pais e ao meu irmão, por tudo.

A Deus.

“Eu queria interpretar um hino para
o triunfo da alma sobre a vida”
- Carl Theodor Dreyer

RESUMO

A presente pesquisa se propõe a analisar o longa-metragem *A Paixão de Joana d'Arc* (*La Passion de Jeanne d'Arc, 1928*) ressaltando seus aspectos formais com o intuito de demonstrar como o diretor Carl Theodor Dreyer elabora os elementos e a linguagem do filme. O objetivo é produzir uma análise filmica que consiga gerar reflexões relevantes para o estudo de outros filmes e para a própria realização de produtos audiovisuais. Para que se possa ter uma melhor compreensão do filme serão examinados a importância histórica de Joana d'Arc, a biografia do diretor e as questões envolvendo o financiamento, a produção e a recepção da obra.

Palavras-chave: cinema silencioso; análise filmica; linguagem cinematográfica; Joana d'Arc; Carl Theodor Dreyer; *A Paixão de Joana d'Arc*.

ABSTRACT

The present research proposes to analyze the feature film *The Passion of Joan of Arc* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) emphasizing its formal aspects to demonstrate how the director Carl Theodor Dreyer elaborates the elements and the language of the film. The objective is to produce a film analysis that can generate relevant reflections for the study of other films and the creation of audiovisual products. In order to have a better understanding of the film, we will examine the historical importance of Joan of Arc, the director's biography and the issues surrounding the financing, production and reception of the work.

Keywords: silent cinema; film analysis; film language; Joan of Arc; Carl Theodor Dreyer; *The Passion of Joan of Arc*.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Cena do filme *O Presidente* (1919)

Figura 2: Cena do filme *Páginas do livro de Satã* (1921) em que Judas trai Jesus.

Figura 3: Cena do filme *A Quarta Aliança da Senhora Margarida* (1921)

Figura 4: Cena do filme *Michael* (1924)

Figura 5: Cena do filme *A Queda do tirano* (1925)

Figura 6: Cena do filme *O Vampiro* (1932)

Figura 7: Cena do filme *Dias de Ira* (1943)

Figura 8: Cena do filme *A Palavra* (1955)

Figura 9: *A donzela de Orleans, entrada de Joana d'Arc em Reims em 1429* de Jan Matejko

Figura 10: Cena do filme *O Processo de Joana d'Arc* (1962)

Figura 11: Filme *Napoleão* (1927) sendo exibido em forma de tríptico

Figura 12: Antonin Artaud interpretando o papel de Jean Massieu em *A Paixão de Joana d'Arc* (1928)

Figura 13: Renée Falconetti interpretando papel de Joana d'Arc em *A Paixão de Joana d'Arc* (1928)

Figura 14: Crucifixo no topo da torre

Figura 15: Crucifixo aparece na cena do cemitério

Figura 16: Barras na janela da cela de Joana d’Arc em forma de crucifixo

Figura 17: Sombras das barras da janela em forma de crucifixo

Figura 18: O motivo da condenação (“herética, apóstata e idólatra”) é pregado no topo da estaca em que Joana d’Arc é queimada.

Figura 19: Joana d’Arc segura crucifixo no momento de sua execução

Figura 20: Verruga do rosto de Eugène Silvain

Figura 21: Rugas do rosto de Maurice Schutz

Figura 22: Composição em que o personagem Pierre Cauchon ocupa a borda direita do quadro

Figura 23: Composição em que o personagem Nicolas Loyseleur conversa com um guarda ocupando a borda inferior do quadro

Figura 24: Plongée de Joana d’Arc

Figura 25: Contra-plongée de Nicolas Loyseleur

Figura 26: Composição oblíqua de Joana d’Arc

Figura 27: Composição oblíqua de Loyseleur

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 2. REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO | 13 |
| 3. CARL THEODOR DREYER..... | 16 |
| 4. JOANA D'ARC: HISTÓRIA E CINEMA | 30 |
| 5. <i>A PAIXÃO DE JOANA D'ARC</i> DE CARL TH. DREYER | 35 |
| 6. ANÁLISE DO FILME..... | 44 |
| 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 54 |
| 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 56 |
| 9. REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS | 59 |
| 10. FILMOGRAFIA DE CARL THEODOR DREYER..... | 60 |
| 11. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS | 61 |

1. INTRODUÇÃO

Ao longo dos mais de 120 anos de existência do Cinema, vários críticos, jornalistas especializados, cinéfilos, profissionais de cinema, estudantes, acadêmicos e teóricos de diversas áreas lançaram seus esforços para tentar entender as características e especificidades da sétima arte. Surgiram então desde análises mais superficiais de caráter meramente opinativo a respeito dos filmes (se um determinado filme “é bom ou não”, se “vale a pena ser visto ou não”) até estudos mais embasados e sistematizados por meio de trabalhos acadêmicos, congressos, publicações e livros especializados escritos por autoridades na área como cineastas, críticos e teóricos.

Dos estudos mais aprofundados foi se formando um amplo leque de abordagens que refletiam sobre questões como: qual seria a especificidade ou essência do cinema que o distingue de todas as demais artes; a sua relação com a realidade pelo fato da câmera se tratar de um instrumento de captação direta do mundo, um registro fotográfico da realidade essencial do mundo; a importância da montagem na criação de significados e sentimentos; a capacidade do Cinema de dilatar e contrair o tempo (criando o seu próprio tempo); a forma como os filmes operam na mente do espectador; o Cinema como pensamento em imagens e sons; os estudos relacionando o Cinema à questões referentes à Psicanálise, Gestalt e Semiótica; as pesquisas sobre Cinema e gênero, Teoria Queer, multiculturalismo, Cinema e cultura de massa.

Devido a essa imensidão de temas e abordagens que impulsionam os estudos acerca do cinema, uma seleção ou recorte se faz necessária. Seria lógico então que esse recorte ocorra em função de um filme ou de um conjunto de filmes. Para esta monografia foi escolhido o filme *A Paixão de Joana d’Arc* (1928)¹ do diretor dinamarquês Carl Theodor Dreyer como objeto de estudo e desencadeador das questões a serem discutidas.

O simples fato do filme em questão ser considerado uma obra-prima do cinema silencioso - e um dos maiores filmes de todos os tempos de acordo com diversas publicações e especialistas - já justificaria a sua escolha. *A Paixão de Joana d’Arc* é uma obra de *avant-garde*

¹ No Brasil, a tradução para o português mais utilizada é *A Paixão de Joana d’Arc*, mas também é comum que se encontre fontes que se refiram ao filme como *O Martírio de Joana d’Arc*. Pela maior fidelidade ao título original em francês (*La Passion de Jeanne d’Arc*), foi feita a opção referir-se ao filme como *A Paixão de Joana d’Arc*.

que não se filia a nenhum movimento cinematográfico de vanguarda específico, e que também não deu início a uma escola de seguidores diretos a seu estilo (tal qual o expressionismo, impressionismo, surrealismo, dadaísmo e a escola soviética). Mas, dentro de sua singularidade, tornou-se objeto de fascínio de diversos cinéfilos e pesquisadores, além de ser reverenciado por grandes cineastas em suas obras como *Ondas do Destino* (*Breaking the waves*, Lars Von Trier, 1996) e, de forma mais direta, em *Viver a Vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962).

Mas, além de sua fama e importância na história do Cinema, o que tornou o filme objeto de análise no presente trabalho foi a forma como Dreyer trabalha os elementos e a linguagem cinematográfica de forma a transcender à mera representação da realidade. *A Paixão de Joana d’Arc* se mostra não só como um filme de relevância histórica, mas, assim como toda obra-prima do Cinema, um importante objeto de estudo acerca das possibilidades e capacidades do discurso e da linguagem cinematográfica.

A presente pesquisa se propõe a analisar o filme ressaltando os aspectos formais da obra de Dreyer. No esforço de tentar entender mais a fundo *A Paixão de Joana d’Arc*, reflexões mais gerais sobre o discurso e a linguagem cinematográfica, o fazer e o pensar Cinema vão sendo feitas. Tais reflexões podem se mostrar relevantes para a análise e compreensão de outros filmes, assim como para a própria realização de produtos audiovisuais.

O objetivo geral da monografia é demonstrar como o filme *A Paixão de Joana d’Arc*, por meio de seus aspectos formais, consegue chegar a representação de questões de alcance psicológico e até mesmo – nas palavras do próprio Dreyer - espiritual. Os objetivos específicos que permitem a concretização da meta são: (1) produzir uma análise fílmica de *A Paixão de Joana d’Arc*; (2) realizar uma exposição da vida e obra do diretor apontando aspectos históricos que ajudem a entender o estilo do cineasta; (3) refletir acerca de questões relacionadas às possibilidades e capacidades do discurso e da linguagem cinematográfica de modo que tais reflexões possam ser relevantes para o estudo e compreensão de outros filmes e para a própria realização de obras audiovisuais.

A monografia se estrutura em sete partes:

No primeiro capítulo consta a Introdução do trabalho;

No segundo, é descrito o mapeamento de referenciais teóricos e metodológicos que nortearam a concepção da monografia;

No terceiro é feita uma apresentação da vida e obra de Carl Dreyer. Descreve-se desde a forma trágica com que a mãe do cineasta faleceu até a realização de seus últimos filmes e o reconhecimento tardio de sua obra. Esta seção explora os temas recorrentes em seus filmes, os motivos que o levaram a trabalhar em tantos países, sua relação conturbada com os produtores e o perfeccionismo causado por um inflexível comprometimento com suas convicções artísticas;

No quarto capítulo traça-se um breve panorama histórico da vida de Joana d'Arc. Esta seção apresenta uma introdução sobre a Guerra dos Cem Anos e o papel decisivo de Joana no conflito. Descreve-se as condições que envolveram sua captura pelos borguinhões, o controverso julgamento presidido por Pierre Cauchon e sua posterior canonização pela Igreja Católica quase 500 anos após sua execução. São igualmente mencionados filmes que tiveram Joana d'Arc como personagem principal;

No quinto são discutidas questões relacionadas ao filme *A Paixão de Joana d'Arc* como o contexto histórico, a produção, a recepção do filme, a perda e o ressurgimento da versão original;

No sexto é feita a análise do filme em si. O foco desta parte é analisar os aspectos formais do filme para além das questões dramáticas da trama. Pretende-se estudar a forma como o Dreyer trabalha os elementos e recursos cinematográficos e quais os efeitos que as escolhas formais e estilísticas do cineasta geram para o resultado final do filme;

Finalmente, no sétimo capítulo são feitas as considerações finais.

2. REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLÓGICO

A presente monografia se propõe a analisar o longa-metragem *A Paixão de Joana d'Arc*, ressaltando seus aspectos formais com o intuito de demonstrar como o diretor Carl Theodor Dreyer elabora os elementos e a linguagem do filme. Para tal foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica e filmográfica com o intuito de buscar fontes que ajudem na compreensão da obra e da carreira do diretor. Todos os longas e curtas-metragens da filmografia de Dreyer foram analisados, possibilitando que se tivesse uma visão ampla do trabalho e do desenvolvimento do estilo do cineasta. Nesta seção será feita uma exposição resumida das principais referências teóricas e da metodologia utilizada neste trabalho.

Os principais escritos sobre o diretor e o filme foram utilizados como referência, incluindo os artigos escritos pelo próprio Dreyer. No livro *Dreyer in double reflection* (DREYER, 1973), Donald Skoller traduz, organiza e comenta os principais artigos escritos pelo cineasta dinamarquês. O livro reúne textos produzidos entre 1920 e 1960.

Dreyer não se considerava um teórico, contudo acreditava que é necessário para todo realizador que este reflita a respeito do próprio ofício. Ao longo dos textos, mais do que apresentar um estudo teórico rigorosamente sistematizado, o diretor apresenta as suas ideias e expõe suas inquietações a respeito da sétima arte.

Desde os primeiros textos percebe-se sua militância por um cinema de autor no qual o diretor seria a figura responsável por impor o seu estilo. É interessante notar que ele faz essa defesa ao cinema autoral décadas antes de Alexandre Astruc e François Truffaut. Ao longo de vários artigos, Dreyer argumenta insistentemente que os filmes só adquirem o estatuto de obras de artes ao superarem o realismo, pois “o realismo em si mesmo não é arte” (idem, 1973, p.133). Além disso, suas reflexões acompanham a própria trajetória do cinema. O autor discorre acerca de questões envolvendo a chegada do som sincronizado e dos filmes coloridos, além de comentar seus próprios filmes que por si só abrangem cerca de 50 anos de história do cinema.

Outro livro fundamental para o estudo do trabalho de Dreyer é *The films of Carl Theodor Dreyer* (1981) de David Bordwell. Pelo simples fato da obra ser citada em praticamente todos os artigos acadêmicos escritos sobre o diretor dinamarquês, já é possível perceber a sua relevância para qualquer pesquisa que se proponha analisar o trabalho de Dreyer. Bordwell

realiza um denso trabalho de análise da filmografia do cineasta desde as primeiras obras até *Gertrud* (1964), seu último filme. O diferencial deste estudo é o seu enfoque em questões formais de linguagem em detrimento de interpretações que abranjam simplesmente os aspectos narrativos da trama. *The films of Carl Theodor Dreyer* serviu de auxílio tanto para o capítulo que discorre sobre a biografia do diretor, quanto para o que faz a análise de *A Paixão de Joana d'Arc*.

Outros dois estudos interessantes são os realizados por Paul Schrader e Melanie J. Wright. Schrader, em seu livro *Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* (1972), analisa os filmes de Yasujiro Ozu, Robert Bresson e Carl Dreyer tentando demonstrar em que medida esses diretores alcançam o que ele chama de “estilo transcendental”. Explicando de forma resumida: a transcendência é atingida quando um personagem em um contexto cotidiano banal entra em estado de disparidade com o meio em que está inserindo, culminando na necessidade de uma escolha decisiva cujo final é a *stasis* (estado em que a disparidade não é resolvida, mas transcendida). No capítulo destinado ao diretor dinamarquês, Schrader comenta os principais filmes do diretor e analisa como o estilo do cineasta é influenciado pelo diálogo entre o “estilo transcendental”, o expressionismo alemão e os filmes de enfoque psicológico que eram produzidos na Escandinávia.

Melanie J. Wright em seu livro *Religion and Film* (2007) dedica um capítulo exclusivo para o estudo de *A Paixão de Joana d'Arc*. O texto de Wright defende a importância de se levar em consideração a análise da linguagem cinematográfica nas pesquisas que estudam a relação entre o Cinema e a Religião. Wright discorre acerca dos aspectos formais do filme demonstrando em que medida a obra pode ser entendida do ponto de vista religioso. A autora também traz uma contextualização histórica de *A Paixão de Joana d'Arc* levantando questões acerca da idealização, produção e recepção do filme à época de seu lançamento em 1928.

Além de diversos outros artigos e livros, uma fonte essencial foi o site sobre Dreyer organizado pelo Det Danske Filminstitut², instituto de cinema dinamarquês. O site conta com a colaboração de historiadores, teóricos e arquivistas fornecendo textos e imagens acerca da vida e obra do diretor. Nele estão contidas as fichas técnicas de todos a filmes de Dreyer,

² Danish Film Institute. Carl Th. Dreyer – The man and his work. Disponível em: <<http://english.carlthdreyer.dk/>>.

referências de livros publicados sobre o cineasta, textos discorrendo sobre diversos aspectos de sua biografia e um amplo arquivo de imagens.

No capítulo em que se discute o papel histórico de Joana d’Arc, foram escolhidas três referências básicas. A primeira é o livro *As maiores guerras da história* (2012) de Joseph Cummins que descreve as quatro etapas da Guerra dos Cem Anos, os motivos que geraram o conflito, as reviravoltas e principais batalhas, além de mostrar a importância de Joana para retomada de confiança dos franceses. Já *A mulher na Idade Média* (1992) de José Rivair Macedo e o artigo *Julgamento e processo de condenação de Joana d’Arc* (2010) de Fabrício Cerine forneceram informações a respeito dos acontecimentos envolvendo a captura, o julgamento e a execução de Joana.

A metodologia utilizada para a análise do filme se baseia nos livros *Ensaio Sobre a Análise Fílmica* (GOLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 2012) e *A Arte do cinema: uma introdução* (BORDWELL e THOMPSON). A primeira etapa da análise está ligada ao desenvolvimento de uma tese a respeito do filme que será defendida ao longo do estudo. Em seguida são apresentados os argumentos que sustentam a tese baseados em evidências e exemplos extraídos de trechos da obra analisada. Daí então é feito um processo de “desconstrução” (GOLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 2012) no qual os elementos e recursos de linguagem são analisados de forma que se compreenda a sua função dentro do filme e o modo como ele se relaciona com as demais partes. Não se deve recorrer a afirmações de cunho qualitativo, pois o intuito não é avaliar este ou aquele aspecto qualitativo. A análise tem como objetivo o estudo de aspectos estilísticos e narrativos para que se entenda o funcionamento do filme e o modo como ele produz seus efeitos no espectador.

3. CARL THEODOR DREYER

Carl Theodor Dreyer é o maior cineasta da história da Dinamarca e um dos maiores do cinema mundial. Além de diretor, também foi roteirista e, com menor frequência, montador e diretor de arte de alguns de seus filmes. Ao longo de sua carreira dirigiu 14 longas-metragens e 8 curtas além de ter trabalhado em uma série de projetos que não chegaram a ser realizados. Richard Alleva (2005) observa que esta quantidade de filmes pode ser considerada pequena se levarmos em consideração que a carreira de Dreyer abrangeu cerca de meio século de história do cinema³.

É também interessante notar que o cineasta dinamarquês não definiu um estilo único ao longo de sua carreira. Dreyer se orgulhava de ter sido capaz de criar um estilo diferente para cada um de seus filmes (SCHRADER, 1972). Apesar das existentes diferenças estilística entre os filmes, todos eles foram elaborados de acordo com um incorruptível comprometimento com o cinema enquanto forma de expressão artística em detrimento às demandas comerciais.

Dreyer nasceu em 1889 na cidade de Copenhague. De acordo com Martin Drouzy (1982), o diretor foi fruto de uma relação extraconjugal entre uma empregada doméstica sueca, Josefina Nilsson, e seu empregador, o também sueco, Jens Christian Torp. Devido às circunstâncias adversas, Josefina deixou a Suécia para dar à luz ao seu filho na Dinamarca. Logo após o seu nascimento Dreyer foi entregue para adoção. Drouzy afirma ainda que no ano seguinte Josefina teve outra gravidez e em seguida faleceu devido a uma tentativa de abortar o feto por meio da ingestão de enxofre. Muitos analistas do trabalho de Dreyer interpretam a tendência do cineasta em realizar projetos abordando histórias trágicas envolvendo mulheres como sendo um traço autobiográfico de seus filmes.

Carl Theodor Dreyer foi o nome herdado pelo futuro cineasta de seu pai adotivo. Sua infância foi marcada pela relação turbulenta com sua família adotiva. Em 1904, já com 15 anos, ele deixou a casa dos Dreyer e nunca mais voltou. Em seguida conseguiu uma série de empregos burocráticos em algumas empresas de Copenhague, mas logo os abandonava devido à monotonia do trabalho. Em um dos casos, Dreyer conta que um antigo funcionário lhe mostrou

³ Seu primeiro trabalho como roteirista foi *Rasmus Ottensen* (1912) e seu último filme foi *Gertrud* (1964)

uma pilha de arquivos velhos e orgulhosamente teria lhe dito: “Essa é a obra da minha vida”. No dia seguinte Dreyer pediu demissão.

Em 1910, começou sua carreira como jornalista no periódico *Berlingske Tidende*. O jovem jornalista cobria principalmente relatos dos tribunais de Copenhague, a vida de celebridades e fazia matérias sobre o recente fenômeno da aviação. Dreyer ficou tão fascinado que chegou a fazer curso de pilotagem. Trabalhou depois em outros dois jornais: o *Riget* e o *Ekstra Bladet*. Ainda como jornalista escreveu quatro roteiros para uma pequena produtora chamada *Det skandinavisk-russiske Handelshus*. E foi aí que chamou atenção da maior empresa cinematográfica da Dinamarca, a Nordisk Films Kompagni.

Bordwell destaca: “Paradoxalmente, o diretor que condenava a produção de filmes comerciais começou trabalhando para o segundo estúdio mais prolífico de sua época” (1981, p. 11). Nos anos que antecederam o início da Primeira Guerra mundial (1910-1914), a Nordisk Films era uma das maiores produtoras e distribuidoras de filmes do mundo. O maior foco da empresa era a exportação para países como Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos. Seus filmes tinham como objetivo atingir a um público de massa. Para tal, investiam em adaptações de obras literárias de autores internacionais como Dumas, Dickens e Shakespeare (BORDWELL, 1981). Assim teriam uma melhor receptividade e penetração no exterior, além de uma maior aceitação pelo público de classe média e alta que ainda apresentava uma certa resistência ao cinema.

Em 1913, Dreyer foi contratado pela Nordisk Films. Inicialmente sua função era a de melhorar os intertítulos dos filmes, mas logo em seguida passou a avaliar os roteiros submetidos para futura produção. Dreyer também obtinha os direitos de obras literárias e roteiros que julgasse interessantes para potenciais produções da empresa. Entre 1913 e 1919 Dreyer escreveu cerca de 30 roteiros para a Nordisk Films, boa parte deles adaptações literárias, sendo que 20 deles foram produzidos.

Após a o fim da Primeira Guerra, a Nordisk Films passou por um momento de grave declínio. Vários profissionais dentre roteiristas, diretores, atores e montadores deixaram a empresa rumo a países da Europa, aos Estados Unidos e outras empresas menores na Dinamarca. Com um quadro reduzido de profissionais e devido ao crescente sucesso de filmes de formato de longa e média-metragem, a produção da Nordisk Films diminui

vertiginosamente. Contando com apenas alguns diretores, os executivos da produtora decidiram dar uma chance para Dreyer estrear na função de diretor.

O primeiro dirigido por Dreyer foi o longa-metragem *O Presidente* (1919). Ele havia adquirido os direitos do livro de Karl Emil Franzo quando ainda era consultor de roteiros. A história gira entorno de um juiz que precisa julgar uma moça (filha ilegítima do próprio juiz) acusada de assassinar o filho fruto de um relacionamento com um aristocrata que a abandonou. Logo em seu primeiro filme já aparece a figura da mulher vítima da crueldade masculina e da condenação social: percebe-se a clara ligação com a própria biografia do cineasta. Bordwell (1981) observa que desde já Dreyer possuía um grau incomum de controle sobre o filme para os padrões da época. Ele cuidou pessoalmente da concepção dos cenários, escreveu a adaptação do livro, visitou várias companhias de teatro para escalar o elenco e impôs um calendário de produção maior do que o usual para os padrões da Nordisk Films.



Figura 1: Cena do filme *O Presidente* (1919)

Seu segundo longa-metragem foi um projeto mais ambicioso tanto em termos narrativos quanto de produção. *Páginas do livro de Satã* (1921) narra a história de Lúcifer, condenado por Deus a vagar pela eternidade tentando a humanidade. A história se passa em quatro períodos históricos diferentes (paixão de Cristo, Espanha no século XVI, Revolução francesa e Guerra civil finlandesa de 1918). Muitos críticos comparam o filme a *Intolerância* (1916) de D.W. Griffith. O preciosismo de Dreyer o levou a passar longos períodos pesquisando materiais históricos a respeito de cada detalhe dos períodos retratados na trama. Contudo, a produção

sofreu com graves problemas de financiamento. Como Dreyer havia concebido o projeto em uma escala grandiosa, ele pediu um aumento substancial no orçamento do filme para a Nordisk. Os executivos da empresa negaram a pedida do diretor e exigiram que ele terminasse o filme dando-lhe um acréscimo de dinheiro bem menor do que o montante requisitado. Dreyer concordou mas disse que não se responsabilizava pelo resultado final. O filme foi finalizado, e é claro que Dreyer não ficou totalmente satisfeito. O diretor nunca mais trabalhou para a Nordisk Films Kompagni.



Figura 2: Cena do filme *Páginas do livro de Satã* (1921) em que Judas trai Jesus.

A partir de então, Dreyer passou a trabalhar em moldes que eram pouco usuais para época. Os diretores geralmente assinavam contratos com as empresas cinematográficas que estabeleciam uma quantidade de filmes a serem realizados ou um período de tempo em que o profissional se vinculava à empresa. Dreyer começou a negociar a realização de cada projeto, em que se envolvia de forma individual sem estabelecer vínculo. Bordwell comenta que:

“Essa alternativa fez de Dreyer um viajante internacional. Entre 1922 e 1928 ele fez sete filmes em cinco países sendo que apenas um para cada empresa – situação na qual dificilmente o fez se sentir financeiramente seguro. Mas em compensação o artista se tornou independente”. (1981. p. 16)

A independência dava a Dreyer uma maior possibilidade de se envolver em projetos que julgasse artisticamente relevantes, sem as limitações impostas por uma companhia que buscasse exclusivamente agradar ao público (como era o caso da Nordisk Films). Apesar da maior

liberdade conquistada, os embates com produtores e executivos de empresas cinematográficas continuaram ao longo de sua carreira muito devido ao seu gênio e rigor artístico.

Dreyer então foi para a Suécia onde realizou *A Quarta Aliança da Sra. Margarida* (1921). Nessa época o cinema sueco era o que gozava de maior prestígio entre os países escandinavos. Trabalhavam na Suécia diretores muito admirados por Dreyer, como os suecos Victor Sjöström e Mauritz Stiller, além de seu conterrâneo Benjamin Christensen que havia ido ao país para gravar sua obra-prima *Haxän – A Feitiçaria através dos tempos* (1922). Naquele período havia uma tendência nos países escandinavos em valorizar filmes de cunho nacionalista. Casper Tybjerg discorre a esse respeito:

“O termo “filme nacionalista” – na Suécia assim como na Dinamarca – se referia não apenas a filmes feitos em um determinado país, mas a filmes em que estivesse presente a distinta marca do espírito da nação. Isso usualmente gerava o entendimento de que os filmes tinham que ser adaptações de textos literários clássicos e filmados em paisagens típicas; temas explicitamente patrióticos ou estilo visual inspirado em pinturas famosas eram bônus opcionais”. (TYBJERG, 2001, p. 24)

Apesar da produção ser sueca, *A Quarta Aliança da Senhora Margarida* (1921) é uma adaptação da obra do norueguês Kristofer Janson. O filme foi gravado na Noruega e conta a história de um jovem pastor que, para conseguir trabalho em uma igreja de uma pequena vila do século XVII, precisa se casar com a viúva do antigo pastor. O filme é uma das raras incursões de Dreyer na comédia e foi muito bem recebido e elogiado pela autenticidade e precisão pela forma que foi narrado. Muitos analistas do diretor destacam o fato desta produção ser um embrião da forma inovadora com que Dreyer representava os espaços internos.



Figura 3: Cena do filme *A Quarta Aliança da Senhora Margarida* (1921)

Em seguida foi para Berlin onde abriu negociações com uma pequena produtora local, a Primusfilm. Dreyer sugeriu a adaptação de um livro que havia feito grande sucesso na Europa, *Elsker hvrendre* do escritor dinamarquês Aage Madelung. O resultado foi *Die Gezeichneten* (1922)⁴ que trata da questão do preconceito contra os judeus na Rússia durante a Revolução de 1905. Com um elenco composto em grande parte por imigrantes russos residentes na Alemanha, o filme se destaca por um realismo severo e pela intensidade dramática com que trata a questão do antissemitismo.

De volta à Dinamarca o cineasta dirigiu *Der var engang* (1922)⁵ a pedido do responsável pelo teatro Paladsteatret, Sophus Madsen. Trata-se de tentativa de realizar uma produção dinamarquesa nos moldes do sucesso dos filmes nacionalistas suecos. *Der var engang* é uma adaptação da peça homônima do dramaturgo dinamarquês Holger Drachmann. A obra possui uma atmosfera de conto de fadas, sendo que boa parte dos acontecimentos se passa nas florestas do interior da Dinamarca. Devido a dificuldades financeiras, parte das cenas que Dreyer havia planejado sequer foram gravadas. O resultado desagradou ao cineasta não só pelos problemas de produção, mas também pela falta de profundidade psicológica das personagens. O filme foi um grande sucesso comercial na Dinamarca, fato raro na carreira do diretor, a despeito da pouca distribuição fora do país.

⁴ Título em inglês: *Love one another*. A tradução literal para o inglês seria “the marked ones”, em português “os marcados”.

⁵ Título em inglês: *Once upon a time*.

O reconhecimento internacional veio com os dois filmes seguintes: *Michael* (1924) e *A Queda do tirano* (1925). Ambos possuem características do que foi chamado de *Kammerspielfilm*. O termo é usado para indicar um conjunto de filmes marcados por uma trama envolvendo poucos personagens em poucos ambientes (ou um único ambiente) internos. Paul Schrader enumera algumas características dos *Kammerspielfilm*:

“... dramas familiares intimistas, ação que se passa em cenários internos, longas tomadas enfatizando a encenação, o uso de gestos e expressões faciais que traduzam o estado psicológico das personagens, linguagem simples, e uma completa sobriedade“. (SCHRADER, 1971, p. 115)

O termo *Kammerspiele* vem do teatro e a tradução literal seria “peça de câmara”. O *Kammerspielfilm* seria a adaptação desse tipo de teatro para o cinema. A ênfase está nos conflitos psicológicos vividos pelas personagens. Os filmes são marcados pela simplicidade de recursos cênicos e pela busca de um realismo que recuse artificialidades.

Michael (1924) foi produzido pela Alemanha pela famosa companhia UFA. Trabalharam no filme grandes nomes do cinema alemão como Erich Pommer (produtor), Thea von Harbour (co-roteirista) e Karl Freund (diretor de fotografia). Além deles o grande diretor dinamarquês Benjamin Christensen atua em um dos papéis principais da trama. O filme narra a história de um famoso pintor chamado Claude Zoret, interpretado por Christensen, que vive uma paixão por seu pupilo mais novo, Michael, que por sua vez se apaixona por uma cliente de seu mestre. Apesar de implícito, o perceptível homoerotismo da obra gerou um certo desconforto em alguns espectadores da época. Apesar disso, foi bem recebido pela crítica tanto na Alemanha quanto na Dinamarca.

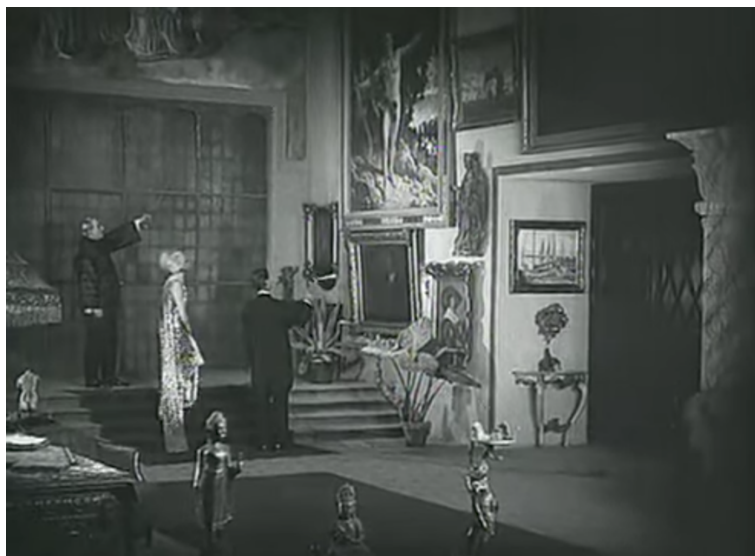


Figura 4: Cena do filme *Michael* (1924)

Mais uma vez de volta à Dinamarca, Dreyer realizou *A Queda do tirano* (1925). O filme foi produzido pela Palladium, produtora que naquele momento havia superado a Nordisk Films. A história gira em torno de um pai de família que, após anos apresentando um comportamento abusivo em relação a família, é temporariamente abandonado pela esposa que é substituída por sua antiga babá em um plano para tentar reeducá-lo. Mais uma vez o tema da mulher sendo vítima da opressão e abuso masculino aparece na obra do diretor. Dreyer queria gravar o filme em um apartamento real, mas isso não foi possível devido à logística e ao tamanho dos equipamentos.

Foi construído então um cenário em estúdio com quatro paredes removíveis que replicava nos mínimos detalhes (incluindo encanamento de água e gás) um apartamento convencional. Apesar da reconciliação final da trama e do tom humorístico, o filme apresenta um realismo incomum para os padrões da época. Surpreendentemente, *A Queda do tirano* foi um grande sucesso na França, com uma grande cobertura da imprensa e boa receptividade por parte dos críticos.



Figura 5: Cena do filme *A Queda do tirano* (1925)

A partir desse momento Dreyer começa a alçar voos mais altos. Bordwell observa que: “O sucesso de *A Queda do tirano* em Paris fez com que a *Société Générale de Films* o contratasse para a realização de *A Paixão de Joana d’Arc* (1928), projeto no qual lhe foi dado um grande orçamento e uma maior liberdade de criação” (BORDWELL, 1981, p.18). Inicia-se a fase das grandes obras-primas do diretor: *A Paixão de Joana d’Arc* (1928), *O Vampiro* (1931), *Dias de Ira* (1943), *A Palavra* (1955) e *Gertrud* (1964).

Antes, porém, Dreyer havia ido para a Noruega onde realizou *Glomdasbruden* (1926)⁶. O filme se enquadra na onda dos filmes nacionalistas escandinavos. A obra é marcada pela beleza das paisagens norueguesas que servem de pano de fundo para a trama. As gravações foram feitas sem o uso de roteiro com base apenas no livro homônimo do norueguês Jacob Breda Bull. Apesar da boa recepção que teve na época (muito devido à beleza das locações), nunca recebeu uma grande atenção dos analistas e estudiosos da obra do diretor.

Após o fracasso financeiro de *A Paixão de Joana d’Arc* (1928), Dreyer se viu em uma situação complicada em relação ao financiamento de projetos. Graças ao investimento do barão Nicolas de Gunzburg, *O Vampiro* (1932) foi realizado, sob a condição do próprio barão atuar como protagonista. É o primeiro filme sonoro de Dreyer. As gravações ocorreram em 1930 sem a captação de som direto. Os atores tinham que fazer as suas falas em três idiomas (francês,

⁶ Título em inglês: *The bride of Glomdal*

alemão e inglês) para serem dublados posteriormente. O lançamento sofreu graves atrasos devido ao difícil acesso a equipamentos de som de boa qualidade, que eram monopólio dos grandes estúdios. Apesar dos problemas, *O Vampiro* estreou em Berlim em 1932 com um resultado final impressionante. Dreyer criou um filme de terror que remete tanto a vanguarda Expressionista quanto à Surrealista.

Sendo marcado por um alto grau de experimentalismo, o diretor trabalha com contrastes de luzes e sombras, enquadramentos exóticos, movimentos de câmera flutuantes, descontinuidade espacial e trucagens de um modo a criar uma atmosfera de alucinação. *O Vampiro* é intencionalmente um oposto temático de *A Paixão de Joana d'Arc*. O cineasta queria evitar o rótulo de ser um diretor que contava exclusivamente histórias de mulheres oprimidas. Apesar de alguns poucos elogios, a crítica em geral na época foi negativa e financeiramente o filme foi um desastre.



Figura 6: Cena do filme *O Vampiro* (1932)

Após do fracasso comercial de *O Vampiro*, Dreyer tentou realizar diversos projetos, mas todas as tentativas fracassaram. O projeto que chegou mais perto de ser realizado foi *L'homme ensablé*. O diretor escreveu um roteiro e viajou para a Somália para gravar o que seria uma espécie de mistura de ficção e documentário. Após várias reclamações a respeito da interferência dos produtores, e do fato de Dreyer ter contraído malária durante as filmagens, o cineasta abandonou o projeto que foi concluído pelo diretor Jean-Paul Paulin, com o nome de

L'esclave Blanc (1936). Dreyer retornou a Dinamarca onde voltou a trabalhar como jornalista fazendo a cobertura do dia-a-dia de tribunais.

Após anos sem dirigir, a oportunidade voltou a surgir no início dos anos de 1940. Bordwell lembra: “Quando a Alemanha invadiu a Dinamarca em 1940, a importação de filmes americanos e franceses foi cortada e a indústria cinematográfica dinamarquesa teve que produzir filmes para o consumo doméstico” (1981, p. 19). Dreyer realizou um curta-metragem sobre uma organização que auxiliava jovens ao longo da gravidez, *Mødrehjælpen* (1942)⁷, para mostrar como ainda conseguia exercer a função de diretor dentro de um prazo e um orçamento estipulados. Passou então a enviar a proposta de um novo longa-metragem para algumas produtoras até que foi aceito pela Palladium. Dreyer então obteve o financiamento e a liberdade criativa para realizar *Dias de Ira* (1943).

O filme narra a história da jovem esposa de um pastor (muito mais velho do que ela) que se apaixona pelo filho do marido (que tem a mesma idade dela) e depois é acusada da morte do esposo por meio do uso de bruxaria. Aparece uma mudança no estilo do diretor, devido o uso de planos mais longos, sutis movimentos de câmera e uma maior simplicidade na mise-en-scène. Mais uma vez não agradou aos críticos da época e falhou comercialmente. *Dias de Ira* só veio a ter o seu reconhecimento anos depois.



Figura 7: Cena do filme *Dias de Ira* (1943)

⁷ Título em inglês: *Good mothers*

Semanas após a estreia de *Dias de Ira*, Dreyer foi para a Suécia a convite da Svensk Filmindustri. O diretor realizou *Två Människor* (1945)⁸ cuja intenção era levar a ideia do *Kammerspielfilm* ao extremo. A história se passaria inteiramente dentro de um apartamento com a presença de apenas duas personagens. Contudo, os produtores resolveram intervir na escolha dos atores e na montagem final do filme. Dreyer ficou tão descontente com o resultado final que até o seu falecimento renegou *Två Människor* (1945) e pediu para que não considerassem o filme como sendo parte de sua obra.

Para conseguir se manter financeiramente, o diretor voltou para a Dinamarca e passou uma década dedicado à produção de curtas-metragens para o governo. Nesse período Dreyer tentou alavancar vários projetos de longas-metragens que nunca saíram do roteiro. A convite de uma produtora britânica, o cineasta quase realizou um filme de proporções épicas a respeito da rainha da Escócia Maria Stuart. Com um roteiro de mais de 240 páginas e após seis meses de pesquisa, o projeto nunca foi concluído. Apesar dos fracassos, em 1952, Dreyer se tornou diretor do Dagma Cinema, um dos complexos de exibição de filmes de maior prestígio na Dinamarca. O cineasta ocupou o cargo até o final de sua vida.

Seus dois últimos filmes foram feitos com o financiamento da Palladium. Em 1954, Dreyer realizou *A Palavra* (1955), adaptação da peça do pastor luterano Kaj Munk. Com o sucesso de crítica, o diretor enfim voltou a gozar de prestígio internacional, sendo que o filme ganhou o Leão de Ouro no Festival de Veneza. Nos anos seguintes, seu reconhecimento aumentou, com a revisão de sua obra por críticos e teóricos que passaram a exaltar seu trabalho.

⁸ Título em inglês: *Two people*



Figura 8: Cena do filme *A Palavra* (1955)

Já em 1964 o diretor realizou seu último filme, *Gertrud* (1964). A estreia ocorreu em Paris onde o cineasta era reverenciado pelos críticos da Cahiers du Cinéma e os jovens da Nouvelle Vague. O filme dividiu a crítica e o público, e foi duramente criticado pela imprensa dinamarquesa. Atualmente, tanto *A Palavra* quanto *Gertrud* frequentam as listas das melhores realizações da história do cinema, ambas obras-primas consolidadas.

Após *Gertrud*, Dreyer ainda planejava realizar outros projetos que nunca chegaram a ser concluídos. Entre eles estava um filme sobre a tragédia grega Medeia que seria estrelado pela famosa atriz de ópera Maria Callas. Ironicamente a atriz trabalhou anos mais tarde na versão de Pier Paolo Pasolini (*Medéia, a feiticeira do amor* de 1969). O roteiro de Dreyer foi filmado décadas depois pelo seu conterrâneo Lars Von Trier, dando origem ao filme feito para televisão *Medéia* (1987)

Contudo o seu maior desejo como cineasta era a realização de seu filme sobre Jesus Cristo. O cineasta teve a ideia logo após a finalização de *A Paixão de Joana d'Arc*. Dreyer se referia ao projeto como “o filme de sua vida”. Dizia já ter cada cena planejada em sua cabeça. O roteiro, escrito pelo cineasta, foi posteriormente publicado em forma de livro⁹.

⁹ DREYER, Carl Th. *Jesus de Nazaré: a última grande obra de um grande cineasta*. Trad. de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martin Fontes, 2012.

Dreyer morreu de pneumonia em 20 de março de 1968. Até os seus últimos dias o diretor mantinha a esperança de filmar a vida de Jesus.

4. JOANA D'ARC: HISTÓRIA E CINEMA

Joana d'Arc desempenhou um papel crucial na história da formação do Estado francês. Sua relevância histórica se deve a sua participação na Guerra dos Cem Anos, longa série de conflitos entre França e Inglaterra que se alastrou por 116 anos de 1337 a 1453. “A guerra foi travada principalmente por razões dinásticas, ou seja, determinar qual família real controlaria a França” (CUMMINS, 2012). Joana d'Arc participa da transição entre terceira e a quarta (e última) fase dos conflitos. Nessa época o tratado de Troyes (1420) havia sido assinado visando o fim da guerra e determinando que o rei Henrique V da Inglaterra e seus descendentes teriam direito ao trono da França. Contudo Henrique V faleceu antes de ser coroado rei da França deixando o posto para seu filho Henrique VI. Os franceses, entretanto, se mantinham resistentes a coroação de um inglês e manifestavam apoio ao francês Carlos VII:

“...a população francesa continuava dando apoio ao filho de Carlos VI, Carlos, que não foi coroado, a princípio, e manteve o título de delfim, ou herdeiro. Então, as forças inglesas fizeram o cerco à fortaleza do delfim, em Orleans, em 1428, na tentativa de obter o controle do restante da França”. (idem, 2012, p. 98)

Foi a partir desse momento que a quarta fase da guerra começa, devido a intercessão de uma camponesa de 16 anos que virou a situação a favor dos franceses.

Por ter afirmado em seu julgamento que tinha aproximadamente 19 anos, acredita-se que Joana d'Arc nasceu em 1412 na vila de Domrémy. Era filha de pais camponeses e aos 13 anos teria tido sua primeira visão dos três santos que, de acordo com ela, lhe mandariam mensagens divinas: São Miguel, Santa Catarina e Santa Margarida. Em 1428, aos 16 anos e encorajada pelas vozes dos santos, solicitou a um capitão francês que a levasse escoltada para encontrar Carlos VII (que ainda não havia sido coroado).

De acordo com as vozes, sua missão era coroar Carlos e expulsar os ingleses da França. Um ano depois seu pedido foi atendido e Joana, disfarçada como soldado para poder atravessar um território dominado pela Borgonha (aliada dos ingleses), vai ao encontro do delfim. Ainda é incerto como uma camponesa de 16 anos conseguiu persuadir um capitão do exército a atender ao seu pedido. Uma das versões é de que ela teria profetizado o resultado de uma batalha, o que teria impressionado os militares que cederam a sua vontade.

Joana se encontrou com Carlos VII e lhe pediu permissão para viajar com o exército trajando uma armadura e portando uma espada e um estandarte. “Depois de fazê-la ser interrogada pelos teólogos, que decidiram que ela poderia ser qualquer coisa menos bruxa, ele (Carlos VII) permitiu que ela acompanhasse as tropas até Orleans” (idem, 2012). A situação francesa na guerra era tão desesperadora que o delfim teria julgado útil para a moral das tropas a aparição de uma virgem profetizando que era a vontade divina que a França vencesse a guerra. Sem falar que não haveria prova maior de que Joana falava a verdade do que a vitória em Orleans.

Joseph Cummins ressalta a importância da cidade de Orleans naquele momento da Guerra dos Cem Anos: “A cidade (Orleans) detinha o controle da principal passagem para o rio Loire e era a última fortaleza das forças aliadas ao delfim” (2012). Caso os ingleses tomassem a cidade eles conquistariam toda a parte central da França, e por consequência venceriam a guerra. Em maio de 1429, o exército francês acompanhado de Joana rompeu o cerco inglês e expulsou os ingleses de Orleans. Existe um debate entre os historiados quanto a extensão dos atos de Joana nos embates militares.

Embasados principalmente no fato de Joana ter atestado em seu julgamento que nunca havia matado ninguém, muitos acreditam que ela nunca participou de combates corporais. Mas em compensação estaria sempre presente aos campos de batalha incentivando os homens. Alguns defendem que ela daria até mesmo conselhos estratégicos a pedido dos próprios comandantes militares que confiavam na divindade de suas recomendações. Joana ficou conhecida como a “donzela de Orleans”.

Com a fama adquirida por Joana, o exército francês partiu rumo a Reims sem que houvesse resistência dos povoados que atravessavam. Reims era o local onde tradicionalmente eram realizadas as coroações dos monarcas franceses. Em 16 de julho de 1429, as tropas acompanhadas por Joana tomaram a cidade e no dia seguinte Carlos VII foi nomeado rei da França. O acontecimento foi um marco da volta do espírito nacionalista francês. Após a coroação de Carlos, parte da missão que as vozes haviam designado a Joana estava cumprida. Faltava a expulsão definitiva dos ingleses e para tal era vital a retomada de Paris.



Figura 9: *A donzela de Orleans, entrada de Joana d'Arc em Reims em 1429* de Jan Matejko

Durante a campanha militar, em maio de 1430, Joana foi capturada pelos borguinhões na cidade de Compiègne. Ela foi transferida para a cidade Ruão a pedido do bispo de Beauvais, Pierre Cauchon. Apesar de ofensivas militares por parte de tropas francesas, “a corte de Carlos VII mostrou-se indiferente, pois é sabido que nenhuma oferta de resgate ou intervenção foi concretizada” (CERINI, 2010). Pierre Cauchon era aliado dos ingleses e via no julgamento uma oportunidade de ascender politicamente. A coroa inglesa também tinha grande interesse no resultado do processo. A esse respeito Macedo registra:

“O processo teve ao mesmo tempo caráter religioso, porque procurou examinar os fundamentos da fé de Joana, acusada, além de heresia, de bruxaria. Político, porque a condenação ou absolvição teria peso considerável no resultado do conflito franco-inglês. Se culpada, Carlos VII poderia ser acusado de recorrer aos serviços de uma bruxa, de ser auxiliado pelos poderes maléficos da magia negra. O objetivo do processo foi, portanto, bastante claro: provar que a acusada era culpada”. (MACEDO, 1992, p. 87-88)

A absolvição de Joana implicava admitir que era a vontade divina que a França se sagrasse vencedora da Guerra do Cem Anos. Logo, para os ingleses, o resultado do julgamento só poderia ser a condenação.

O processo contra Joana foi aberto em 9 de janeiro de 1431 pelo próprio Pierre Cauchon. Vários membros pró-Inglaterra do clero francês tomaram parte como acusadores. Além desses, muitos bispos e cardeais ingleses também participaram do julgamento. Em 29 de maio do mesmo ano, Joana, aos 19 anos, foi condenada por heresia e outros crimes. No dia seguinte foi

queimada viva na Praça do Velho Mercado em Rouen. O corpo carbonizado da jovem comprovava que a Donzela de Orleans não havia sobrevivido. Mesmo assim, foi ordenado que seus restos mortais e pertences fossem novamente queimados e jogados no rio Sena para evitar que se tornassem objetos de veneração pública.

A guerra continuou até 1453, quando os franceses expulsaram os ingleses definitivamente de seu território. Um ano antes, o inquisidor-geral Jean Bréhal juntamente com a mãe de Joana, Isabelle Romée, requisitaram a abertura de um novo processo revisando a decisão de 1431. Em 1456 o Papa Calisto III considerou a condenação inválida declarando Joana como mártir e Pierre Cauchon (já falecido) como herege por perseguir e condenar uma mulher inocente. Cerini ainda acrescenta:

“Embora Joana nunca tenha sido esquecida inteiramente, o interesse por ela só reviveu de fato no século XIX, na fase nacionalista que se seguiu à Revolução Francesa. Em 1869, o bispo de Orleans, Félix Dupanloup, deu início às gestões para obter a sua canonização. Na década de 90, Leão XIII abriu uma investigação nesse sentido. Em 1909, Joana foi beatificada (por Pio X) e, em 1920, canonizada (por Bento XV)”. (CERINI, 2010, p. 73)

A cidade em que a donzela de Orleans nasceu passou a se chamar Domrémy-la-Pucelle em sua homenagem¹⁰. Joana d’Arc se tornou uma figura histórica lendária, uma santa para os católicos e um símbolo do nacionalismo francês.

Joana inspirou uma grande diversidade de trabalhos artísticos nos últimos seis séculos. A dramaticidade de sua história permitia que artistas abordassem a personagem enfatizando diferentes aspectos: as façanhas militares, o espírito patriótico, o misticismo, o sofrimento, a santidade, a injustiça e covardia de seu julgamento, etc. No cinema Joana foi representada em dezenas de filmes por importantes diretores como Georges Méliès, Cecil B. de Mille, Victor Fleming, Roberto Rossellini, Otto Preminger, Paul Verhoeven, Jacques Rivette e Luc Besson. Ingrid Bergman protagonizou tanto a versão americana de Fleming (*Joana d’Arc* de 1948) quanto a de Rossellini (*Joana d’Arc de Rossellini* de 1954).

¹⁰ “A donzela de Orleans” em francês é *La Pucelle d’Orléans*.

As duas produções de maior prestígio entre os críticos e historiadores de cinema são *A Paixão de Joana d'Arc* (1928), de Carl Dreyer, e *O Processo de Joana d'Arc* (1962), de Robert Bresson. Ambos focam exclusivamente no julgamento e condenação em detrimento dos feitos militares da donzela de Orleans. Os autos transcritos do processo que ocorreu em 1431 serviram de base para os dois filmes.



Figura 10: Cena do filme *O Processo de Joana d'Arc* (1962), de Robert Bresson

5. *A PAIXÃO DE JOANA D'ARC* DE CARL TH. DREYER

Conforme apresentado em capítulos anteriores, Dreyer teve a oportunidade de realizar *A Paixão de Joana d'Arc* (1928) após o sucesso de seus dois filmes anteriores: *Michael* (1924) e *A Queda do tirano* (1925). Surpreendentemente, ambos tiveram uma boa receptividade na França com uma larga cobertura da imprensa local. O cineasta dinamarquês era considerado por muitos como sendo um dos grandes diretores europeus do momento. Foi aí então que surgiu o convite da *Société Générale des Films* para a realização de um projeto em que Dreyer tivesse total liberdade criativa e financeira.

Após a Primeira guerra Mundial, os estúdios americanos tomaram conta do mercado europeu. A indústria cinematográfica francesa estava em crise o que levou a um grande número de falências, fusões e separações de companhias. Devido a esse processo de reestruturação e reorganização do mercado, ocorreu também o surgimento de novos estúdios, dentre eles a *Société Générale des Films*. A empresa foi financiada pelo magnata francês Jacques Grinieff cujo sonho era criar uma companhia cinematográfica de prestígio capaz de produzir filmes franceses que se destacassem por sua qualidade artística. Produziu quatro filmes: *Napoleão* (1927) de Abel Gance, *A Paixão de Joana d'Arc* (1928) de Dreyer, *Os pilotos da morte* (1928), de Maurice Tourneur, e *Os pescadores de sargaços* (1929), de Jean Epstein.

A *Société Générale des Films* dava aos seus diretores um orçamento praticamente ilimitado e um total controle sobre todos os aspectos da produção. O resultado foi que os filmes de Gance e Dreyer geraram duas obras-primas do cinema silencioso, mas ao mesmo tempo foram duas das produções mais caras da década, além de grandes fracassos financeiros. *Napoleão* de Gance foi um épico de dimensões gigantescas com versões que chegam a ter mais de cinco horas de duração e uma exibição em forma de tríptico, com três imagens sendo exibidas simultaneamente.



Figura 11: Filme *Napoleão* (1927) sendo exibido em forma de tríptico

Dreyer chegou em Paris em 1926. A *Société Générale des Films*, que tinha o interesse em produções de cunho histórico, sugeriu ao diretor a realização de um filme sobre a vida de uma personalidade importante da história da França. As opções propostas foram: Joana d'Arc, Catarina de Médici e Maria Antonieta. Dreyer optou pela donzela de Orleans. Devido ao fato de que em 1920 Joana havia sido canonizada e perto de completar 500 anos da vitória em Orleans (1429) e de sua execução (1431), os produtores viam com bons olhos a escolha do diretor.

A *Société Générale des Films* comprou os direitos da biografia escrita por Joseph Deteil, mas Dreyer a rejeitou preferindo a edição de Pierre Champion dos autos transcritos do julgamento (WRIGHT, 2007). Champion foi empregado como consultor a pedido do cineasta dinamarquês, que entrou em um longo período de pesquisa de materiais históricos. Dreyer decidiu que o filme contemplaria apenas o processo de condenação e condensaria os acontecimentos do julgamento que ocorreram ao longo de meses em um tempo de aproximadamente um dia e meio (GUÕMUNDSDÓTTIR, 2016). O diretor não estava preocupado em fazer um filme de época que se sustentasse pela beleza e espetacularização das cenas. A ideia era que a obra conseguisse superar a simples representação de Joana como heroína nacional, e mostrasse a tragédia humana vivida por ela.

Um dos principais motivos do alto custo foi a construção de um dos sets mais elaborados de sua época. O cenário se baseava no estudo de miniaturas medievais e reproduzia o castelo de Rouen em uma escala próxima do real. Hermann Warm foi o encarregado pelo design dos sets. Ele era conhecido pelos seus trabalhos como diretor de arte nos filmes expressionistas *O*

Gabinete do Dr. Caligari (1920) e *A Morte Cansada* (1921). Deliberadamente adicionou ângulos não realistas para expressar o estado emocional de Joana. Guðmundsdóttir acrescenta também que: “O set nunca é mostrado em sua totalidade, o que enfureceu os produtores, mas serviu ao propósito de Dreyer de dar aos atores um senso tangível de espacialidade” (2016, p. 374).

O filme conta ainda com outros nomes importantes como o diretor de fotografia Rudolph Maté e os atores Eugène Silvain e Antonin Artaud. Maté já havia trabalhado com Dreyer em *Michael* (1924) e posteriormente voltou a repetir a parceria em *O Vampiro* (1932). Foi também diretor de fotografia nos Estados Unidos, de filmes como *Correspondente Estrangeiro* (1940) de Alfred Hitchcock, *Gilda* (1946) de Charles Vidor e *A Dama de Xangai* (1947) de Orson Welles. Já Eugène Silvain foi um famoso ator de teatro da *Comédie-Française*, que fez a sua segunda e última aparição no cinema interpretando o bispo Pierre Cauchon em *A Paixão de Joana d’Arc*.

No papel de Jean Massieu, estava o dramaturgo, poeta, ensaísta, ator e diretor de teatro Antonin Artaud. Artaud, um dos grandes teóricos das artes cênicas na primeira metade do século passado, responsável pela concepção da ideia de “Teatro da Crueldade”. No cinema ele também se destacou por ter sido roteirista do filme surrealista *A concha e o clérigo* (1928) de Germaine Dulac.



Figura 12: Antonin Artaud interpretando o papel de Jean Massieu em *A Paixão de Joana d’Arc* (1928)

O papel de Joana d’Arc ficou com Renée Falconetti¹¹. A atriz ganhou fama e reconhecimento por suas participações em comédias leves no teatro francês. Chegou a fazer parte da *Comédie-Française*, mas por vontade própria deixou a companhia. Dreyer descobriu Falconetti em uma peça que gerou muita controvérsia chamada *La Garçonne*. A atriz ganhou o papel de Joana após uma entrevista em seu apartamento no qual o diretor dinamarquês pediu para ver o rosto de Falconetti sem maquiagem. Existem muitas lendas a respeito do suposto modo abusivo com que Dreyer lidava com a atriz no intuito de extrair o máximo de sua atuação. O resultado de sua performance foi esplendoroso.

Dreyer demonstra a sua admiração pelo trabalho da atriz afirmando: “Em Falconetti eu encontrei o que eu, sendo muito audacioso, me permito chamar de a reencarnação da mártir” (DREYER, 1974, p. 50). O rosto de Falconetti como Joana d’Arc se tornou uma das imagens mais icônicas e inesquecíveis da história do cinema. A atriz chegou a reviver o papel no teatro em 1934 para a montagem da peça de Saint-Georges de Bouhéliier, *Jeanne d’Arc, la Pucelle de France*. No cinema atuou apenas em *A Paixão de Joana d’Arc* e em um papel secundário em *La comtesse de Somerive* (1917), filme francês de pouca expressão e repercussão histórica.



Figura 13: Renée Falconetti interpretando o papel de Joana d’Arc em *A Paixão de Joana d’Arc* (1928)

As filmagens duraram cerca de nove meses. Dreyer buscou ao máximo gravar as cenas na ordem cronológica da trama. Os atores tiveram que raspar o próprio cabelo e eram terminantemente proibidos de usar qualquer tipo de maquiagem durante as filmagens.

¹¹ Também conhecida com Maria Falconetti, Marie Falconetti, Renée Maria Falconetti ou Renée Jeanne Falconetti

Falconetti pediu insistentemente que seu cabelo não fosse cortado, mas cedeu ao apelo do diretor. Uma das histórias que cercam a realização do filme é a de que enquanto gravavam a cena em que cortam o cabelo de Joana, diversos membros da equipe não se contiveram e começaram a chorar.

Em abril de 1928 *A Paixão de Joana d’Arc* teve sua estreia na Dinamarca. Apenas em outubro o filme foi exibido na França. A esse respeito Guðmundsdóttir escreve:

“Ter um diretor estrangeiro (e um que também não era católico) retratando a vida de uma recém proclamada santa criou uma série de controvérsias antes e depois da estreia do filme. Como um dinamarquês luterano entenderia a figura de Joana d’Arc? Os nacionalistas franceses fizeram uma campanha contra a o filme o que resultou em um atraso de seis meses da estreia oficial na França”. (GUÐMUNDSDÓTTIR, 2016, p. 373)

Em um contexto em que a indústria cinematográfica estava dominada por filmes americanos, havia uma ideia de reafirmação dos “valores tipicamente franceses”. Sendo assim os nacionalistas franceses viam o envolvimento de um estrangeiro em um projeto de tamanha magnitude como uma afronta à cultura do país.

A Igreja Católica também demonstrou o seu descontentamento. Antes da estreia na França o arcebispo de Paris resolveu aderir ao protesto dos nacionalistas. Um dos pontos mais atacados pelos católicos foi o fato “do filme mostrar as convicções de Joana sobre a verdade de sua experiência interior estando fundamentalmente em conflito com a Igreja Católica quanto instituição” (WRIGHT, 2007). Os católicos já haviam reconhecido a crueldade a que Joana foi submetida desde o processo de revisão de seu julgamento em 1456. Mas o que provavelmente irritou o clero francês foi o fato de Dreyer não atribuir a culpa dos fatos exclusivamente ao interesse político de Pierre Cauchon, retratando um embate entre Joana e a Igreja. Melaine Wright destaca uma cena específica:

“Cauchon aparece tentando pressionar para que Joana assine sua retratação. Ele a ameaça dizendo, ‘A Igreja abre os braços a você... mas se você rejeitar o gesto, a Igreja vai te abandonar... e você vai ficar sozinha ... sozinha!’. Mas Joana responde – ‘Sim, sozinha.... sozinha, com Deus!’”. (WRIGHT, 2007, p. 50)

Para a autora, as autoridades católicas viam na cena uma tentativa de defender que Joana era guiada por valores diferentes aos da Igreja. A cena foi considerada ofensiva por contrariar a imagem da santa como tendo sido uma fervorosa católica ao longo de sua vida.

As autoridades inglesas também tiveram suas objeções em relação ao filme. *A Paixão de Joana d’Arc* foi banido por um ano na Inglaterra devido a alegações de que o filme seria um discurso contra os ingleses. Tal qual ocorreu com os nacionalistas franceses, mais uma vez a questão do patriotismo interferia na avaliação do filme. Devido talvez a uma maior sensibilidade quanto a questões nacionalistas no período entre guerras, parte dos ingleses via no modo como os soldados e autoridades de seu país foram representados na obra como sendo uma crítica aos “valores britânicos”.

Muitos salientaram a semelhança entre os capacetes usados pelos soldados no filme com os utilizados pelos ingleses na Primeira Guerra Mundial. Dreyer rebateu afirmando que de fato os militares ingleses do século XV usavam capacetes iguais aos retratados no filme e que qualquer semelhança com a Primeira Guerra foi meramente acidental. Outra fonte de descontentamento foi o fato de que, na trama, o General Warwick (militar inglês) cruelmente pressiona pela condenação de Joana negando à jovem qualquer possibilidade de absolvição.

Por parte dos críticos de cinema da época, o filme recebeu avaliações divergentes. Alguns afirmaram prontamente como sendo uma grande obra-prima de qualidades estéticas inquestionáveis. Outros salientaram que, apesar dos esforços de Dreyer em capturar os conflitos internos vividos pela personagem, “o uso excessivo dos primeiros planos conduz o espectador à monotonia” (WRIGHT, 2007). Mas apesar das críticas divididas, o que gerou o maior impacto negativo sobre Dreyer foi o desempenho comercial do filme.

O objetivo da *Société Générale des Films* era não só o de produzir uma obra de incontestável valor artístico, mas também uma obra que também atingisse um grande público. Assim também era o desejo do diretor: “Dreyer não fez o filme tendo cineastas e estudiosos em mente; ele queria que *A Paixão de Joana d’Arc* fosse o seu grande sucesso comercial, atraindo um público de massa” (WRIGHT, 2007, p. 49). Contudo, foi um grande fracasso comercial. Devido ao também desastroso desempenho nas bilheterias de *Napoleão* e ao custo exorbitante das duas produções, os executivos da *Société Générale des Films* resolveram suspender definitivamente as atividades da empresa. No contrato de Dreyer, ainda estava estipulada a

realização de um segundo filme para a *Société Générale des Films*. O cineasta processou a empresa, ganhando a causa em 1931.

Dreyer virou sinônimo de diretor perfeccionista e extravagante cujas produções não conseguiam ser viáveis financeiramente. O diretor só conseguiu realizar outro longa em 1932, graças a um esquema de patronagem bancado pelo barão Nicolas de Gunzburg. Conforme visto anteriormente, o fracasso de *A Paixão de Joana d’Arc* e *O Vampiro* fez com que o cineasta passasse por um longo período de escassez em sua produção e de dificuldades em se manter financeiramente.

Curiosamente, o negativo de *A Paixão de Joana d’Arc* teve um destino parecido com a heroína que é retratada. O negativo original do filme foi destruído por um incêndio em 1928. Dreyer foi obrigado a fazer uma reedição a partir do material descartado da primeira montagem. A segunda versão mais uma vez foi destruída em 1929 devido a outro incêndio e por muitos anos o filme foi considerado como tendo sido perdido de forma definitiva. Em 1952, os negativos da segunda versão foram descobertos e o filme foi remontado com novos intertítulos e a adição de uma trilha musical composta por Lo Duca (MURRAY, 2013).

Essa foi a principal versão disponível de *A Paixão de Joana d’Arc* durante anos. A montagem de 1952 foi considerada por especialistas como sendo imprecisa e infiel (DROUZY, 1981) o que prejudicou a apreciação e o estudo do filme. Em 1981, uma cópia da versão original foi inesperadamente descoberta em um armário de uma instituição mental na Noruega. Nicole Potter observa que:

“Aparentemente, logo após o lançamento do filme, a instituição mental projetou uma cópia da versão original para seus pacientes e não teria se importado de devolvê-la. Considerando que as vozes de Joana provavelmente seriam consideradas nos dias atuais como sendo fruto de um quadro de esquizofrenia, o destino dos negativos do filme chega a ser irônico” (POTTER, 1996, p. 28)

Três anos após a descoberta, o Instituto Norueguês de Cinema exibiu a versão original do filme. Após anos sendo cercado por obscuridade *A Paixão de Joana d’Arc*, editada de acordo com a concepção de Dreyer, estava novamente acessível (WRIGHT, 2007).

André Bazin foi um nome importante no processo de redescoberta do trabalho do cineasta dinamarquês. Ainda com base na segunda versão de *A Paixão de Joana d’Arc* que foi encontrada em 1952, o crítico e teórico francês escreveu:

“Haveria muito a dizer sobre esse filme, uma das mais incontestáveis obras-primas do cinema. [...] Dreyer é talvez, com Eisenstein, o único cineasta cuja obra iguale a dignidade, nobreza, a poderosa elegância das obras-primas da pintura, não só porque nelas se inspira como também, mais essencialmente, porque redescobre os seus segredos em profundezas estéticas comparáveis. Não tenhamos nenhuma falsa modéstia a respeito do cinema: um Dreyer rivaliza com os grandes pintores do Renascimento italiano ou da escola flamenga”.¹²

A partir dos anos 1950, o entusiasmo de Bazin foi compartilhado por diversos outros especialistas fazendo com que o reconhecimento e admiração pelo filme fosse crescendo ao longo dos anos.

Nomes importantes da crítica americana também exaltaram as qualidades do filme. Pauline Kael se refere a *A Paixão de Joana d’Arc* como sendo “um dos melhores de todos os tempos” (KAEL, 1994). Ela ainda destaca que: “A Joana de Falconetti talvez seja a interpretação mais perfeita já registrada no cinema” (idem, 1994). Outro crítico conhecido na mídia americana, Roger Ebert, escreve:

“Você não conhece a história do cinema mudo a não ser que você conheça o rosto de Renée Maria Falconetti. Em uma mídia sem palavras, onde os cineastas acreditavam que a câmera capturava a essência dos personagens através de suas faces, ver Falconetti em *A Paixão de Joana d’Arc* de Dreyer é olhar para olhos que nunca vão te deixar”¹³

Atualmente o filme continua a gozar de grande prestígio e é visto como uma obra lendária do período silencioso do cinema. É constantemente citado entre os melhores de todos os tempos sendo reverenciado por cinéfilos, estudiosos, críticos e cineastas. *A Paixão de Joana*

¹² Texto escrito por Bazin em 1952 contido nos Extras do DVD: O Martírio de Joana d’Arc [DVD]. São Paulo: Magnus Opus, 2005. DVD: som, P&B.

¹³ EBERT, Roger. RogerEbert.com. Disponível em: < <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-passion-of-joan-of-arc-1928>>. Acesso em 19/06/2017

d'Arc terá sempre um lugar de destaque na história do cinema tendo consolidado seu status de obra-prima graças ao brilhantismo de Dreyer.

6. ANÁLISE DO FILME

Além de realizar filmes, Dreyer escreveu durante quase 50 anos artigos sobre o cinema. Em seus textos defendia que o diretor seria o autor dos filmes, o encarregado de “através do estilo infundir uma alma à obra – e isso é o que a torna arte. Seu trabalho é dar uma cara ao filme – sua própria cara enquanto diretor” (DREYER, 1973). Ainda a respeito do que ele considera como sendo arte, Dreyer escreve sobre a relação do cinema com a realidade:

“Mas o realismo em si não é arte; somente o realismo psicológico ou espiritual que é arte. O que tem importância é a verdade artística, [...] a verdade filtrada através da mente do artista. O que acontece na tela não é a realidade, e não poderia ser, porque, se fosse, não seria arte” (idem, 1973, p. 134-135)

O papel do diretor seria o de reinterpretar a realidade através de sua subjetividade e dos recursos de linguagem próprios do cinema criando assim um realismo psicológico ou espiritual. Contudo, Dreyer não defendia uma abstração total sendo que “o diretor e seus colaboradores não devem tirar os pés do mundo da realidade ao criarem um mundo baseado na imaginação ” (idem, 1973). A ampla pesquisa histórica e o alto grau de detalhamento dos cenários de filmes como *Páginas do livro de Satã*, *A Quarta Aliança da Senhora Margarida*, *Der var engang*, *Michael* e *A Queda do tirano*, demonstram a preocupação do diretor em manter um certo grau de fidelidade ao mundo real. Primeiramente estabelece-se uma realidade assimilável e inteligível para em seguida convertê-la em arte através da subjetividade.

Ao dissertar acerca de suas intenções em *A Paixão de Joana d’Arc*, Dreyer afirma: “Rudolf Maté, diretor de fotografia, entendeu as demandas de um drama psicológico em close-up e me deu o que eu queria, meu sentimento e meu pensamento: misticismo realizado” (idem, p. 50). Essa concretização do misticismo almejada pelo diretor reforça a ideia de que o artista deve buscar uma forma de representação que vá além da pura imitação do real. Melanie Wright escreve: “Dreyer buscava um tipo de realismo em *A Paixão de Joana d’Arc* – mas um realismo que evocasse o espírito das personagens e dos momentos” (2007).

O objetivo da análise feita neste capítulo é mostrar como Dreyer elabora os elementos e a linguagem cinematográfica em *A Paixão de Joana d’Arc* de modo a atingir esse realismo

psicológico e espiritual. Antes de abordar diretamente essas questões formais envolvendo o uso da linguagem é interessante fazer alguns comentários em relação à construção do roteiro.

Conforme visto em capítulos anteriores, a *Société Générale des Films* havia comprado os direitos da biografia de Joana d'Arc escrita por Joseph Deteil, mas Dreyer a rejeitou preferindo a edição de Pierre Champion dos transcritos do julgamento. Deliberadamente o diretor dinamarquês optou por retratar apenas a o julgamento de Joana ignorando seus feitos militares e o passado como camponesa. Dreyer não tinha interesse em retratar de forma pomposa a trajetória do ícone francês. Sua intenção era “mostrar que os heróis da História também são seres humanos e de revelar a tragédia humana por trás da lenda” (DROUZY, 1982). Esse recorte histórico tem a função de focalizar os conflitos internos vividos por Joana o que permitia que Dreyer pudesse trabalhar os elementos do filme de forma a alcançar seus objetivos estéticos.

Outra questão muito comentada por analistas são as frequentes referências à paixão de Cristo. A evidência mais clara da relação que se estabelece entre a história de Joana e a de Jesus está na própria opção pelo emprego da palavra “paixão” no título do filme¹⁴. O termo evoca a noção de martírio, de sofrimento, o que remete à interioridade e a experiência espiritual de um mártir em se sacrificar em prol de sua missão divina. O próprio caráter divino do martírio de Joana permite que alguns defendam que a donzela de Orleans possa ser vista como uma figura feminina análoga a Cristo, ao invés de uma simples representação da glorificação do sofrimento perante à opressão (GUÖMUNDSDÓTTIR, 2016).

Outras numerosas imagens evocam o evangelho cristão. A mais comum é a do crucifixo que aparece na sombra formadas pelas barras da janela da cela (Figuras 16 e 17), no topo das torres (Figura 14), no cemitério (Figura 15) e no momento da execução de Joana (Figura 19). O motivo da condenação (“herética, apóstata e idólatra”) é pregado no topo da estaca em que ela é queimada (Figuras 18 e 19), tal qual na paixão de Cristo é posto na cruz acima da cabeça de Jesus os dizeres: “Este é Jesus, o Rei dos Judeus”. Outra imagem que conecta as duas histórias é a da coroa (Figura 13) que “se torna um símbolo da do tormento de Joana e fornece o sentido de seu propósito como sendo o martírio” (WRIGHT, 2007).

¹⁴ Lembrando que o uso da palavra “paixão” não é uma exclusividade da tradução em português. O título original - *La Passion de Jeanne d'Arc* – também a utiliza.



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

A própria história de Joana d'Arc e o paralelismo com a paixão de Cristo configuram o que Bordwell chama de “pré-texto” do filme. “O passado de camponesa de Joana, seus impulsos religiosos, seu fervor militar, e sua morte heroica: Dreyer assume que nós sabemos de tudo, toma isso como sendo o ‘pré-texto’ de seu filme, e liberta a narrativa de um aparato expositivo” (BORDWELL, 1981). Logo na abertura do filme, o cineasta insere um intertítulo que disserta acerca da grandiosidade dos documentos que registram “o processo de Joana d'Arc, processo que levou à sua condenação e à sua morte”. O texto introdutório faz uma defesa ao grau de fidelidade do filme em relação aos fatos ocorridos no século XV – pelo fato de se basear nos autos transcritos do processo - ao mesmo tempo em que assume que o público tem conhecimento da história que será narrada, ao abertamente mencionar a condenação e morte de Joana. O “pré-texto” permite que o diretor enfoque no embate entre Joana e seus acusadores, um embate que se dá no filme principalmente por meio dos rostos.

A Paixão de Joana d'Arc é conhecido pelo uso obsessivo de close-ups. O filme é composto por planos médios, raríssimos planos abertos e principalmente por primeiros planos. Esta opção pelo uso de planos próximos constitui o exemplo mais claro do uso de recursos de linguagem para criar o realismo psicológico e espiritual que Dreyer almejava.

A respeito da capacidade do rosto de transmitir ideias e emoções, o diretor escreve: “Nós podemos ler todo o caráter de uma pessoa em uma simples expressão, um franzir da testa ou um piscar de olho. Os gestos corporais e faciais são os meios originais de expressão da experiência interior” (DREYER, 1973). A face tem um poder de comunicação direta entre os interlocutores. Jean Epstein aborda esta potencialidade do rosto ao comentar sobre os close-ups: “Entre o espetáculo e o espectador nenhuma rampa. Não olhamos a vida, nós a penetramos. Esta penetração permite todas as intimidades” (EPSTEIN, 1983).

O uso obsessivo dos primeiros planos permite que o público penetre na interioridade de Joana e “sinta na própria pele o sofrimento vivido pela personagem” (MURRAY, 2013). Paul Schrader transcreve um trecho de uma entrevista concedida por Dreyer à *Cahiers du Cinema*: “O resultado dos close-ups era que o espectador ficasse tão chocado quanto Joana, recebendo as perguntas, sendo torturada pelos acusadores. E, de fato, era minha intenção obter esse resultado” (SCHRADER, 1972). Por meio da linguagem o diretor estabelece um elo entre a experiência vivida pela personagem e as emoções do público.

O filósofo Gilles Deleuze definia *A Paixão de Joana d’Arc* como sendo o filme afetivo por excelência. “O afeto puro, o puro expressado do estado de coisas, remete de fato a um rosto que o exprime” (DELEUZE, 1983). Segundo ele, o primeiro plano poderia ser entendido através do conceito de imagem-afeição sendo que ele não se define por suas características espaciais, mas sim pela sua capacidade de expressar o afeto. O efeito produzido pelos close-ups não ocorre devido à ampliação do objeto retratado. Com base nas ideias de Deleuze, Cristina Alayza Prager escreve:

“(o primeiro plano) abstrai o rosto de suas coordenadas espaço-temporais, de seus movimentos naturais, de sua especificidade; de modo tal que o rosto em primeiro plano se anula abrindo uma nova dimensão que não é figurativa [...]. É a dimensão do afeto. O primeiro plano é, portanto, uma imagem afetiva” (ALAYZA, 2016, p. 215)

A estratégia de Dreyer faz com que os espectadores absorvam a experiência de Joana de uma forma que transcende os processos cognitivos (WRIGHT, 2007). O afeto não opera de forma lógica, mas procura sensibilizar o espectador “atingindo o seu sistema nervoso mais do que o seu intelecto” (MURRAY, 2013). Através da capacidade de penetração no espectador da

imagem-afeição o diretor consegue representar a dimensão interna e supra-histórica dos conflitos vividos pela personagem.

Outro fator que aumenta o impacto das imagens é ausência de maquiagem no rosto dos atores. Dreyer explica que: “Para que fosse possível atingir a verdade, eu dispensei o ‘embelezamento’. Não era permitido que meus atores tocassem em maquiagens ou em esponjas de pó de arroz” (DREYER, 1973). Esse “embelezamento” era considerado pelo diretor como sendo uma artificialidade, um elemento falseador que representava um obstáculo para que se chegasse à verdade contida nas faces dos intérpretes. Os detalhes dos rostos dos atores eram de suma importância para o filme. Schrader escreve:

“As faces em *A Paixão de Joana d’Arc* de Dreyer, apesar de aparentemente parecerem algo próximo do documentário pela falta de maquiagem, se transformam em ‘máscaras’. Cada rosto contém uma abundância de detalhes: cumes escarpados, bochechas inchadas, sobrancelhas bulbosas, verrugas escleróticas, globos de suor; os close-ups de Dreyer acentuam cada aberração facial, cada nuance de expressão”. (SCHRADER, 1972, p. 122)

André Bazin acrescenta que: “as verrugas de Eugène Silvain, as sardas de Jean d’Yd e as rugas de Maurice Shutz coincidem com suas almas, elas significam mais do que o todo” (1975). Ao optar pelo uso do verbo “significar”, Bazin sugere que há algo direto no modo como esses signos faciais expressam sentidos (MURRAY, 2013).



Figura 20: Verruga do rosto de Eugène Silvain

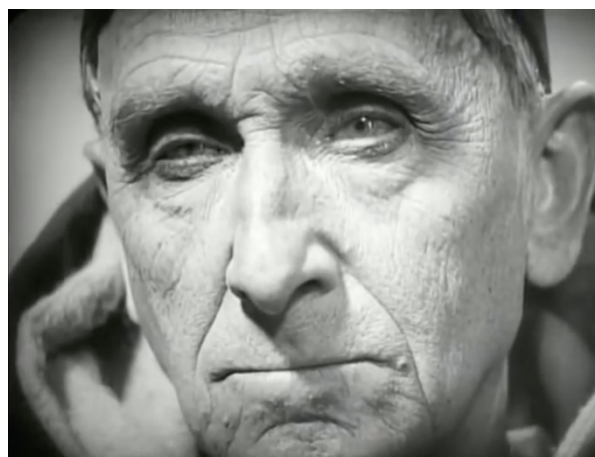


Figura 21: Rugas do rosto de Maurice Schutz

A *Paixão de Joana d'Arc* é um filme cuja construção formal diverge muito dos padrões da linguagem clássica. Muitos consideram a obra como sendo de vanguarda mesmo sem que ela pertença a um dos movimentos cinematográficos vigentes à época como o expressionismo, dadaísmo, surrealismo e o impressionismo. Tal visão se baseia na sua “estranheza” (BORDWELL, 1981). Bordwell ainda completa: “É um dos filmes mais bizarros, perceptivamente difíceis que já foram feitos, não menos disruptivo e desafiador do que os primeiros filmes de Eisenstein ou de Ozu” (idem, 1981). O estranhamento se deve ao modo inovador com que Dreyer elabora os elementos do filme de modo a alcançar o grau de profundidade desejado – o realismo psicológico e espiritual – em detrimento dos padrões formais clássicos.

Apesar de já ter sido comentado a respeito dos efeitos causados pela utilização dos primeiros planos, é interessante ainda que se comente a respeito de um outro aspecto. Na decupagem clássica, os planos abertos, médios e próximos são usados, dentre outros motivos, de forma a trabalhar a carga dramática da trama. Geralmente as cenas se iniciam com planos mais abertos e progressivamente, a medida que a dramaticidade da cena vai aumentando, os planos vão ficando mais fechados. Os planos próximos são caracterizados por usualmente possuírem um grau maior de tensão do que os planos mais abertos, que muitas vezes geram um certo alívio ao espectador após uma cena muito intensa.

O fato de *A Paixão de Joana d'Arc* ser constituído principalmente por planos médios e primeiros planos faz com que seja marcado por uma constante e praticamente ininterrupta sensação de tensão. A alta carga dramática que a obra carrega ao longo de toda a trama enfatiza o sofrimento vivido por Joana e faz com que os espectadores consigam captar de certa forma os conflitos internos da personagem. O próprio ato de assistir ao filme se torna uma experiência tensa e aflitiva.

Outro fator que causa estranhamento é a composição dos planos. A parte central da tela e os pontos de encontro da regra dos terços são tradicionalmente considerados lugares privilegiados dentro da conjuntura do quadro. Ao longo do filme aparecem composições excêntricas em que os personagens se encontram nas bordas do enquadramento (Figuras 22 e 23). Bordwell destaca que: “A ação principal não necessariamente ocorre na parte central do quadro. Composições mudam radicalmente, quase que de forma irracional, fora de qualquer

senso de equilíbrio” (1981). Também é possível perceber planos com pontos de vista pouco usuais como os dos guardas correndo na cena final (GUÕMUNDSDÓTTIR, 2016).



Figura 22: Pierre Cauchon na borda direita



Figura 23: Loyseleur e soldado na borda inferior

O ângulo das composições também chama a atenção. O filme faz uso contínuo do plongée e do contra-plongée, técnicas que também são comuns no cinema clássico. Contudo, em *A Paixão de Joana d’Arc* o recurso se repete de forma muito mais frequente do que em produções mais tradicionais. Por retratar um embate entre Joana e seus acusadores, a jovem muitas vezes é enquadrada em plongée (Figura 24) – ressaltando a sua condição de oprimida – enquanto os membros do clero aparecem em contra-plongée (Figura 25) – destacando o seu caráter opressor. Vale também destacar a angulação oblíqua recorrente em diversos quadros (Figuras 26 e 27) que lhes dá um maior dinamismo e grau de tensão em relação às composições mais tradicionais marcadas pelo alinhamento com a linha do horizonte.



Figura 24: Plongée de Joana d’Arc



Figura 25: Contra-plongée de Nicolas Loyseleur



Figura 26: Composição oblíqua de Joana d’Arc



Figura 27: Composição oblíqua de Loyseleur

O filme também trabalha os movimentos de câmara de forma peculiar. No cinema clássico procura-se cortar de um plano em movimento para outro que também esteja no intuito de fazer assim um *raccord* que disfarce o corte. Schrader destaca que:

“repetidas vezes Dreyer faz um movimento lateral passando pelas fileiras de juizes com suas faces opressivas, e corta rapidamente, ainda em movimento, para um plano parado de Joana com o seu rosto de sofrimento. Não só a pobre Joana é atacada por seus juizes, mas até mesmo o movimento de câmara conspira contra ela”. (SCHRADER, 1972, p. 123)

Além do exemplo citado por Schrader, o que se percebe é um alto grau de autonomia da câmara em relação à narrativa. “Os movimentos dificilmente se subordinam à ação da história; Dreyer chama atenção para eles. Os movimentos de câmara são frequentemente gratuitos para os padrões da narrativa clássica” (BORDWELL, 1981). Além de representar outra ruptura com a linguagem cinematográfica tradicional, estes movimentos aparentemente aleatórios chamam atenção para a própria intervenção do cineasta. Percebe-se “uma consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar” (DELEUZE, 1990).

O filme se caracteriza por um grande vácuo espacial. “O uso do espaço parece conspirar contra a própria unidade espacial a que o espectador procura” (DEE CLEENE e DEE CLEENE, 2013). A esse respeito Bordwell escreve: “O vazio dos cenários – seja pelas paredes puramente brancas ou pelo vazio do céu – empurram todas as formas para o mesmo plano” (1981).

Percebe-se ao longo de vários momentos uma ausência de profundidade espacial onde muitas vezes não existem pontos de referência nos cenários fazendo com que as ações ocorram contrastadas a um fundo branco, que passa uma ideia de vazio. Bordwell afirma que a partir da forma como as técnicas são utilizadas (composições descentralizadas, ângulos oblíquos, movimentos de câmera aleatórios e escassez de referências espaciais) Dreyer cria um “espaço excêntrico”.



Figura 28: Loyseleur contrastando com fundo branco



Figura 29: Camponeses contrastam com o vazio do céu

Muitos analistas de *A Paixão de Joana d'Arc* alegam que a idiossincrasia do filme se justifica pelo caráter “expressionista” da obra. Todas as peculiaridades - ou estranhezas, como diria Bordwell - do estilo e da linguagem do filme são fruto da subjetividade de Joana. É evidente que a experiência interior vivida pela personagem tem um papel central na construção da obra, pois, conforme exposto anteriormente, Dreyer buscava atingir um realismo psicológico e espiritual. Mas seria equivocado assumir que todo o funcionamento da obra se baseia em aspectos psicológicos da personagem, tal qual filmes como *O gabinete do dr. Caligari*. Bordwell afirma que “a leitura expressionista não apenas borra as especificidades do filme; como também é um sintoma de um desejo em fechar o filme em torno de um conceito de personalidade” (1981).

O desafio então é buscar compreender a obra sem reduzi-la por meio de explicações simplificadoras. É importante encontrar uma abordagem que reconheça sua complexidade, ao mesmo tempo que permita em certa medida análises de diversos tipos, incluindo aquelas nos planos psicológico e espiritual.

Richard Alleva faz uma observação interessante a respeito de *A Paixão de Joana d’Arc*: “Para mim, a grandeza do filme não é uma questão de realismo, mas no jeito em que ele transforma as personagens em arquétipos. Os close-ups fazem de Joana uma figura icônica e transformam seus antagonistas em gárgulas” (ALLEVA, 2005). Maya Deren discorre a respeito do que seria para ela uma imagem-arquétipo: “a tela do cinema deve refletir [...] uma imagem-arquétipo coerente em si mesma, contendo sua própria lógica, sem referenciais de espaço e tempo, capaz de criar uma ‘experiência mitológica’” (XAVIER, 2008). A ideia de “imagem-arquétipo” e de “experiência mitológica” estão ligadas à definição de “estrutura poética”, defendida por Maya Deren.

A Paixão de Joana d’Arc ainda possui alguns referenciais espaciais e temporais que, juntamente com o pré-texto e os diálogos contidos nos intertítulos, dão uma certa unidade e inteligibilidade à obra. Contudo a elaboração do espaço excêntrico e da imagem-afeição relativizam a coerência do filme. A falta de referências espaciais achatando as personagens em um fundo branco faz com que a ação ocorra em um espaço vazio, indeterminado. Além disso, como visto anteriormente, a imagem-afeição (primeiro plano) abstrai as coordenadas espaço-temporais de forma a tornar a imagem uma pura expressão de afeto. O próprio Dreyer afirma que: “Eu não estudei as roupas da época e esse tipo de coisa. O ano em que o evento ocorreu para mim era tão pouco essencial quanto sua distância com relação ao presente. O que eu queria era interpretar um hino para o triunfo da alma sobre a vida” (DREYER, 1973).

O que importava não era a representação precisa dos fatos ocorridos no século XV, mas sim criar uma obra que captasse o espírito desses acontecimentos (idem, 1973). Dreyer buscava realizar um filme que fosse além de questões ligadas às especificidades de um determinado espaço e tempo, e que atingisse um caráter mais universal. Ao aplicarmos os conceitos de Maya Deren, podemos dizer que o diretor dinamarquês elaborou a partir dos recursos formais de linguagem uma obra que contivesse sua própria lógica espaço-temporal, criando assim uma experiência mitológica, um *poema* para o triunfo da alma sobre a vida. Desta forma, Dreyer consegue superar a simples imitação da realidade para criar, enfim, uma obra capaz de atingir dimensões psicológicas e espirituais.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta monografia foi realizado um estudo acerca do filme *A Paixão de Joana d'Arc*. No intuito de obter uma ampla visão a respeito da obra foram discutidas questões envolvendo a biografia do diretor Carl Dreyer, a relevância histórica de Joana d'Arc e a produção do filme. Por fim foi feita uma análise com intuito de compreender a forma como Dreyer elabora os aspectos formais da obra de forma a realizar seu ambicioso projeto estético.

A biografia de Dreyer ajuda a entender certas características presentes na obra do cineasta. A infância de marcada pela morte trágica de sua mãe fez com que o diretor retratasse com frequência personagens femininas sendo vítimas de opressão. Muito influenciado por cineastas escandinavos como Victor Sjöström e Benjamin Christensen, desde o início da carreira como diretor passou a desenvolver um estilo autoral. Ao longo de seus primeiros trabalhos foi possível perceber o crescente interesse por tramas que se aprofundassem na interioridade das personagens. Mesmo após os fracassos comerciais de *A Paixão de Joana d'Arc* e *O Vampiro*, recusou-se a trabalhar em produções comerciais o que fez com que o diretor realizasse uma quantidade pequena de filmes após 1932. Sua obra foi posteriormente resgatada e reconhecida a partir dos anos 50.

Joana d'Arc foi uma figura central na recuperação da França na Guerra dos Cem anos. Sua importância abrange questões de cunho histórico, nacionalista e religioso. Por esse motivo foi objeto de diversas representações no teatro, na música e nas artes plásticas. A dramaticidade e grandiosidade da história de Joana fez com que grandes nomes do cinema como Méliès, DeMille, Rossellini e Robert Bresson a retratassem em seus filmes.

Em relação à produção de *A Paixão de Joana d'Arc* destaca-se o fato de a *Société Générale des Films* dar a Dreyer uma grande liberdade financeira e artística. Isso tornou possível que o filme tenha sido realizado conforme a concepção do diretor. O roteiro de Joseph Deteil foi descartado, um cenário caríssimo foi construído, as cenas foram gravadas em ordem cronológica e os atores foram impedidos de usarem maquiagem. Nomes importantes como Rudolf Maté, Hermann Warm, Eugène Silvain, Antonin Artaud e Renée Falcoconetti trabalharam no filme. Apesar de tudo a obra dividiu os críticos e foi alvo de protesto de vários grupos, fracassando comercialmente.

A análise teve início com a exposição das ideias defendidas por Dreyer em relação ao cinema. A partir daí foi definido como objetivo mostrar como o cineasta dinamarquês elabora os elementos e a linguagem cinematográfica em *A Paixão de Joana d'Arc* de modo a atingir esse realismo psicológico e espiritual. Foram analisados diversos aspectos que envolviam desde o roteiro e o pré-texto do filme até os movimentos câmera, os enquadramentos e a profundidade de campo, Através do conceito de imagem-afeição foram feitas observações a respeito da capacidade dos primeiros planos em abstrair as coordenadas espaço-temporais e se tornarem a pura expressão dos afetos. A partir dos conceitos de espaço excêntrico e de imagem-afeição foi mostrado em que medida pode-se entender o filme como sendo uma “experiência mitológica”.

A análise fílmica é um importante instrumento para compreensão de filmes e do próprio discurso cinematográfico. Através do estudo das obras, profissionais da área podem aprofundar os seus conhecimentos a partir de reflexões levantadas pelas pesquisas. Conceitos como o de imagem-afeição, espaço excêntrico e realismo psicológico podem ser utilizados tanto para o entendimento de outros filmes como para a realização de produtos audiovisuais. Portanto, a análise fílmica visa, a partir do estudo e da reflexão, não apenas a construção de conhecimento em relação a obras já finalizadas, mas também o aperfeiçoamento da produção audiovisual.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. de Eloisa de Araujo Ribeiro. Campina: Papyrus, 2012.

BAZIN, André. *Le Cinéma de la cruauté*. Paris: Flammarion, 1975.

BORDWELL, David. *The films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1981.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do cinema: uma introdução*. Trad. De Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CUMMINS, Joseph. *As maiores guerras da história*. Trad. Vania Cury. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: cinema 1*. Trad. de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DREYER, Carl Theodor. *Dreyer in Double reflection*. Editado por Donald Skoller. Nova Iorque: Da Capo Press, 1973.

DREYER, Carl Th. *Jesus de Nazaré: a última grande obra de um grande cineasta*. Trad. de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martin Fontes, 2012

DROUZY, Martin. *Carl Th. Dreyer, né Nilsson*. Paris: Éditions du Cerf, 1982.

EPSTEIN, Jean. "O cinema do diabo". In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

EPSTEIN, Jean. “O cinema e as letras modernas”. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus, 2012.

KAEL, Pauline. *1001 noites no cinema*. Trad. de Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SCHRADER, PAUL. *Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1972.

WRIGHT, Melanie J. *Religion and Film*. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2007.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Artigos:

ALAYZA PRAGER, Cristina. La imagen en primer plano: La pasión de Juana de Arco y el poder del rostro. *Estudios de filosofía*, vol. 14, p. 205-221, 2016.

ALLEVA, Richard, Corruption & Transcendence: the films of Carl Dreyer. *Commonweal*, vol. 132, n. 6, p. 19-21, 2005.

CERINI, Fabrício Reinaldo. Julgamento e processo de condenação de Joana d’Arc: Teologia e poder. *Revista Científica das Faculdades Integradas de Jaú*, vol. 7, n.1, 2010.

DE CLEENE, Arnout; DE CLEENE, Michiel. The obtuse space of Carl Theodor Dreyer’s La Passion de Jeanne d’Arc: a visual-essayistic approximation. *Image & narrative*, vol. 14, n.1, p. 47-62, 2013.

GUÐMUNDSDÓTTIR, Arnfriður. Joan as Jesus: A feminist theological analysis of Dreyer's The Passion of Joan of Arc. *Dialog*, vol. 55, n. 4, p. 372-378, 2016.

MURRAY, Ros. The Epidermis of reality: Artaud, the material body and Dreyer's The Passion of Joan of Arc. *Film-philosophy*, vol. 17, n.1, p. 445-461, 2013.

POTTER, Nicole. The Passion of Joan of Arc/Voices of Light. *Films in Review*, vol. 47, fasc. 3, p. 28, 1996.

TYBJERG, Casper. Dreyer and the national film in Denmark. *Film History*, vol. 13, n. 1, p. 23-36, 2001.

Sites:

Danish Film Institute. Carl Th. Dreyer – The man and his work. Disponível em: <<http://english.carlthdreyer.dk/>>. Acesso em 10/06/2017

EBERT, Roger. RogerEbert.com. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-passion-of-joan-of-arc-1928>>. Acesso em 19/06/2017

9. REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A PAIXÃO DE JOANA D'ARC. Ficção. Direção de Carl Theodor Dreyer, São Paulo: Versátil Home Video, 2016. DVD: 82 minutos, som, P&B.

O MARTÍRIO DE JOANA D'ARC. Ficção. Direção de Carl Theodor Dreyer, São Paulo: Magnus Opus, 2005. DVD: 82 minutos, som, P&B.

10. FILMOGRAFIA DE CARL THEODOR DREYER

Longas-metragens:

O PRESIDENTE (*Præsidenten*, Dinamarca, 1919)
 PÁGINAS DO LIVRO DE SATÃ (*Blade af Satans Bog*, Dinamarca, 1921)
 A QUARTA ALIANÇA DA SENHORA MARGARIDA (*Prästänkan*, Suécia, 1921)
 DIE GEZEICHNETEN (título em inglês: *Love one another*, Alemanha, 1922)
 DER VAR ENGANG (título em inglês: *Once upon a time*, Dinamarca, 1922)
 MICHAEL (Michael, Alemanha, 1924)
 A QUEDA DO TIRANO (*Du skal ære din Hustru*, Dinamarca, 1925)
 GLOMDALSBRUDEN (título em inglês: *The bride of Glomdal*, Noruega, 1926)
 A PAIXÃO DE JOANA D'ARC (*La Passion de Jeanne d'Arc*, França, 1928)
 O VAMPIRO (*Vampyr*, França/Alemanha, 1932)
 DIAS DE IRA (*Vredens Dag*, Dinamarca, 1943)
 TVÅ MÄNNISKOR (título em inglês: *Two people*, Suécia, 1945)
 A PALAVRA (*Ordet*, Dinamarca, 1955)
 GERTRUD (*Gertrud*, Dinamarca, 1964)

Curtas-Metragens:

MØDREHJÆLPEN (título em inglês: *Good Mothers*, Dinamarca, 1942)
 VANDET PAA LANDET (título em inglês: *Water from the land*, Dinamarca, 1946)
 LANDSBYKIRKEN (título em inglês: *The danish village church*, Dinamarca, 1947)
 KAMPEN MOD KRÆFTEN (título em inglês: *The fight against cancer*, Dinamarca, 1947)
 DE NÅEDE FÆRGEN (título em inglês: *They caught the ferry*, Dinamarca, 1948)
 THORVALDSEN (DINAMARCA, 1948)
 STORSTRØMSBROEN (título em inglês: *The Storstrøm bridge*, Dinamarca, 1950)
 ET SLOT I ET SLOT (título em inglês: *A castle within the castle*, Dinamarca, 1955)

11. REFÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- ONDAS DO DESTINO (*Breaking the waves*, Dinamarca, Lars von Trier, 1996)
- VIVER A VIDA (*Vivre sa vie: Film em douze tableaux*, Jean-Luc Godard, 1962)
- INTOLERÂNCIA (*Intolerance: Love's struggle throughout the ages*, D.W. Griffith, 1916)
- HAXÄN - A FEITIÇARIA ATRAVÉS DOS TEMPOS (*Häxan*, Suécia, Benjamin Christensen, 1922)
- L'ESCLAVE BLANC (Itália/França, Jean-Paul Paulin, 1936)
- MEDÉIA, A FEITICEIRA DO AMOR (*Medea*, Itália/França/Alemanha Ocidental, Pier Paolo Pasolini, 1969)
- MEDÉIA (*Medea*, Dinamarca, Lars von Trier, 1988)
- JOANA D'ARC (*Joan of Arc*, Estados Unidos, Victor Fleming, 1948)
- JOANA D'ARC DE ROSSELLINI (*Giovanna d'Arco al rogo*, Itália/França, Roberto Rossellini, 1954)
- O PROCESSO DE JOANA D'ARC (*Procès de Jeanne d'Arc*, França, Robert Bresson, 1962)
- NAPOLEÃO (*Napoléon vu par Abel Gance*, França, Abel Gance, 1927)
- OS PILOTOS DA MORTE (*L'équipage*, França, Maurice Tourneur, 1928)
- OS PESCADORES DE SARGAÇOS (*Finis terrae*, França, Jean Epstein, 1929)
- O GABINETE DO DOUTOR CALIGARI (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Alemanha, Robert Wiene, 1920)
- A MORTE CANSADA (*Der müde tod*, Alemanha, Fritz Lang, 1921)
- CORRESPONDENTE ESTRANGEIRO (*Foreign correspondent*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1940)
- GILDA (*Gilda*, Estados Unidos. Charles Vidor, 1946)
- A DAMA DE XANGAI (*The lady from Shanghai*, Estados Unidos, Orson Welles, 1947)
- A CONCHA E O CLÉRIGO (*La coquille et le clergyman*. França, Germaine Dulac, 1928)
- LA COMTESSE DE SOMERIVE (França, Georges Denola e Jean Kemm, 1917)