

JOANA D'ARC: ENCENAÇÃO E PINTURA NO CINEMA

MURARI, Lucas de Castro¹

RESUMO: Análise comparativa da representação e encenação da personagem histórica Joana D'Arc em dois filmes, *O Martírio de Joana d'Arc* (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928) e *O Processo de Joana D'Arc* (Le Procès de Jeanne d'Arc, 1962). O artigo percorre o caminho estético de obras distintas entre si, porém, ambas com o mesmo enfoque epifânico. A investigação busca explicitar características específicas de cada um dos filmes e seus pontos divergentes.

PALAVRAS-CHAVE: Joana d'arc, Carl Dreyer, Robert Bresson.

Joana D'Arc

São muitos os mitos e lendas que cercam Joana D'Arc. Ícone da religião católica e Santa Padroeira da França, é inegável sua importância histórica. Ela já foi abordada através dos mais diversos meios, e das mais distintas maneiras. Dentro da esfera cinematográfica, por exemplo, haviam sido realizados sete filmes sobre sua vida até 1928¹. Autores teatrais e literários como William Shakespeare, Bertold Brecht, Friedrich Schiller, Bernard Shaw, Jean Anouilh, Paul Claudel, Voltaire escreveram obras baseadas na personagem. Joana se tornou uma peça fundamental do misticismo religioso, recebendo uma aura que transcende sua *persona* e encanta os devotos. No final do século XIX e início do século XX, a donzela de *Orléans* foi um assunto recorrente na sociedade europeia. Em 1909, a Igreja Católica a beatificava e, em 1920, Joana d'Arc fora canonizada pelo Papa Bento XV. Sendo assim, a sua própria inquisidora, a Igreja Católica, reconhecia sua figura como um dos grandes símbolos franceses e uma das marcas da integridade nacional.

Dois fatos literários também são importantes para legitimar sua relevância. Em 1921, Pierre Champion publica a transcrição do texto original do processo de

¹ Lucas Murari é graduando em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná. lucasmurari@gmail.com

condenação de Joana². E em 1925, Joseph Delteil lança uma polêmica biografia da personagem. O autor se concentra nos aspectos místicos e é nítida a inclinação religiosa ortodoxa do autor frente aos fatos que a cercam. Joana permaneceu esquecida durante centenas de anos. Ela apenas foi ser redescoberta e debatida no século XIX, conhecido como o século do nacionalismo.

Joana D'arc nasceu em 1412, em Domrémy, pequeno vilarejo localizado na região nordeste da França. Era filha dos camponeses Jacques d'Arc e Isabelle Romée, e possuía mais quatro irmãos: Jacques, Catherine, Jean e Pierre, sendo Joana a mais nova. Desde criança se demonstrou muito religiosa. Ela foi um dos grandes símbolos e heroína da Guerra dos Cem Anos, exaustiva batalha entre França e Inglaterra que foi do século XIV ao século XV. Seu papel na guerra foi de liderança e organização. Ela possuía cerca de cinco mil homens sob o seu comando e seus principais feitos fora à libertação da praça forte de Orléans (1429) e a conquista de Reims, ao norte do país. Em 1430, foi presa pelos borguinhões e entregue aos ingleses na cidade de Compiègne. Foi julgada herética por um tribunal eclesiástico e queimada na fogueira, em 1431, em Rouen. Sua participação na guerra foi de extrema importância. Os franceses, incentivados pelo ímpeto de Joana d'Arc, venceram os ingleses na batalha de Formigny (1450), além de conquistas na Normandia e na Gasconha. O fim da guerra se deu na batalha de Castillon, em 1453, na captura da cidade de Bordeaux, último refúgio inglês.

Martírio de Joana D'Arc , Carl Theodor Dreyer

O cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer possui uma filmografia que perpassa boa parte do último século. Ele participou de seu primeiro filme em 1912 e encerrou sua filmografia em 1964, tendo trabalhado nesse período em diferentes países como Dinamarca, Suécia e França. As temáticas de seus filmes enveredam por um estilo transcendental, metafísico, de modo que termos como espírito, alma e fé são comuns em suas obras. O filme *O Martírio de Joana D'Arc* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928) é um dos mais importantes e significativos de sua carreira. A obra foi financiada por um consórcio de produtores e realizada na França. O filme estreou em Copenhague, no

² Esse texto pode ser encontrado no site – <http://www.clerus.org/clerus/dati/2001-10/23-13/JeanneArc.html>

mesmo ano de suas filmagens – 1928. No entanto, sofreu com a censura dos nacionalistas franceses que intercederam e conseguiram adiar sua estreia em outros países, inclusive na própria França. Depois de lançamentos conturbados e muita polêmica em torno³, os rolos originais do filme desapareceram devido às inúmeras perdas e incêndios⁴. Apenas em 1981 foram encontrados os negativos originais. Esses se encontravam em um hospital psiquiátrico de Oslo. O Martírio de Joana d’Arc é uma das obras mais radicais de todo o período mudo. David Bordwell, acadêmico norte-americano e estudioso da obra de Dreyer, chega a comparar o extremismo do filme com os primeiros de Sergei Eisenstein e Yasujiro Ozu⁵. O título original – *La Passion de Jeanne d’Arc* – e vários outros aspectos sugerem uma comparação entre a vida, o julgamento e a execução de Joana e Jesus de Nazareth. Tal analogia também está presente na *mise-en-scène*: objetos como crucifixos e formas cruzadas são formadas através das sombras das janelas e estão presentes por todo o decorrer da fita. É um filme que requer estudos tanto da narrativa, quanto da linguagem. Entretanto é sua estética que o define como uma obra *avant-garde*. O radicalismo chega a causar estranhamento causado em parte pela rejeição às normas básicas do cinema clássico, como a recusa da narrativa lógica e o rompimento espaço-temporal. Um recurso tradicional como os planos de contextualização⁶ não são utilizados, a construção geográfica é baseada em princípios dramáticos. Todas as ações podem ser lidas pela expressividade facial dos personagens, o próprio sentido das figuras é manipulado pelo ângulo da câmera. Relembrando que esse é um filme silencioso e que não possui diálogos sonorizados, apenas intertítulos que geram a inteligibilidade e a comunicação direta entre os personagens.

Segundo Bordwell:

Em Joana d’Arc, o rosto é promovido ainda mais, alterando assim a função do quadro. As composições de quadro não são mais para estabelecer o espaço dramático, que regula o movimento de plano facial para plano facial, agora, a inteligibilidade do filme depende da nossa ligação de um close-up com outro. O quadro sofre uma recomposição radical. O achatamento sempre latente no quadro é levado ao limite, o ângulo da câmera direto nos enquadramentos equilibrados são distorcidos, estranhos; a insistência habitual em

³ WRIGHT, Melanie. **Religion and Film**. Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 34.

⁴ Vale ressaltar que naquela época os rolos eram à base de nitrato, substância bem sensível e inflamável.

⁵ BORDWELL, David. **The films of Carl Theodor Dreyer**. Los Angeles, University of California Press, 1981 p. 66.

⁶ Em inglês *establishment shots*.

padrões gráficos no plano vira obsessivo e, mais particularmente, o movimento da câmera e a edição destroem o estabilidade. (BORDWELL, 1981, p.66. Tradução do autor).

À composição imagética seguem premissas que valorizam a textura, a perspectiva, mas acima de tudo a funcionalidade do quadro e as intenções de cada personagem em cena. A utilização exaustiva dos *close-ups* nesse filme de Dreyer realça nuances e características próprias do rosto, destacando as rugas, lágrimas e os traços marcantes da exacerbada sofreguidão da protagonista. Para Jacques Aumont⁷:

O quadro desempenha, em graus bem diferentes, dependendo dos filmes, um papel muito importante na composição da imagem – especialmente quando a imagem é imóvel (tal como a vemos, por exemplo, quando de uma “parada na imagem”), ou quase imóvel (no caso em que o enquadramento permanece invariável: o que se chama “plano fixo”). Alguns filmes, particularmente da época do cinema mudo, como, por exemplo, *O martírio de Joana d’Arc*, de Carl Theodor Dreyer (1928), manifestam uma preocupação com o equilíbrio e a expressividade da composição no quadro que nada fica a dever à da pintura. (AUMONT, 2009, p.20).

Para atingir melhor significação, o rosto da atriz que interpreta Joana – Maria Falconetti – foi filmado sem maquiagem e a direção optou por uma estética hiperbólica, antinaturalista quanto à encenação da heroína francesa. Dreyer utilizou métodos que enfatizavam os detalhes dos rostos, isto é, a expressão da máscara, o controle absoluto sobre a musculatura facial. É através da fragmentação do ambiente e do contraste entre os closes que se consolida o conflito entre Joana e os seus inquisidores. Um recurso de linguagem classicista como o contracampo ecoa potencialmente na conexão entre os planos. A montagem segue a estrutura de unificar o drama, comprimindo todo o julgamento, que durou meses, em apenas um só dia de interpelação. A alternância entre campo e contracampo particulariza os dois lados em embate no julgamento.

Em *Imagem e Movimento*⁷, Gilles Deleuze alcunha essa capacidade de representação facial sob o nome *imagem-afeição*. O filósofo francês considera *O Martírio de Joana D’Arc* “o filme afetivo por excelência” (DELEUZE, 1983, p. 137). Essa técnica estilística possui a função de desorientação. Em termos psicológicos, deixa a individuação do espectador em suspenso. Nas palavras do filósofo francês:

⁷ DELEUZE, Gilles. **Cinema: A Imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Os afetos não têm a individuação dos personagens e das coisas, mas nem por isto se confundem no indiferenciado do vazio. Eles têm singularidades que entram em conjunção virtual e constituem a cada vez uma entidade complexa. Como pontos de fusão, de ebulição, de condensação, de coagulação, etc. Por isto, os rostos que exprimem os afetos diversos, ou os pontos diversos de um mesmo afeto, não se confundem em um medo único que os apagaria (o medo que apaga é apenas um caso-limite). O primeiro plano suspende efetivamente a individuação. (DELEUZE, 1983, p.133).

A excentricidade visual do filme é tanta que muitas das ações principais não vão coincidir necessariamente com o centro do quadro, como de costume. Muitas das escolhas de enquadramento e dos próprios ângulos de câmera são distorcidos em busca de uma melhor expressividade.

Do ponto de vista religioso, essa ênfase na interioridade merece destaque por valorizar o subtexto ideológico do filme, além de sugerir que a espiritualidade está em oposição às instituições.

O processo de Joana D’Arc, Robert Bresson

Robert Bresson possui uma visão particular da 7ª arte, a ponto de se apropriar do termo que simboliza sua genealogia – o cinematógrafo. Seu pensamento teórico é coerente⁸, sendo possível ver suas aplicações em seus próprios filmes. Mais do que fazer considerações sobre sua visão fílmica, Bresson apontou questões referentes ao cinema em geral. Sua ideia sobre o meio é bem particular, encontrando ecos do dramaturgo Bertold Brecht, ao mesmo tempo em que é possível identificar estratégias documentais de um pioneiro como Robert Flaherty. O realizador francês era contrário à ideia de falsidade nas artes, de forma que suas reflexões e abordagens foram na direção oposta a isso. Seu objetivo era buscar o poder da verdade. O cinematógrafo, para Bresson, era o instrumento de revelação. Um de seus aforismos reforça esse pensamento, justamente em confronto com o filme do cineasta dinamarquês já discutido. “Por falta de verdadeiro, o público se prende ao falso. A maneira

⁸ BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

expressionista com a qual senhora Falconetti lançava seus olhos ao céu, no filme de Dreyer, arrancava lágrimas.” (BRESSION, 2004, p.99).

Uma das radicalidades do realizador era quanto ao uso dos atores. Bresson preferia o termo “modelos” a esses. Segundo ele, atores tradicionais incorporavam personagens e se revestiam do falso em suas interpretações. A dramaturgia bressoniana opta pela transparência do corpo e do sujeito para se revelar autêntica. O dispositivo imagético de sua filmografia evita simbolismos, significações e metáforas, dado oposto às escolhas estéticas de Dreyer, por exemplo.

Tanto *O Martírio de Joana D’Arc* como *O Processo de Joana d’Arc* (Le Procès de Jeanne d’Arc, 1962) requerem um pré-conhecimento da vida e morte da personagem histórica. Ambos os diretores concentram seus filmes no julgamento, deixando aspectos da vida de Joana como as campanhas militares e sua infância rural na França.

Um fato relevante não abordado no primeiro filme é sua virgindade. Esse aspecto íntimo tem importância no caso de Joana, não pelo apelo sexual, mas porque as crenças populares medievais acreditavam que o demônio não poderia possuir uma mulher virgem⁹. A versão de Robert Bresson insere esse assunto.

Esse filme de Robert Bresson é outro com o título apontando propriedades indicativas quanto a narrativa. Jean Semoluè destaca “*O Processo de Joana d’Arc é realmente, de ponta a ponta, um processo, como o Diário de um Padre de Aldeia é realmente, de uma ponta à outra, um diário*”.

O realizador se apoiou nos textos originais do processo para elaborar o mote narrativo. Foi mantido o autêntico relato da condenação¹⁰. Dentro da filmografia do autor, esse é o filme que encerra uma possível tetralogia das prisões: *Diário de um Pároco de Aldeia* (*Journal d’un Curé de Campagne*, 1951), *Um condenado a morte escapou* (*Un Condamné à Mort s’est Échappé*, 1956), *Batedor de Carteiras* (*Pickpocket*, 1959) e por último *O Processo de Joana d’Arc*. Em termos de duração, esse último também é a obra mais curta de Robert Bresson – 65 minutos. A obra se inicia com a mãe da personagem relatando brevemente os acontecimentos principais da heroína nacional. Essa introdução tem uma função contextualizadora de aspectos da vida de Joana. O primeiro plano pós-prólogo e créditos iniciais é a imagem de uma bíblia onde a protagonista faz seu juramento perante os juízes. No plano seguinte se

⁹ WRIGHT, Melanie. **Religion and Film**. Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 47.

¹⁰ Esse dado é corroborado no prólogo textual.

inicia as perguntas e respostas do julgamento, explicitando a seriedade e lucidez de Joana. A interpretação da atriz Florence Delay é inversa a de Maria Falconetti. Delay segue por uma linha em busca da austeridade, de uma encenação minimalista, desdramatizada. A própria forma de representação segue em discordância: Maria Falconetti é apresentada de forma comocional, sensível aos inquisidores. Já a atriz de Bresson é indiferente, séria aos mediadores. Uma frase do cineasta francês reforça essa concepção de direção: “*Seus modelos não devem se sentir dramáticos.*” (BRESSION, 2004, p.72).

A força do filme reside na sucessão das palavras históricas entre Joana e seus inquisidores. Outros filmes de sua filmografia possuem narrativas mais elaboradas em termos físicos. As sequências de *Pickpocket*, por exemplo, permitem detalhamentos do quadro e opções fragmentadas que valorizam os gestos do protagonista. Outras soluções encontradas por Bresson foram à descrição e a reflexão dos personagens utilizando a voz *over*, como em *Diário de um padre de Aldeia* e *Um Condenado a morte escapou*. No caso de *O Processo de Joana d’Arc*, foi escolhida uma opção dialógica radical:

“Estas condições dão a linguagem uma qualidade combativa, equivalente a ação. Bresson trata as palavras nesse sentido, permitindo-lhes assumir uma realidade material sólida, preenchendo não apenas o tempo, mas o espaço do filme. Na verdade, ele nos ensina sobre o princípio ativo da linguagem, a sua capacidade de exercer um efeito tão forte como gesto físico. A linguagem é sem dúvida importante em seus filmes anteriores, mas o impulso implacável de perguntas e respostas em Joana, revelando a consequência terrível de palavras, é primordial. Bresson nos mostra como o espetáculo de troca pode perverter a verdadeira função do discurso, substituindo a comunicação com provocação. Dreyer transmitiu essa perversão através de ângulos de câmera excêntricas e composições de desorientação em que Joana quase cai fora da moldura, trabalhando sem som e com as perguntas e respostas relegados a intertítulos, Bresson permite que a língua fala por si, o que nos permite comparar o modo de ataque adotado por seus juízes com franqueza. (PIPOLO, 2010, p.64. Tradução do autor”).

Conclusão

Ambos os realizadores se pautaram em formas fidedignas de representação da personagem histórica, respeitando os fatos e focando nos aspectos da inquisição. Em termos de análise de discurso, ambos os filmes possuem a mesma estrutura, sendo

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

possível dividi-los em três atos: julgamento, prisão e fogueira. Dreyer optou por uma encenação mais dramática e emotiva, utilizando repetidamente *close-ups* com intuito de valorizar o sentimento de sua protagonista. Já Bresson focou no distanciamento, criando uma personagem mais lúcida e crítica.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 2009.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

BORDWELL, David. **The films of Carl Theodor Dreyer**. Los Angeles, University of California Press, 1981.

CHAMPION, Pierre. **Le Procès de Jeanne d’Arc**. (online) Disponível em <<http://www.clerus.org/clerus/dati/2001-10/23-13/JeanneArc.html>>. Acesso em 29.07.12.

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

PIPOLO, Tony. **Robert Bresson – A Passion for Film**. New York: Oxford University Press, 2010.

SCHRADER, Paul. **Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer**. Berkeley: University of California Press, 1972.

WRIGHT, Melanie. **Religion and Film**. Londres, I.B. Tauris, 2007.