Joana D`Arc, com a bênção de Dreyer e *Bresson* ou *Joana D'Arc no Rio, segundo Vinicius de Moraes*

Geraldo M. P. Mainenti

Introdução

A proposta deste trabalho é pesquisar a narrativa e a estética na cinematografia de dois importantes cineastas do século XX, o dinarmarquês Carl Theodore Dreyer e o francês Robert Bresson, e observar a presença da religiosidade e do sagrado nos filmes que dirigiram, ambos baseados em textos oficiais do julgamento de Joana D`Arc: *A paixão de Joana D`Arc*", de 1928 (Dreyer), e *O processo de Joana D`Arc*, de 1962 (Bresson). As pesquisas bibliográfica e documental desse trabalho concentraram-se em consultas a livros e textos sobre a presença do religioso e do sagrado no cinema de uma maneira geral e, em especial, na obra de Dreyer e Bresson. Foram fontes de consulta, para a elaboração desse trabalho, dissertações e artigos acadêmicos sobre o tema; a cinematografia dos diretores; o livro *Notas sobre o cinematógrafo*", de Robert Bresson; as entrevistas concedidas por Bresson, em maio de 1962, ao jornalista Mário Beunat[1], da TV francesa RTF, e ao crítico inglês Ian Cameron[2], logo após o filme *O processo de Joana D'Arc* ganhar o prêmio especial do júri do Festival de Cannes; e ainda, de forma especial, a entrevista concedida – e publicada na edição do jornal A Manhã, de 9 de junho de 1942[3] – a Vinicius de Moraes, pela atriz Maria Falconetti (Renée Jeanne Falconetti), quando a intérprete de Joana D`Arc, na versão de Dreyer, visitou o Rio de Janeiro, em 1942, em uma noite de intenso

movimento cultural na cidade, que recebia também, para uma conferência sobre teatro, o escritor Orson Welles – conferência a qual compareceram, juntos, Falconetti e Moares, e que antecedeu a entrevista.

O sagrado e o cinema

A religião e o sagrado sempre estiveram em evidência no cinema. Jesus Cristo foi o personagem religioso preferido dos diretores, podendo-se destacar, em ordem cronológica: Ferdinand Zecca (*A vida e paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, 1905); Sidney Olcott (*Da manjedoura à cruz*, 1912); Cecil B. De Mille (*O rei dos reis*, 1927); Julien Duvivier (*Golghota*, 1934); Nicholas Ray (*Rei dos reis*, 1961); Pier Paolo Pasolini (*O evangelho segundo São Mateus*, 1964); George Stevens (*A maior história de todos os tempos*, 1965); Franco Zeffirelli (*Jesus de Nazaré*, 1977); Martin Scorsese (*A última tentação de Cristo*, 1988); e Mel Gibson (*A paixão de Cristo*, 2004).

Outros importantes diretores deram destaque à temática religiosa em suas obras, entre eles Ingmar Bergman (*A fonte da donzela*, 1959: na Suécia do séc. XVI, pastores de cabra se hospedam, sem saber, na casa dos pais de uma camponesa assassinada por eles, quando ela se dirigia à igreja para cumprir a tradição de iluminá-la com velas; e *O sétimo selo*, 1956: um cavaleiro que volta das Cruzadas desafia a morte para uma partida de xadrez); Roberto Rossellini (*Francisco, arauto de Deus*, 1950: conta a vida de Francisco de Assis. No caso de Rosselini, pode-se dizer que o sagrado está inserido na sua estética; que a referência de sua obra é o sagrado, mesmo no profano, no sacrilégio); Henry King (*A canção de Bernadette,* 1943: a vida de Santa Bernadete, destacando-se as visões de Nossa Senhora, em Lourdes, na França); F. W. Murnau (*Fausto*, 1926: o demônio aposta com um anjo que pode corromper a alma de um homem íntegro, numa luta entre o bem o mal); Ermano Olmi (*E vene un uomo*, 1965: biografia do Papa João XXIII; e *Cammina Cammina*, 1982: sobre os Reis Magos); e Philip Groning (*O grande silêncio*, 2005: documentário que mostrou o dia a dia dedicado a Deus e às orações da comunidade dos cartuxos, católicos que viviam reclusos na Grand Cha Treuse, nos Alpes franceses). E tantos outros...

> Catolicidade no cinema (são muitos os diretores confessadamente católicos, até mesmo nos Estados Unidos, e os que não o são têm relações complexas com o catolicismo). No catolicismo

> não vemos uma grande *mise en scène*, assim como no cinema, um culto que substitui as catedrais, como já dizia Elie Faure? O cinema parece caber inteiramente na fórmula de Nietzsche: "em que somos ainda devotos". Ou melhor, desde os primórdios, o cristianismo e a revolução, a fé cristã e a fé revolucionária foram os dois polos que atraíram a arte das massas. É que a imagem cinematográfica, diferente do teatro, mostrava-nos a vinculação do homem com o mundo. Por isso ela se desenvolve, seja no sentido da transformação do mundo pelo homem, seja na descoberta do mundo interior e superior que é o próprio homem (Deleuze, 1990: 206).

Camponesa, heroína, herege... santa Joana

A personagem abordada neste trabalho, Joana D'Arc, enfeitiçou muitos diretores de cinema. Esteve em destaque, há pouco mais de uma década, em um filme do diretor Luc Besson (*A história de Joana D'Arc*, 1999, interpretada por Milla Jovovich, numa produção franco-americana, que contou com os sofisticados recursos técnicos característicos do cinema contemporâneo globalizado); e, antes, em filmes dirigidos por Georges Méliès (*Joana D'Arc*, 1899, com apenas 19 minutos de duração, preto e branco, mudo, protagonizado por Bleuette Bernon), Cecil Blount DeMille (*Joana, a mulher*, 1916, preto e branco, mudo, com Geraldine Farrar), Victor Fleming (*Joana D'Arc*, 1948, colorido, com Ingrid Bergman), Roberto Rossellini (*Joana D'Arc na fogueira*, 1954, colorido, com Ingrid Bergman) e Otto Preminger (*Santa Joana*, 1957, preto e branco, com Jean Seberg).

A presente pesquisa, no entanto, concentrou-se em dois diretores do século XX, que produziram os filmes tendo como personagem a heroína francesa e, mais especificamente, o julgamento dela pela Santa Inquisição da Igreja Católica: Carl Theodore Dreyer (A paixão de Joana D`Arc, 1928, 110 minutos, preto e branco, mudo, protagonizado por Maria Falconetti) e Robert Bresson (*O processo de Joana D`Arc*, 1962, 65 minutos, preto e branco, protagonizado por Florence Delay).

Joana D'Arc nasceu no vilarejo francês de Domrémy (Domrémy-la-Pucelle, como foi rebatizado posteriormente, em homenagem a Joana, "a donzela"). provavelmente em janeiro de 1412 (essa imprecisão é retratada no filme de Dreyer, quando os inquisidores perguntam a Joana a sua idade e ela, vacilante,

conta nos dedos, pensa e repensa, antes de responder sem muita certeza: "19 anos mais ou menos"). Joana teve uma forte formação religiosa, no catolicismo.

Já na segunda metade da Guerra dos Cem Anos, quando a Inglaterra invadiu a França, a jovem camponesa, humilde e analfabeta, passou a ter visões do arcanjo Miguel, que fora enviado por Deus, acompanhado de Santa Margarida e Santa Catarina. Do trio, Joana D'Arc recebeu a ordem divina de libertar a cidade de Orleans, em poder dos ingleses, e coroar Carlos VII rei da França.

Joana estava com cerca de 17 anos, quando, para obedecer a Deus, partiu ao encontro do delfim, na cidade de Chinon, e o convenceu a entregar-lhe o comando de um exército (Twain, 1919: 3-4). Ela lutou bravamente, elevando o moral dos soldados franceses a ponto de retomar a cidade de Orleans e garantir a viagem de Carlos VII até a catedral de Reims, para a coroação (idem: 5).

No ano seguinte, em 1430, na batalha de Compiègne, foi presa e vendida aos ingleses (ibidem: 7), pelos borguinhões, leais ao duque de Borgonha, Felipe, o Belo, e inimigos dos armagnacs (fiéis ao duque de Orleans, Luís, aliado do delfim, por quem Joana D'Arc lutava, em nome de Deus). Luís fora assassinado pelos borguinhões, que tinham ajudado os ingleses a tomar Orleans.

Em janeiro de 1431, o tribunal da Santa Inquisição iniciou o julgamento de Joana D'Arc, acusando-a de heresia e bruxaria, em sessões secretas. Nas mãos do bispo de Beauvais, Pierre Cauchon, que comandou o julgamento e era ligado aos borguinhões, Joana sofreu torturas física e psicológica; chegou a fazer um acordo com o tribunal, para trocar a morte por prisão perpétua, mas voltou atrás e, com a abjuração (renúncia pública e solene de crença ou religião até então professada, de acordo com o dicionário Aulete[4]), foi condenada a queimar na fogueira até a morte. Em 30 de maio de 1431, Joana D'Arc foi executada, na praça do Velho Mercado, em Rouen.

Vinte e cinco anos depois da morte dela, o julgamento foi revisado, por determinação do papa Calisto II, e Joana foi declarada inocente. Quase cinco séculos mais tarde, em 1908, foi beatificada pela Igreja católica e, em 1920, foi canonizada pelo papa Bento XV. Santa Joana D'Arc é a padroeira da França.

> Algumas vidas são exemplares, outras não; e entre as exemplares há as que nos convidam a imitá-las, e aquelas que observamos a distância com uma mistura de repulsão, piedade e reverência. É aproximadamente a diferença entre o herói e o santo (se podemos usar este termo mais num sentido estético que religioso). Uma vida tão absurda em seus exageros e no grau de automutilação (Sontag, 1987: 66, apud Paes e Pereira, 2010).

A Joana D'Arc de Dreyer

A mãe biológica de Carl Dreyer (1889-1968) era sueca e solteira. O nome de batismo dele, Karl Nielsen, foi mudado para Carl Theodore Dreyer, o mesmo do homem que o adotou ainda criança, ao ficar órfão (Nazário, 2010). Dreyer teve uma formação religiosa severa, em meio a uma família dinamarquesa luterana. E essa religiosidade iria se refletir em sua obra, primordialmente em aspectos morais.

Os filmes de Carl Dreyer são baseados em ficção ou em peças de teatro, mas *A paixão de Joana D'Arc* não. Dreyer seguiu a história oficial do julgamento de Joana, pela Inquisição da Igreja Católica, mas sintetizou os 29 interrogatórios efetivamente realizados em apenas um dia. Assim como Robert Bresson, Dreyer deu relevância aos temas religiosos e à epifania e, "depois da fascinação com o julgamento, a fascinação com o suplício constituiu outra tendência recorrente em Dreyer" (Oliveira, 2011: 10). Aponta Sémolué (1961: 158) que "em quase todos os filmes de Dreyer, a morte triunfa. Nos quatro grandes filmes (*A paixão de Joana D'Arc*, *O vampiro, Dias de ira e A palavra*), além do aspecto da tortura, ela se manifesta sob o aspecto do rito fúnebre". No documentário *Radiografia da alma*, de Torben Jensen, Dreyer comenta:

> A Donzela de Orleans, a trajetória de sua morte. Quanto mais eu me familiarizava com esse material histórico, mais imperativo para mim se tornou recriar o período mais importante na vida dessa moça. Queria que o público sentisse todo aquele poder. Os detalhes dos documentos cobrindo o processo de reabilitação foram necessários. Contudo, o ano em que ocorreram os eventos parecia tão sem importância quanto distinguir entre eles e o tempo presente. Eu queria criar um hino ao triunfo da alma sobre a vida. Minha vontade, meu sentimento, meu pensamento: compreender o misticismo (Dreyer, 1995, apud Oliveira, 2011).

Quando realizou seu primeiro filme como diretor, *O presidente*, em 1918, Dreyer já consolidara a técnica e a sensibilidade de roteirista e montador, na empresa cinematográfica *Nordisk Films*, e já demonstrava o que buscaria em sua obra: o real através do natural; cenários simples, *closes* de rostos sem qualquer maquiagem, a destacar a expressão humana. Uma concepção cinematográfica que estaria bem realçada uma década depois, no último filme mudo de sua

cinematografia: *A paixão de Joana D'Arc*, com base nos escritos oficiais do julgamento da heroína francesa.

Pode-se dividir o filme em etapas: a apresentação dela ao Tribunal da Inquisição (Joana sempre em plano inferior ao dos algozes); o cruel interrogatório a que é submetida pelos juízes e o sofrimento estampado em seu rosto); a tortura (apenas os instrumentos aparecem no filme) como única alternativa para a confissão de Joana e, em consequência, a preocupação dos inquisidores de que ela viesse a adoecer e, por consequência, morrer – para os inquisidores, a morte dela jamais poderia ocorrer por uma razão que não fosse a condenação, o castigo imposto pela Santa Inquisição; a comunhão da qual ela não participa, por estar em pecado, devido à não confissão de seus crimes – ela resiste, ainda assim; a assinatura, em público, do acordo para não ser excomungada e, dessa forma, escapar da fogueira, sendo condenada à prisão perpétua; a volta atrás no acordo, a abjuração; a comunhão e, na sequência, o caminho para o suplício; e, finalmente, o suplício e a revolta popular, por causa de sua morte.

Em *A paixão de Joana D'Arc*, o sagrado está presente, de forma predeterminada, nos jogos cênicos, e transcende as expressões: sombras formam a cruz; crucifixos em detalhe; a mártir coroada por espinhos; no grande plano, olhares convulsivos, penetrantes, desafiadores, perversos; sacrifício e paixão (a lembrar a paixão de Cristo). "Em 'A Paixão de Joana D'Arc', a origem do sagrado está na procura de Deus, mas é sobretudo a partir dos afetos e das emoções expressos pelo grande plano que o espectador faz a experiência do sagrado", aponta Gil (2012).

A ausência da narrativa lógica se choca com a normalidade cinematográfica da época. Sem som e com legendas e intertítulos para estabelecer o diálogo entre os personagens, Dreyer não se preocupa em produzir planos de contextualização. Há uma quebra na lógica espaço-temporal.

Giles Deleuze faz observações também em relação ao extracampo, em *A paixão de Joana D'Arc*" e em outro filme de Dreyer, *Gertrud*:

> O extracampo possui dois aspectos que se misturam: pode designar aquilo que está alhures, ao lado ou em volta; mas também atesta uma presença inquietante, um "alhures radical". Considerando uma imagem enquanto um sistema fechado, cada um desses aspectos se sobrepõe ao outro segundo a natureza do "fio". Quando mais grosso o fio, melhor o extracampo cumpre

> a primeira função (acrescentar espaço ao espaço). Mas, quando o fio é tênue, ele não se contenta em reforçar o fechamento do quadro, ou em eliminar a relação com o exterior. Ele não garante, evidentemente, uma isolação completa do sistema relativamente fechado, o que seria impossível. Mas quanto mais tênue for, mais a duração desce no sistema como uma aranha, melhor o extracampo realiza sua outra função, que é a de introduzir o transespacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado. Dreyer havia feito disto um método ascético: quanto mais a imagem é espacialmente fechada, reduzida até a duas dimensões, mais ela está apta a se abrir para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta, que é o Espírito, a decisão espiritual de Joana e Gertrud (Deleuze, 1985: 29-30).

O grande plano expõe, pela aproximação exacerbada e reveladora das mínimas e contundentes expressões do rosto de Falconetti, de um lado, o martírio de Joana e, de outro, a crueldade e torpeza de seus algozes. Plano a plano, rosto a rosto, a história é uma sequência de emoções que saltam aos olhos – e dos olhos –, em fragmentos. "Representar é tornar visível o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir, como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto" (Debray apud Barros, 2004: 49).

A expressão da máscara é uma técnica teatral que promove o vínculo entre o personagem e o espectador. Em primeiro plano, os olhos quase sempre arregalados de Falconetti, que ora denotam dor, ora consternação, que ora carregam esperança, ora surpresa, expõem a alma, o interior do personagem.

> "A Paixão de Joana d'Arc", de Carl Dreyer, já não é o tema religioso que toca o espectador, mas a expressão transcendente que se manifesta em todos os grandes planos do filme. Da força do Mal à fragilidade da inocência, nada escapa ao olhar háptico da câmara. O sofrimento de Joana d' Arc parece projetar-se para além da superfície do ecrã. O grande plano funciona como uma revelação da *alma* e como imagem do desejo. Joana D'Arc procura a voz divina e a Inquisição quer condená-la à morte, por heresia, ou simplesmente pela necessidade de sacrificar uma vítima para reencontrar um território pacífico (interior e exterior). O grande plano é o plano da presença e do contato direto com o espectador.

> Carl Dreyer criou uma imagem da natureza humana, no seu extremo sofrimento ou no seu gozo sádico, retirando o artifício estético para reforçar o realismo das emoções (Gil, 2012).

A exigência de closes e planos fechados do rosto expressivo de Maria Falconetti foi seguido à risca pelo fotógrafo Rudolph Maté, um dos grandes nomes do início do expressionismo alemão. Falconetti falaria dessa obsessão de Dreyer pela criação de uma Joana D'Arc exclusiva, quando, em visita ao Rio de Janeiro, em 1942, quando foi entrevistada pelo então cronista do jornal carioca A Manhã, Vinicius de Morais (ver o texto completo dessa entrevista no Anexo, p. 36):

> Sofri muito. Foram cinco meses de tortura. Às vezes brigávamos. Perguntava-lhe: 'Mas m. Dreyer, se o senhor me deixasse um pouco de liberdade para a ação, eu poderia dar alguma coisa de mim mesma... Ele recusava-se, formalmente. Obrigava-me à maior passividade. Filmava coberto por anteparos, para que ninguém me visse e nada me distraísse a atenção do que fazia. Acabada a cena, recolhia-me a uma casa de campo a que só ele tinha ingresso. Falava-me constantemente, incutindo-me a ideia da obra que queria realizar. Era-lhe uma ideia fixa. (…) No dia em que acedi a que me raspassem a cabeça, coisa que ele me pedia sempre, foi de uma extraordinária doçura comigo. Mas nunca o vi tão áspero como quando, desobedecendo a uma ordem expressa sua, dei uma fugida a ver a Joana D'Arc de m. Shaw. Ele soube e correu atrás de mim. Censurou-me amargamente de querer destruir-lhe o trabalho. 'Agora', disse-me, 'vai sair a Joana D'Arc de Shaw, e não a minha!' (Morais, 1942).

Falconetti nunca mais quis fazer outro filme. Teve propostas para filmar em Hollywood, mas não as aceitou. A Morais, ela confessou ter acabado o trabalho "num estado de nervos inimaginável." (idem). Ao ver o filme pela primeira vez, ela o detestou. "Não havia nada meu. Era tudo de m. Dreyer. Cinema é isso, é o diretor" (ibidem). E concluiu:

> Engraçado. A grande crítica que se fez ao filme foi a sua falta de desenvolvimento, de progressão. Eu própria achei assim, vendo aquelas

> figuras em luz e sombra, paradas, lentas. Só mais tarde compreendi que não podia ser de outro modo, que tratava-se de uma visão, de um instante em cinema (Falconetti apud Morais, 1942).

A importância do cinema de Dreyer e a admiração de outros diretores por ele podem ser medidas pelas homenagens que lhe fizeram Jean-Luc Godard e François Truffaut: Godard, quando, em *Viver a vida*", de 1962, a personagem principal vai ao cinema assistir ao filme *A paixão de Joana D'Arc* e Truffaut quando, em *A noite americana*, de 1973, o personagem que o próprio Truffaut interpreta deixa-nos entrever, ao abrir um pacote de livros com os nomes de seus mestres espirituais, o de Dreyer entre eles. Na introdução que fez para o livro de crônicas do crítico de cinema André Bazin, *O cinema da crueldade*", Truffaut revelou toda sua admiração pelo diretor dinamarquês:

> Carl Dreyer foi o cineasta da brancura. A religiosidade dos temas escolhidos deu margem à ilusão e não se percebe o suficiente a violência subterrânea de sua obra e de todas as dilacerações que lhe formam as engrenagens. Jean Renoir disse dele: "Dreyer conhece o homem melhor do que um antropólogo". Como o próprio Renoir, Carl Dreyer valorizou a sinceridade de seus personagens, cujas crenças são mostradas quase sempre em violenta oposição. Onze anos separam a realização de O Vampiro e a de Dias de Ira; existem treze anos de desemprego entre A Palavra e Gertrud – decididamente, a carreira de Carl Dreyer não foi muito mais fácil que a de (Eric von) Stroheim. Pelo menos, ele teve a satisfação de exercer sua arte até sua morte, sobrevinda pouco depois da apresentação em Paris de seu último filme, Gertrud (Bazin, 1989: 12).

A Joana D'Arc de Bresson

Robert Bresson (1901-1999) estudou filosofia e artes plásticas; foi pintor e roteirista; e, tal como aconteceu com Dreyer, foram fortes as impressões da rigidez da formação religiosa (no caso de Bresson, no catolicismo), em sua cinematografia: carregava o rigor dos jansenistas e muitas de suas crenças, como a predestinação e a graça divina. De acordo com Pereira (2009), "se os valores expressos nas ações humanas não se explicam apenas por culturas

particulares, mas por desígnios sobrenaturais, Bresson encarna, em seus filmes, uma crença religiosa consistente e consagradora da vida" Paes e Pereira (2010), apontam que se podem ser percebidos

> (...) ao menos dois níveis em que as religiões se fazem sentir para aquele que crê: o nível fundamental da relação do homem com o mundo, o totalmente outro, algo que se manifesta e é percebido (estética) e o nível pragmático da relação entre os homens, calcado nas leis racionais (moral). Doutrina esta que apresenta, de forma simbólica (do grego *syn-ballein*, "por junto") um racionalismo mínimo de diferenciação presente nas religiões (e culturas) que utilizam o que chamamos de moral religiosa como categoria de modulação entre opostos, bem e mal, puro e impuro, altivez e baixeza, formas que coabitam o campo humano, mas que unem-se no âmbito da cultura.

A obra de Bresson – especialmente *O processo de Joana D'Arc* – está repleta desses conflitos. "No centro de seus dramas, os personagens debatem-se com a culpa e o pecado, mas vislumbram a redenção (Couto, 2012). Destaca Pereira (2009), que "Deleuze aponta essa presença do bem e do mal como inerentes ao jansenismo bressoniano":

> Em *L´argent*, o devoto Lucien só exerce a caridade em função do falso testemunho e do roubo que cometeu como condição, enquanto que Yvon só se lança no crime a partir da condição do outro. Dir-se-ia que o homem de bem começa necessariamente aí mesmo onde chega o homem do mal (Deleuze, apud Pereira, 2009).

Marcaram profundamente a obra de Bresson, também as lembranças do campo de concentração nazista, em que ficou prisioneiro, na Segunda Guerra Mundial. Ele dirigiu o primeiro longa-metragem, *Anjos do pecado (Les Anges du Péché*), em 1943, depois de ser libertado e ainda durante a ocupação da França pelos alemães. Antes da guerra, dirigira, em 1934, uma comédia (a única da cinematografia dele), em preto e branco, com apenas 25 minutos de duração: *Os assuntos públicos (Les Affaires Publiques)*. Quatro de seus filmes abordam questões relacionadas à prisão: *Diário de um pároco de aldeia (Journal*

d'un Curé de Campagne, 1951), *Um condenado à morte escapou (Un Condamné à Mort s'est Échappé*, 1956) – que se passa, quase que totalmente, em uma prisão nazista –, *Batedor de carteiras* (*Pickpocket*, 1959) e *O processo de Joana D'Arc (Le Procés de Jeanne D'Arc*, 1962).

Em *Diário de um pároco de aldeia*, Bresson já pôs em prática, parcialmente, uma de suas concepções revolucionárias: a de trabalhar com um elenco sem atores profissionais. Ele queria, conforme revelou à época, "atingir uma pureza maior, um despojamento maior." No filme, havia apenas uma atriz profissional: Marie-Monique Arkell, interpretando a baronesa. O objetivo do cineasta seria plenamente alcançado no filme seguinte: *Um condenado à morte escapou*.

Bresson queria em seus filmes modelos, não atores tradicionais. "Um ator precisa sair dele mesmo para se ver no outro. Seus modelos, uma vez que saíram deles mesmos, não poderão mais entrar", escreveu Bresson (1979), no livro *Notas sobre o Cinematógrafo*, em que expôs suas ideias sobre o cinema, em uma sequência de aforismos. Com modelos, ele poderia distanciar os personagens dos espectadores, pela desdramatização dos personagens, permitindo que deles aflorasse o conteúdo; enquanto os atores, ao usarem as técnicas teatrais de interpretação, se revestiriam do falso: "Nada é mais falso num filme do que esse tom natural do teatro copiando a vida e calcado em sentimentos estudados" (idem). Em entrevista à televisão francesa, em 1962, o diretor revelou que seus "modelos" deveriam ter uma participação única, a qual preferiu chamar de especial:

> É melhor que não trabalhem mais de uma vez comigo. Não lhes ensino o rodado no dia anterior, como fazem outros. Creio firmemente que é melhor que não saibam o que fizeram. Com este método aflora o mais profundo de cada um, que não se poderia extrair de um ator, já que normalmente se escondem atrás de sua técnica, atrás de sua arte. Pode-se dizer que o cinema, em vez de ser um teatro fotografado, poderia ser, psicologicamente, um modo de descobrir (Bresson, apud Beunet, 1962).

Ele buscava a neutralidade de expressão, a austeridade interpretativa, a tal ponto que chegou a criticar, em seus aforismos, a direção de Maria Falconetti, por Carl Dreyer, em *A paixão de Joana D'Arc*:

> Na falta do verdadeiro, o público se apega ao falso. A maneira expressionista com que Falconetti lançava seus olhos ao céu, no

> filme de Dreyer, arrancava lágrimas. (…) Em O Processo de Joana D'Arc, eu tentei, sem fazer "teatro" ou "farsa", encontrar com palavras históricas uma verdade não-histórica (Bresson, 1979).

Minimalista, Bresson buscava um cinema austero, comedido, que esvaziasse as aparências para atingir a interioridade, que utilizasse apenas o estritamente necessário, para que a essência e a surpresa aflorassem das imagens: "É o interior que domina. Eu sei que isso pode parecer paradoxal numa arte que é toda exterior. Mas eu vi filmes em que todo mundo corre e que são lentos. Outros em que os personagens não se agitam e que são rápidos" (idem).

Era, portanto, o cinema sem a influência do teatro que Bresson procurava; não o cinema tradicional (que ele considerava ser o teatro fotografado), mas o que ele chamou de "cinematógrafo": "Existem dois tipos de filmes: os que empregam os meios do teatro (atores, *mise-en-scène*, etc.) e se servem da câmera a fim de reproduzir; e os que empregam os meios do cinematógrafo e se servem da câmera a fim de criar" (ibidem).

Em *O processo de Joana D'Arc*, o texto que aparece de início informa que Joana "não foi sepultada, virou cinzas. Não há retrato dela, só palavras aos juízes de Rouen". Na sequência, há um crescente rufar de tambores, enquanto sobem os créditos – é um som que voltará no fim do filme, quando Joana é executada. Segundo (Sémolué, 1993: 119 apud Takayama, 2012), "entre essas salvas de execução capital, são inscritas imagens e palavras, que, também, bateram com golpes duplicados: uma dobra do tempo é aberta e se fecha". Os sinos tocam e ouvimos a voz da mãe de Joana, que permanece todo o tempo de costas, a dar detalhes do julgamento e da vida da filha, para contextualizar. Bresson justificou, em entrevista ao crítico inglês Ian Cameron (1962), por que decidira não mostrar o rosto da mãe de Joana, na cena: "Não quero que seja um personagem. Ademais, não é no filme. Aparece antes do título".

Nos filmes de Bresson, a subjetividade está em toda parte: cenas cegas, que apenas sugerem o acontecimento: a cena do assassinato da sentinela, em *Um condenado à morte escapou* e as imagens dos equipamentos de tortura, sem que fosse mostrada explicitamente a tortura, em *O processo de Joana D'Arc;* sons que informam, sem a imagem como testemunha (a cena do ladrão em ação, no hipódromo, em *Batedor de carteiras*); câmera imóvel, à espera da cena, nas quais os personagens entram e saem de quadro, provocando expectativa e suspense (por várias vezes, nos deslocamentos de Joana e de seus carcereiros e inquisidores, em *O processo de Joana D'Arc*). Bresson se propõe a sempre

surpreender o espectador, de quem pretende a maxima atenção. Paes e Pereira (2010), destacam que o cinema de Bresson, tanto quanto o de Pasolini,

> (...) proporcionam o esvaziamento do desejo condicionado e, por outra economia de sentidos, a possibilidade do surgimento da *graça* a quem "abre-se" para viver seus filmes: não a posição de espectador, mas um observador que leva tal serenidade de olhar, tal atenção, para participar da vida compartilhada: uma forma de religação do indivíduo com o sagrado em tempos fragmentados por olhos com fome de tudo.

Bresson propõe, em seus aforismos, essa "abertura", a imersão do espectador, nas imagens de seus filmes: "Cave sua sensação. Olhe o que há dentro. Não a analise com palavras. Traduza-a em imagens irmãs, em sons equivalentes. Quanto mais nítida for, mais seu estilo se afirma (estilo: tudo que não for técnica) (Bresson, 1979).

> Como enfatizou Paul Schrader (1972, p. 70), em sua definição do que seria o estilo transcendental de Bresson, que consistiria na busca por minimizar a participação emotiva do espectador durante todo o filme, o que ele denominou como *cotidianidade*, até que Bresson empunha uma *cisão*, algo sem sentido em si, que desemboca no último plano fílmico, um plano achatado, dotado da *estagnação*, "uma cena inerte, imobilizada", com um crescente de som em imagem simples: o lago onde Mouchette afundou, que dilata e comprime-se como se o tempo estivesse em transe; o jumento Balthazar, combalido, cercado pelas ovelhas, no campo; Michel, atrás das grades, com olhos para Jeane; o abraço de Fontaine a seu companheiro Jost após a fuga; o lenço após a queda da jovem doce; o pilar em chamas após devorar Joana. Bresson restringe a participação emotiva do espectador até o último plano, como se prendesse sua respiração, é então que ela se solta e procura sentido onde não há. Ocorre a certeza do mistério. Um paradoxo que é a própria raiz da noção de graça no ser humano, pois ela só se manifesta quando não há manifestação alguma (Paes e Pereira, 2010: 34).

Quando o jornalista Mario Beunat, perguntou a Bresson, durante entrevista à TV francesa RTF, qual a razão do plano fixo e muito longo do final do filme *O processo de Joana D'Arc*, em que aparece somente o poste com as correntes caídas (Beunat, 1962), o cineasta não poderia ser mais bressoniano em sua resposta: "Para mim, é como uma desaparição milagrosa de Joana".

Considerações finais

O conjunto cinematográfico de Dreyer e Bresson – o primeiro, de formação luterana, e o outro, católica – tem, em comum, a forte presença de religiosidade e epifania, o que justifica, plenamente, a admiração deles pela personagem histórica Joana D'Arc.

Nos filmes objetos dessa pesquisa, ambos se valeram dos manuscritos oficiais do julgamento de Joana D'Arc. Um e outro "enxugaram os originais do processo", ainda que de maneira diferente. Dreyer foi mais radical, condensando em apenas um dia a encenação das principais partes dos 29 interrogatórios. Bresson manteve-se mais fiel à estrutura do processo, porém alterou o texto em algumas partes, suprimindo repetições e alguns arcaísmos, mas mantendo o essencial, "para não empobrecer a cor muito particular das réplicas de Joana" (Bresson e Guitton, 1962: 92). Vale destacar que Dreyer não faz referência à virgindade de Joana D'Arc em seu filme, ao passo que Bresson dá ênfase ao fato, que, na história, é relevante do ponto de vista religioso, porque, à época, acreditava-se que o diabo não se aproximava das mulheres virgens – e Joana era acusada pela Igreja Católica de bruxaria, de ser diabólica.

As diferentes concepções cinematográficas de Dreyer e Bresson, porém, ficam evidentes nas palavras do próprio Bresson, em crítica que fez à interpretação teatral que Dreyer impôs à atriz Maria Falconetti, em *A paixão de Joana D'Arc*. A encenação carregada de expressões no filme de Dreyer, contrapõe-se aos gestos automáticos e a rigidez exigidos de seus "modelos" por Bresson, que encontrava, com isso, uma "maneira de resgatar o automatismo da vida real" (Bresson, 1979). Se Falconetti, a Joana de Dreyer, apresenta-se no filme de forma a comover seus inquisidores, a atriz de Bresson, em *O processo de Joana D'Arc*, Florence Delay, faz o inverso: austera, monocórdia, parece, muitas vezes, indiferente a eles.

Para valorizar as expressões de Falconetti, Dreyer usou em abundância o grande plano, em *plongée e contra-plongée*, em busca de maior expressividade, para dramatizar as cenas, valorizar o sofrimento de Joana e reforçar a posi-

ção inferior dela em relação aos algozes. Bresson deu preferência aos planos fechado e, principalmente, médio, com a câmera frontal, à altura da cabeça, algumas vezes em movimentos panorâmicos, criando um distanciamento proposital entre personagem e espectador.

A fragmentação está presente nos dois filmes: partes do corpo, objetos, espaço e imagens, provocando uma certa indeterminação de época. Ambos os diretores tinham esses mesmo objetivo, conforme pode-se constatar no depoimento de Delay, atriz de Bresson, e no do próprio Dreyer: "O ano em que ocorreram os eventos parecia tão sem importância quanto distinguir entre eles e o tempo presente. Eu queria criar um hino ao triunfo da alma sobre a vida. Minha vontade, meu sentimento, meu pensamento: compreender o misticismo (Dreyer, 1995 apud Oliveira, 2011). E no cineasta francês, conforme apontou Florence Delay,

> (...) ao limitar, eu diria quase ao encerrar o visível, de modo tão concreto, que os planos se tornam atemporais. O que há para ver numa prisão, em não importe qual prisão? Cantos, paredes, uma cama, uma porta, correntes. Toda a atenção se fixa sobre a liberdade interior da prisioneira, sobre o seu rosto, ou, dizendo de outra maneira, sobre a sua alma (Delay apud Bresson, 2002: 137).

O "cinematógrafo" criativo de Bresson era diferente do cinema expressionista de Dreyer, é certo. Mas havia algo de sagrado a uni-los para sempre.

Notas

1. Acessível em http://www.ina.fr/video/I00003697 (1'27")
2. Acessível em http://www.tijeretazos.net/Cinema/Bresson/Bresson009.htm
3. Acessível em http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/entrevista-com-mme-falconetti-grande-interprete-de-joana-darc-do-cineasta-carl-dreyer-bem
4. Acessível em http://aulete.uol.com.br/abjuração

Referências

BARROS, José. A cultura da Imagem. In: *Horizonte*. Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 49-. 59, 1º sem. 2004.

BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Trad. Saúl Yurkiévich. Cidade do México: Edições Era, 1979.

_____. *O processo de Joana D'Arc*. Direção de Robert Bresson. Digital. Versatile Disc (65min): DVD, som, preto-e-branco. Legendado, port. Versátil: 1962.

_____ e GUITTON, Jean. Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton. In: *Études cinématographiques*, 18-19, 1962. p. 85-97.

COUTO, José Geraldo. Robert Bresson, pelo cinema monástico. Artigo: *Carta Capital*, 20/02/2012. Disponível em http://www.cartacapital.com.br/cultura/robert-bresson-pelo-cinema-monastico/

DREYER, Carl T. *Radiografia da alma* (Carl Th. Dreyer: Min Metier). Documentário. Dirigido por Torben Jensen Skjødt, 1995.

_____. *A paixão de Joana D'Arc*. Direção de Carl Theodor Dreyer. Digital Versatile Disc (82 min): DVD, mudo, preto-e-branco. Legendado, port. Magnus Opus: 1928.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2: imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

GIL, Inês. O corpo, a origem e o sagrado no Cinema: uma introdução. In: *Didaskália*. Universidade Lusófona, Lisboa: 2012. Disponível em http://www.snpcultura.org/o_corpo_a_origem_e_o_sagrado_no_cinema_introducao.html ;

MORAES, Vinicius. Entrevista com Mme. Falconetti, a grande intérprete de Joana D'Arc do cineasta Carl Dreyer, bem como o seu pronunciamento no debate sobre cinema silencioso e cinema falado. Jornal A Manhã , 9 de junho de1942. Acessível em http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/entrevista-com-mme-falconetti-grande-interprete-de-joana-darc-do-cineasta-carl-dreyer-bem.

NAZÁRIO, Luiz. *O sagrado no cinema*. *Revista Cult*: 1010. Disponível em http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-sagrado-no-cinema/.
OLIVEIRA, Roberto A. A religião no cinema de Carl Dreyer. In: *Revista dEsEnrEdoS* - ISSN 2175-3903 - ano III, n. 11. Teresina, PI: out-dez/2011, p.1-14.
PAES, Daniel Nunes Guimarães e PEREIRA, Miguel Serpa. *Olhar ativo: a Central Católica de Cinema do Rio de Janeiro* (1954-1971). Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010. 152p.
PEREIRA, Miguel S. A transgressão e o ritual salvífico no cinema de Robert Bresson. *XIII Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine)* - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) – out.2009.
SÉMOLUÉ, Jean. Douler, Noblesse Unique ou La Passion Chez Carl Dreyer. In: ESTÈVE, Michel (Org.). *La Passion du Christ comme Thème Cinématographique*. Paris: Études Cinématographiques, n. 10-11, vol. II, Lettres Modernes, 1961.
_____ *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*. Paris: Flammarion, 1993.
TAKAYAMA, Luiz R. *Filmar as sensações: cinema e pintura na obra de Robert Bresson*. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
TWAIN, Mark. *Saint Joan of Arc*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1919. The Library of Congress, EUA. Disponível em https://archive.org/details/saintjoanofarc01twai.

Resumo

A cinematografia de dois importantes cineastas do século XX, o dinarmarquês Carl Theodore Dreyer e o francês Robert Bresson – especialmente a presença da religiosidade e do sagrado em seus filmes – é o foco deste trabalho. Bresson, de formação católica, e Dreyer, luterana, deram relevância, em suas obras, aos temas religiosos e à epifania, o que justifica a admiração deles por Joana D'Arc, personagem dos filmes centrais dessa pesquisa. Ambos filmaram a história da heroína francesa baseados em textos oficiais do julgamento dela. Em *A paixão de Joana D`Arc*, de 1928, de Dreyer, a encenação carregada de expressões, contrapõe-se aos gestos automáticos e à rigidez exigidos de seus "modelos" por Bresson, em *O processo de Joana D`Arc,* de 1962. Se a atriz Maria Falconetti, a Joana de Dreyer, apresenta-se no filme de forma a comover seus inquisidores, a atriz de Bresson, Florence Delay, mostra-se austera, monocórdia, parecendo, muitas vezes, indiferente a eles. Dois caminhos fascinantes, sob as mãos abençoadas de dois mestres.

Palavras-chave

Religiosidade no cinema – Cinematógrafo - Joana D'Arc - Robert Bresson - Carl Dreyer.

Abstract

The cinematography of two important filmmakers of the twentieth century, the danish Carl Theodore Dreyer and the french Robert Bresson – especially the presence of religion and the sacred in their films - is the focus of this work. Bresson with catholic formation and Dreyer with Lutheran formation gave relevance in their works in religious themes and epiphany, which justifies their admiration for Joan D`Arc, the central character of the movies focus of this research. Both have filmed the history of the french heroine based on official texts of her trial. In *The Passion of Joan D`Arc*, of 1928, by Dreyer, the staging full of expressions opposes the automatic gestures and rigidity required on their "models" by Bresson in *The Trial of Joan D`Arc* of 1962. If on one hand the actress Maria Falconetti, Joan of Dreyer, presents the film in order to touch her inquisitors, on the other hand the actress of Bresson, Florence Delay, shows herself austere, monotonous, looking often indifferent to them. Two fascinating ways under the blessed hands of two teachers.

Keywords

Religiosity in the cinema – Cinematographer - Joan D`Arc - Robert Bresson - Carl Dreyer.

ANEXO

Entrevista com mme. Falconetti, a grande intérprete de Joana D'Arc do cineasta Carl Dreyer, bem como o seu pronunciamento no debate sobre cinema silencioso e cinema falado.

A Manhã, 09 de Junho de 1942.

Vinicius de Moraes

Quando Augusto Frederico Schmidt me disse que mme. Falconetti se achava no Rio, eu cheguei a tatear por uma cadeira. Porque, no fundo, era como se eu tivesse ouvido qualquer coisa assim: "Você sabe quem está hospedada no Copacabana? Joana D'Arc em pessoa...".

De fato, para mim não há nenhuma diferença essencial. Para mim Joana D'Arc tem o rosto de Falconetti, a cabeça de Falconetti, os olhos de Falconetti. Li o livro de Delteil sem imagem definida da santa, pois só mais tarde veria o filme de Dreyer. Mas já quando li a plaquette de Bernanos, emprestei à jovem Joana a imagem que Dreyer lhe deu. E na Inglaterra, assistindo à peça de Shaw fiquei inteiramente perturbado com o desequilíbrio que me causou ver Joana encarnada em outra mulher que não Falconetti, tão inferior a Falconetti.

Senti imediatamente que era preciso vê-la, falar com ela. Trasanteontem, passando pelo Amarelinho, dei com Roberto Alvim Correia ingerindo filosoficamente esse mau chá que se serve nos cafés do Rio. Parei para duas palavras. E a conversa, girando em torno de Falconetti, fiquei por perto de uma hora. O nosso Correia tivera a sorte de vê-la interpretando *Phèdre*, em Paris, e disse-me a respeito, com grande admiração. Mas eu nada dei a Falconetti por causa disso. A imagem de Joana D'Arc me perseguia, naqueles monumentais fundos brancos. Nunca haveria outra.

Esperando-a, no salão do Copacabana, senti-me extraordinariamente confuso. "Daqui a um instante", pensava eu olhando o elevador, "aquela porta vai se abrir, e Joana D'Arc vai surgir dali, as mãos nas soleiras, a indumentária simples de combate, um cinturão rústico, umas botas de cano curto ajustando as calças coladas, a cabeça quase raspada, os olhos dolorosos, o rosto transportado…". E os grandes detalhes silenciosos, lentos, do filme de Dreyer foram voltando, em sua plástica primitiva, como num poderoso mural.

Não foi assim, é claro. Falconetti surgiu, bem evidente, mas num elegante e simples vestido preto. Vinha acompanhada de seu filho. Reconheci-a imediata-

mente e de longe a cumprimentei. Ela dirigiu-se sorrindo para a minha mesa, inteiramente à vontade, vagamente surpresa com a minha mocidade, que as pessoas em geral veem maior do que realmente é. Estou beirando os trinta. O fato é que disse-lhe essas – duas ou três coisas essenciais que despertam numa mulher uma impressão muito melhor da inteligência de um homem que não importa que títulos literários ou científicos. Falei-lhe do meu reconhecimento pela sua interpretação; de sua beleza inesquecível; e de como essa beleza se transportara integral para seu filho, aquele menino de 11 anos que ali estava.

Não se passava meia hora e estávamos num táxi rumando à última conferência que Orson Welles dava, na cidade, sobre teatro. Falconetti mostrara-se interessada em ouvir o que Orson Welles dizia sobre uma arte que lhe é tão familiar. Avisei-lhe que provavelmente só pegaríamos o finzinho, pois a hora já ia pelas sete e meia. Mas ela quis arriscar assim mesmo. E a boa sorte fê-la assistir, pelo que me disseram, à melhor parte da palestra: a parte interpretativa. Orson falava de Shakespeare, recitando-lhe trechos. Depois disputou-se com duas ou três pessoas da assistência, defendendo a primazia da linha do poeta em teatro, num excelente confronto com Racine. Falconetti aplaudiu. Terminado o *entretien* apresentei o Cidadão Kane a Joana D'Arc, com grande surpresa daquele, que se mostrou por um instante emocionado. Foi, posso lhes garantir, um bom momento para mim. Falconetti sentiu a rápida e tensa mudança de expressão no rosto de Orson Welles quando lhe disse ao ouvido: "Chega aqui, é favor; quero apresentar a você a Joana D'Arc de Dreyer, a Falconetti...". Vi-a sinceramente desvanecida.

Fiquei para jantar com ela, quem não ficaria? E foi ao jantar que ela me contou sobre o filme, de como um dia lhe haviam batido à porta e entrara esse homem que se sentara a seu lado, conversara meia hora com ela e lhe dissera que nunca faria a sua Joana D'Arc com outra mulher, embora tivesse compromissos para um teste com a própria Pitöeff. E de como realmente a ocasião chegara, e Dreyer lhe falara do que ia ser o seu filme: o momento supremo de uma criatura, o quadro fundamental de uma vida de mulher. Não amava especialmente a Joana d'Arc. Queria, sim, revelar uma mulher. Para isso precisava de toda a sua atenção, de toda a sua dedicação, de sua renúncia absoluta. Fê-la chorar como experiência. E avisou-lhe que ela precisaria viver chorando, que não veria ninguém, que só trataria com ele, que precisaria da sua obediência absoluta...

"Sofri muito", disse mme. Falconetti. "Foram cinco meses de tortura. Às vezes brigávamos. Perguntava-lhe: 'Mas m. Dreyer, se o senhor me deixasse um pouco de liberdade para a ação, eu poderia dar alguma coisa de mim mesma...

"Ele recusava-se formalmente. Obrigava-me à maior passividade. Filmava

coberto por anteparos, para que ninguém me visse e nada me distraísse a atenção do que fazia. Acabada a cena, recolhia-me a uma casa de campo a que só ele tinha ingresso. Falava-me constantemente, incutindo-me a ideia da obra que queria realizar. Era-lhe uma ideia fixa.

"Não foi à toa que enlouqueceu. Está internado. No dia em que acedi a que me raspassem a cabeça, coisa que ele me pedia sempre, foi de uma extraordinária doçura comigo. Mas nunca o vi tão áspero como quando, desobedecendo a uma ordem expressa sua, dei uma fugida a ver a Joana D'Arc de m. Shaw. Ele soube e correu atrás de mim. Censurou-me amargamente de querer destruir-lhe o trabalho. 'Agora', disse-me, 'vai sair a Joana D'Arc de Shaw, e não a minha!".

"Nunca mais quis fazer outro filme", suspirou ela. "Tive propostas para Hollywood, mas não as aceitei. Acabei o trabalho num estado de nervos inimaginável. Ao ver o filme pela primeira vez, detestei-o. Não havia nada meu. Era tudo de m. Dreyer. Cinema é isso, é o diretor. Engraçado", sorriu-se, "a grande crítica que se fez ao filme foi a sua falta de desenvolvimento, de progressão. Eu própria achei assim, vendo aquelas figuras em luz e sombra, paradas, lentas. Só mais tarde compreendi que não podia ser de outro modo, que tratava-se de uma visão, de um instante em cinema".

Falamos sobre cinema. Contei-lhe o desenvolvimento do debate que se trava nesta coluna e pedi-lhe um pronunciamento. Falconetti sorriu:

"Dizer que eu..."

Mas seu alheamento durou pouco. Recobrou-se:

"Sou pelo silêncio. Meu pronunciamento, não o creio de muito valor. Sou uma atriz de teatro. Mas no que posso julgar, estou de acordo com o ponto de vista. O silêncio é o mais fundamental. Não é possível imaginar uma Joana D'Arc sonora ou falada, nem fazê-la melhor. Estou certa que m. Dreyer diria o mesmo no seu debate. Sabe de uma coisa, tudo o que é *décor* é pouco importante. O artista que usa disso como meio de expressão, esse não vai longe, já transigiu."

Mme. Falconetti disse mais. Disse coisas muito importantes sobre cinema e teatro, colocando-se sempre dentro de um recato perfeito no julgamento dessas artes. Batera palmas ao ouvir Orson Welles pronunciar que "no actor can beat a good line" (nenhum ator pode com uma boa linha). Isso me bastava. Ao me despedir dela apertei-lhe afetuosamente as mãos que Dreyer sujara de esterco para filmar. Seu rosto que nunca conheceu maquilagem em cinema traduzia um agradecimento. Tive vontade de dizer-lhe como era belo e eterno na minha lembrança seu rosto de Joana D'Arc...