

# PRÁTICAS DE DEVOÇÃO NO CINEMA: UMA ANÁLISE DE *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* DE C. T. DREYER (1928)\*

HUGO BARREIRA\*\*

**Resumo:** *La Passion de Jeanne d'Arc (1928), realizado por C. T. Dreyer, representa um marco cinematográfico na representação de temas religiosos.*

*Pondo de parte narrativas convencionais, fechadas e declamatórias, e concentrando-se na interação entre imagens semi-isoladas, que apelam aos múltiplos sentidos, o filme transfere para o observador a tarefa de animar as imagens e de lhes conferir um significado global. O filme de Dreyer é celebrado pelas suas características formais, embora se situe no crepúsculo do cinema mudo. Através deste artigo, propomos uma exploração da representação de práticas devocionais no cinema através de uma análise do filme de Dreyer, combinando abordagens dos estudos fílmicos e dos estudos visuais, estabelecendo relações entre as suas imagens e outros meios.*

**Palavras-chave:** Cinema; Pintura; Religião; Paixão; Dreyer.

**Abstract:** *La Passion de Jeanne d'Arc (1928), directed by C. T. Dreyer, marks a breakthrough with cinema depictions of religious subjects.*

*Setting aside conventional narratives, closed and declamatory, and concentrating on the interaction between semi-isolated images, appealing to multiples senses, the film transfers to the observer the task of animating and conferring global meaning to them. Though, in the twilight of silent cinema, Dreyer's film is celebrated by its formal characteristics. Through this article, we propose to explore the representation of devotional practices on cinema through an analysis of Dreyer's film, combining visual and film studies approaches and establishing connections between its images and other media.*

**Keywords:** Cinema; Painting; Religion; Passion; Dreyer.

## INTRODUÇÃO

O ano é 1928. Após uma onerosa produção a cargo da Société Générale de Films, estreia *La Passion de Jeanne d'Arc*<sup>1</sup>, na Dinamarca e em França. O realizador, dinamarquês, Carl Theodore Dreyer (1889-1968), chegara a Paris em 1926 e interessou-se por Joana d'Arc consultando Pierre Champion que publicara as transcrições do seu julgamento<sup>2</sup>. Este filme mudo estreava quase um ano após *The Jazz Singer* ter demonstrado o sucesso do cinema sonoro e quando, pela mesma altura, se estreava o primeiro filme totalmente falado, *Lights of New York*. Os dias do silêncio estavam contados, pelo que é inevitável colocar *La Passion*, no canto de cisne do cinema mudo, entre as mais sofisticadas produções cinematográficas de um tempo marcado pelas fervilhantes vanguardas históricas, ou mudas, de ambos

---

\* Devotional practices on cinema: an analysis of *La Passion de Jeanne d'Arc* de C. T. Dreyer (1928).

\*\* FLUP/CITCEM. Email: hbarreira@letras.up.pt.

<sup>1</sup> Será referido como *La Passion*.

<sup>2</sup> NISSEN, [s.d.].

os lados do Atlântico, bem como pelo *modus operandi* consolidado em Hollywood. Para autores como David Bordwell<sup>3</sup>, no seu tempo, *La Passion* podia ser visto como uma obra que nos transportava para um mundo em que as regras estabelecidas da narrativa fílmica clássica (que constituem a base do cinema como o conhecemos) pareciam não existir, característica partilhada por outros filmes de vanguarda coevos. Tal contribui para que *La Passion* se mantenha uma experiência fascinante ainda na atualidade.

Inúmeras linhas se escreveram sobre o filme e quem vê as suas imagens dificilmente esquece o rosto de Maria Falconetti, sem caracterização, e a sua identificação com Joana d'Arc, apesar da fortuna fílmica do tema. Neste artigo, cruzamos metodologias dos estudos fílmicos, dos estudos visuais e da História da Arte. Das muitas análises fílmicas<sup>4</sup>, é inevitável referir o profundo e pioneiro estudo de Bordwell, que não tem, porém, como fonte o último restauro, de 1985. Uma comparação com o filme permite, no entanto, perceber que a sua leitura, que serve de referência à maioria dos estudos posteriores, se aplica *grosso modo* à versão restaurada. A produção científica sobre Dreyer é prolixa e, além das leituras de caráter monográfico<sup>5</sup>, incorpora abordagens transversais, tais como a da relação de *La Passion* com as vanguardas e práticas artísticas<sup>6</sup>, ou os estudos de caráter performativo<sup>7</sup>, bem como na representação das imagens religiosas no cinema<sup>8</sup>, para referirmos apenas os principais exemplos. Reunindo um conjunto de recursos arquivísticos e bibliográficos, o sítio dedicado a Dreyer no Instituto de Cinema Dinamarquês (Det Danske Filminstitut)<sup>9</sup> foi fundamental para o acesso a fontes que documentam a produção e os seus aspetos técnicos e formais.

Com este texto, o nosso objetivo foi, porém, afastar-nos dos lugares mais explorados pela maioria das abordagens existentes, centradas na linguagem ou na narrativa de Dreyer, para, partindo delas, mergulharmos no mundo das imagens propondo novas hipóteses interpretativas para a incrível construção imagética que é *La Passion de Jeanne d'Arc* enquanto uma dupla experiência de devoção, religiosa e patriótica. A cópia analisada foi a versão restaurada de 1985, a mais aproximada que se conhece da original, disponibilizada na plataforma Filmin<sup>10</sup>.

---

<sup>3</sup> BORDWELL, 1981: 66-92.

<sup>4</sup> ARNHEIM, 1957; SCHRADER, 1972.

<sup>5</sup> GÓMEZ GARCÍA, 1996; DULCE SAN MIGUEL, 2000a.

<sup>6</sup> DIXON, 1999; DULCE SAN MIGUEL, 2000b.

<sup>7</sup> ST. PIERRE, 2018; GREIG, 2019.

<sup>8</sup> BAUGH, 1997.

<sup>9</sup> *Carl Th. Dreyer*, [s.d.].

<sup>10</sup> Sobre as versões do filme vide LARSEN, [s.d.]. As citações fílmicas são feitas sob a forma de [HH:MM:SS].

## 1. IMAGENS DE UM UNIVERSO PARALELO

Na linguagem fílmica, a continuidade garante a coerência da montagem e permite a inteligibilidade da história através de um conjunto de articulações temporais e espaciais. As imagens de Dreyer transportam-nos para um universo paralelo em que as leis fílmicas não se aplicam. Os seus espaços são estranhamente tortuosos e comprimidos, as distâncias entre elementos são incoerentes, as suas personagens parecem flutuar no espaço.

As diversas imagens produzidas, onde abundam os planos muito próximos pelos quais o filme é famoso, são articuladas por uma montagem que parece mais preocupada em proporcionar experiências sensoriais ao observador e menos em dar-lhes sequência lógica<sup>11</sup>. Tudo isto resulta, como Bordwell e outros autores demonstram, não só da consciente citação e quebra das regras da linguagem fílmica e, especialmente, da continuidade, mas também de posicionamentos pouco convencionais da câmara no espaço, de movimentos da mesma que parecem contrariar o movimento das personagens, de ângulos de filmagem inusitados e de composições desconcertantes.

Uma vez que o filme foi filmado em sequência (garantindo, *a priori*, a continuidade da edição final), tal foi uma escolha deliberada do realizador. Para melhor compreender o impacto das imagens, devemos ter em atenção que as regras compositivas e narrativas do cinema se estabelecem a partir de uma cultura visual onde concorrem a pintura, a ilustração, a fotografia, o teatro, a literatura, a música, a arquitetura, entre outras, e onde a perspetiva linear tem uma importância basilar. Assim, a perplexidade que emana das imagens de Dreyer, e de outros filmes de vanguarda, deve ser compreendida não apenas à luz da cultura cinematográfica, mas também à luz da cultura visual na qual aquelas se enquadram.

Na sua análise, Bordwell preocupa-se em acompanhar o leitor numa viagem pelos pontos de união e de fragmentação do filme, considerando Joana o elemento unificador da estrutura. No nosso entendimento, porém, o autor parece minorizar o papel do observador nesta forma diferente de conceber imagens. Assim, nas palavras do realizador:

*What counted was getting the spectator absorbed in the past; the means were multifarious and new. [...] What streams out to the possibly moved spectator in strange close-ups is not accidentally chosen. All these pictures express the character of the person they show and the spirit of that time*<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Vide BARRETT, 2018.

<sup>12</sup> DREYER, 1999.

A incoerência de alguns planos, maioritariamente nos diálogos com Joana, parece-nos ser uma atitude consciente em Dreyer, transportando-nos para o centro da experiência devocional da Donzela. O próprio realizador admitiu não se preocupar com reconstituições de época no que diz respeito à indumentária<sup>13</sup>, por exemplo. Não deixou, porém, de estudar meticulosamente os documentos coevos, como vimos, ou de fazer construir cenários em escala quase natural baseados em fontes autênticas<sup>14</sup>, embora estes nunca sejam visíveis integralmente no filme, para que a câmara neles pudesse circular livremente, sem comprometer a vivência dos mesmos no processo de representação dos atores e de filmagem.

Apesar de a merecida análise dos cenários e restantes aspetos da produção transcender os objetivos e dimensão deste texto, não deixemos, porém, de atentar na equipa que os concebeu: Hermann Warm, diretor artístico, o cenógrafo alemão responsável pelos cenários de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), juntamente com Reimann e Röhrig, que expandem para o universo fílmico as práticas do expressionismo<sup>15</sup>; o pintor Jean Hugo, membro dos circuitos da vanguarda artística francesa, na sua única colaboração fílmica; o alemão Arno Richter, que colaborara com Murnau em *Fausto* (1926)<sup>16</sup>. Existe até uma certa afinidade compositiva com os enquadramentos de Murnau, tal como fora já apontado em alguns estudos. Hugo e a sua esposa Valentine, também pintora, foram igualmente responsáveis pelo guarda-roupa<sup>17</sup>.

Uma breve análise dos alçados e plantas dos cenários, da autoria de Warm<sup>18</sup>, bem como da maquete<sup>19</sup>, transporta-nos para uma combinação de reconstituições de sabor historicista (a planta da capela de Rouen, por exemplo), com distorções expressionistas e uma estilização volumétrica e plástica de herança cubista ou da pintura metafísica de Chirico<sup>20</sup>. O resultado é tão sofisticado e inquietante como a relação do trabalho de câmara com os mesmos, a cargo de Rudolph Maté<sup>21</sup>, assistido por Gösta Kottula e Louis Née, que viria a colaborar no ano seguinte com Epstein em *Finis Terrae*<sup>22</sup>. As peças desenhadas por Warm apresentam, a vermelho, as partes móveis do cenário, necessárias para os movimentos de câmara. Note-se que, na sua maioria, o chão é também amovível, permitindo os abundantes planos em contrapicado.

---

13 DREYER, 1999.

14 TYBJERG, [s.d.]. *Vide The Sets for 'Jeanne d'Arc'*, [s.d.].

15 *Vide* BARREIRA, 2017.

16 *Arno Richter*, [s.d.].

17 Sobre a ligação de Dreyer com o casal Hugo *vide* DIXON, 1999.

18 *La Passion de Jeanne d'Arc* — *Tegninger*, [s.d.].

19 *La Passion de Jeanne d'Arc* — *Modeller*, [s.d.].

20 Bordwell faz igualmente algumas associações ao cubismo.

21 *Rudolph Maté*, [s.d.].

22 Para a ficha técnica completa de *La Passion* *vide* TYBJERG, [s.d.].

Filmado em película pancromática, a qual capta amplamente o espectro luminoso, o trabalho de fotografia tirará, como veremos, grande partido do detalhe, o que é visível nos atuais restauros em alta-definição. As qualidades plásticas dos cenários, nomeadamente a sua estilização e crueza, resultavam, assim, ainda mais impactantes sensorialmente, contribuindo para que o espectador se deixe absorver pelo passado, como era desiderato do realizador.

Aqui reside um dos paradoxos do filme. Embora Dreyer afirme querer afastar-se das representações históricas do seu tempo, pensamento que deve ser lido no sentido das práticas transpostas do teatro académico para o cinema dos épicos históricos, o criterioso estudo das fontes coevas sobre a vida de Joana por parte do realizador e do consultor histórico, e a recolha aprofundada de iconografia de cronologias aproximadas ao período (como o *Livre des Merveilles* de Jean Mandeville), reinterpretada por Warm<sup>23</sup>, fazem com que a sua afirmação evoque preocupações de outra ordem, que podemos interpretar como uma leitura das imagens enquanto sistemas de representação de um *Zeitgeist*.

Deste modo, as imagens criadas por Dreyer e pela sua equipa em *La Passion* podem ser vistas como uma busca consciente e consistente da união de espaços, tempos e respetivas formas e sistemas de representar e pensar a imagem sincreticamente combinadas à luz de uma leitura moderna para criar uma experiência que, nas palavras do realizador seria: «what I wanted, my feeling and my thought: realized mysticism».

## 2. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE JOANA D'ARC

A devoção a Joana d'Arc (c. 1412-1431) conheceu um forte incremento ao longo do século XIX e nos inícios do século XX, processo para o qual muito contribuíram as correntes de pensamento românticas e nacionalistas<sup>24</sup>.

O papel da pastora que, após uma série de experiências místicas que legitimavam a pretensão do futuro Carlos VII, se torna determinante na Guerra dos Cem Anos, é sobejamente conhecido, chefiando os exércitos franceses e conseguindo vitórias contra os ingleses, permitindo a coroação de Carlos em Reims em 1429. Dois anos depois, Joana, derrotada, é entregue aos ingleses e a um tribunal eclesiástico seu partidário que a procura condenar por heresia. O desfecho do processo, conduzido em Rouen, é a morte de Joana, queimada viva na Praça do

---

<sup>23</sup> Sobre a pesquisa de H. Warm para os cenários vide Brita Martensen-Larsen (em Dinamarquês) em *The Sets for 'Jeanne d'Arc'*, [s.d.].

<sup>24</sup> É fundamental, para uma compreensão mais aprofundada da produção, explorar a polémica em torno da escolha de Dreyer, um estrangeiro, para a realização de um filme tão nacionalmente conotado, bem como a importância de Falconetti ou de Artaud na interpretação, para o que recomendamos a leitura dos estudos referenciados na bibliografia final.

Vieux-Marché a 30 de maio. A partir de 1452, o processo é reaberto, e Joana é reabilitada, sendo considerada uma mártir<sup>25</sup>.

Segundo Réau, o culto oficial da Donzela (*La Pucelle*), como também é conhecida, centrava-se em Orleães, e, devido ao seu papel na salvação do reino de França, redimindo as ações de Isabel da Baviera, mãe de Carlos VII, associada ao processo de sucessão, era equiparada à Virgem Maria, que havia redimido o pecado de Eva. Uma outra associação, decorrente da sua valentia, era Judite, heroína dos Israelitas, como é exemplo a iluminura de *Le Champion des dames* de Martin Le Franc (1440)<sup>26</sup>. Não existindo imagens coevas ou autênticas, a iconografia de Joana cresce sobretudo ao longo do século XIX, classificando-se, segundo Réau, em três tipos: a pastora que escuta as vozes; a guerreira envergando armadura e segurando a espada e o estandarte; Joana d'Arc queimada viva em Rouen<sup>27</sup>. Não podemos ignorar, porém, que para a criação destas representações concorreu não só a produção de imagens de caráter devocional, mas também a produção de imagens que se filiam na tradição da pintura e da ilustração de temas históricos. Apresentamos, em seguida, uma breve panorâmica da sua iconografia focada na articulação com o filme<sup>28</sup>.

Do amplo manancial de imagens, salientam-se as representações escultóricas, muitas delas equestres, em que Joana aparece como guerreira, e as bidimensionais, naturalmente mais abundantes, sobre as quais nos debruçaremos. Em 1824, Joana é representada no seu interrogatório por Delaroché, destacando-se o seu rosto contrastante com a grotesca figura do cardeal, e, em 1843, o alemão Stilke representa-a amarrada à estaca entre o fumo do martírio, elementos que veremos utilizados por Dreyer.

A sua representação por Ingres (1854), armada, com espada e estandarte, poderá ter sido um protótipo de numerosas ilustrações na viragem para o século seguinte, perpetuando representações mais antigas do segundo tipo apontado por Réau. Com a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), Joana d'Arc torna-se o símbolo por excelência da libertação da nação. As representações do último quartel do século XIX, como as de Lepage (1879) ou de Thirion (1876), filiando-se no primeiro tipo de Réau, advêm deste contexto, alimentando uma progressiva analogia entre a devoção religiosa e a patriótica, que reencontraremos no filme de Dreyer.

Com a Terceira República, a renovação do Panteão de Paris dava destaque a Joana enquanto figura nacional. Lenepveu é responsável por um conjunto de pinturas (c. 1890) que poderão encontrar reflexo no filme, nomeadamente a

---

<sup>25</sup> RÉAU, 1997: 203.

<sup>26</sup> Vide RÉAU, 1997: 203-204.

<sup>27</sup> RÉAU, 1997: 204-205.

<sup>28</sup> Para uma leitura de algumas representações de Joana d'Arc vide PELLEGRIN, [s.d.].

representação de Joana na fogueira em Rouen, a qual conheceu ampla difusão sob a forma de estampas<sup>29</sup>. Destaca-se a cruz que lhe é estendida por um religioso, motivo que Dreyer também utilizará. Um possível protótipo, sob a forma de imagem devocional, *Martyre de Jeanne d'Arc*, produzida pela Maison Bonamy, remonta a 1840<sup>30</sup>. O interesse na figura de Joana ecoou igualmente fora de França, como na jovem armada e ajoelhada de Millais (1865), onde se destaca a expressão frontal que reencontraremos no filme. O cinema também a representa cedo, com *Jeanne d'Arc*, de 1900, de Méliès, numa sucessão de feéricos *tableaux vivants*. A viragem para o novo século traz outras representações relevantes para a análise, tais como as ilustrações de Boutet de Monvel (1896) para um livro infantil dedicado à vida de Joana, ou as pinturas de Maurice Denis, como *La communion de Jeanne d'Arc* (1909).

A sua beatificação, pelo papa Pio X, ocorre em 1909, e a canonização, pelo papa Bento XV, em 16 de maio de 1920<sup>31</sup>, tornando Joana uma das padroeiras de França. Entre a beatificação e a canonização, a Grande Guerra incrementa esta devoção de dupla natureza. A sua imagem, enquanto guerreira e mártir, anima a propaganda em 1914, com o bombardeamento alemão da Catedral de Reims, originando imagens em que Joana confronta o inimigo, sendo também utilizada em cartazes nos países aliados.

Influenciados pela revalorização da arte medieval, bem como pelos movimentos que se afastavam da espacialidade tradicional, os pintores que abriam caminho para o modernismo pareciam comungar na procura de libertação dos cânones da pintura, através de modelos ou práticas que os questionassem ativamente, tal como Dreyer e os cineastas de vanguarda faziam com a linguagem fílmica.

### 3. A PAIXÃO DE JOANA D'ARC

O filme começa por nos apresentar a sua fonte, sob a forma de uma filmagem coeva do manuseamento das transcrições originais do julgamento e da sua absolvição, demonstrando que o que vamos ver provém de uma realidade histórica. O texto que precede estas imagens poderia sair também de um documentário, salientando a importância nacional e mundial da figura de Joana d'Arc e demonstrando a exatidão do documento.

Neste mesmo texto, Dreyer apresenta-nos a sua opção iconográfica — uma jovem patriótica e devota — Joana, a mártir:

---

<sup>29</sup> PELLEGRIN, [s.d.].

<sup>30</sup> PELLEGRIN, [s.d.].

<sup>31</sup> RÉAU, 1997: 204.

*Jeanne telle qu'elle était — non pas avec casque et cuirasse — mais simple et humaine... une jeune femme qui mourut pour son pays ... et nous sommes témoins d'un drame impressionnant — une jeune femme croyante, confrontée à une cohorte de théologiens aveuglés et de juristes chevronnés*<sup>32</sup>.

A seleção é deliberada, interessa-lhe o confronto da jovem camponesa iletrada, mas convicta, pretensamente inspirada por Deus para servir o seu país, com a poderosa autoridade eclesiástica, que se refugia na erudição, e que representa na terra a autoridade do mesmo Deus que sancionava o governo da nação.

Na sua relação com o tempo de Joana encontramos, assim, uma experiência e não uma mimésis de natureza epidérmica. Referimos já o papel dos cenários nesta estratégia, auxiliados pelo trabalho de câmara, originando, tal como Bordwell salienta ao longo da sua abordagem, o abandono da profundidade de campo e dos códigos de uma representação perspéctica. Em *La Passion*, como referimos, as figuras parecem suspensas, existindo num universo pictórico em que o realismo fotográfico dialoga com uma construção espacial e de movimentos pouco natural. Esta qualidade paradoxal aproxima as imagens de Dreyer simultaneamente das representações do universo visual do tempo aproximado de Joana, nomeadamente do norte da Europa, e das práticas artísticas das vanguardas coevas do filme, que se procuravam libertar dos cânones académicos marcados pela ilusão da tridimensionalidade.

Além dos aspetos narrativos apresentados por Bordwell, diversos autores são unânimes em salientar as técnicas fotográficas para confrontar Joana, fotografada geralmente com focagem suave, e os seus opositores, os juizes e os soldados, fotografados com um impiedoso contraste que salienta as deformidades<sup>33</sup>. Esta dicotomia, entre a beleza serena e entusiasmada de Joana e a caricatura grotesca do seu tribunal é enfatizada pelos apoiantes da Donzela, como o jovem padre Massieu (Antonin Artaud), e acompanha todo o filme aproximando-o do universo visual de Bosch, nomeadamente das representações de Cristo carregando a cruz atribuídas ao pintor ou a seguidores. Esta associação, já apontada por Baugh, transporta-nos também, segundo o autor, para uma assimilação entre a figura de Joana d'Arc e a figura de Cristo, relação também estabelecida por Bordwell. Esta *imitatio Christi* ou imitação da vida de Cristo parece ser o mote da abordagem de Dreyer, bem patente no título: *A Paixão de Joana d'Arc*.

O exemplo mais claro é protagonizado pelos grotescos soldados ingleses que troçam de Joana, açoitando-a, coroando-a com uma coroa de corda e colocando-lhe uma seta como cetro. Enquadrando-a com as mãos, um dos soldados exclama:

---

<sup>32</sup> [00:03:11-00:03:28].

<sup>33</sup> Dreyer proibira os atores de utilizar qualquer tipo de maquilhagem. Vide DREYER, 1999.

«Elle a bien l'air d'une fille de Dieu»<sup>34</sup>, associando-a ao mundo das imagens e tensionando a tessitura ficcional do filme. Uma vez mais, aproximamo-nos de Bosch, no seu Cristo com a Coroa de Espinhos (c. 1510)<sup>35</sup>. Outras imagens deste universo pictórico reaparecem na sala de tortura onde abundam os funis, que parecem coroar o desfile de clérigos.

Como salienta Bordwell, e à semelhança do que acontecia com a pintura académica de temática histórica ou religiosa, *La Passion* é um filme feito para quem conhece a história da Donzela, pelo que muito pode ser omitido. Esta economia de meios na palavra escrita confronta, segundo o autor, os dois universos — Joana e os letrados — mas enfatiza também, no nosso entendimento, o carácter lacónico das respostas e dos silêncios próprios da devoção. O filme prima pela ausência do diálogo escrito, mesmo para os padrões da época, como diversos autores salientam. O gesto, mais ou menos subtil, funciona como código narrativo fundamental, dando primazia à imagem e tornando os entretítulos quase redundantes. Alguns exemplos são o momento em que a contagem pelos dedos da idade de Joana é respondida pelo acariciar dos cabelos de um dos clérigos. Por vezes, a reação é mais tardia, tal como no apontar de dedo de Cauchon, presidente do tribunal, simbolizando a sua autoridade terrena, e que mais tarde é utilizado por Joana, apontando para cima, simbolizando a autenticidade da sua devoção.

Outras relações ocorrem quase em sentido de redenção. Um exemplo é a cuspidela na face de Joana por parte de Jean d'Estivet que será, mais tarde, substituída pelas lágrimas. Perante a primeira ação, um dos juizes insurge-se e declara Joana inspirada por Deus, ajoelhando-se a seus pés, sendo afastado pelos soldados ingleses numa ação representada economicamente através do cruzamento de olhares e de fragmentos de lanças. Estes meios transportam-nos, uma vez mais, para o terreno subtil dos códigos da imagem cuja leitura é apenas possível pelo conhecimento prévio da história.

Enfatizando este confronto, Dreyer opta por quebrar uma outra regra e colocar as suas personagens falando diretamente para a câmara. Tal poderia resultar de um plano subjetivo, vendo-se a ação pelos olhos de Joana. Contudo, tal nem sempre acontece, pois, em muitos casos, como no severo interrogatório de Jean Beaupère, parece ser conosco que fala, aproximando-se da câmara, embora esta não se mova em relação a Joana. Semelhante esquema é seguido na administração da Comunhão a Joana, a qual se torna ainda mais impactante enquanto experiência do tão desejado sacramento. Juntamente com as qualidades fotográficas que enfatizam imperfeições e texturas, Dreyer cria uma expe-

---

<sup>34</sup> [00:34:19].

<sup>35</sup> National Gallery de Londres.

riência em que as qualidades sensoriais vão muito além da visão e adquirem uma indelével dimensão háptica.

Bordwell demonstrou também como as recorrências contrariam a aparente arbitrariedade da montagem. Um exemplo, o grande plano dos pés agrilhoados de Joana, é uma das primeiras imagens que dela vemos, voltando a aparecer num total de três vezes. A primeira, ao entrar no tribunal, a segunda, ao entrar na sala de tortura e, finalmente, já com os pés descalços, ao descer as escadas da cela para o seu martírio, em maior aproximação às representações cristológicas. Note-se que as correntes são um outro atributo associado a Joana e ao seu futuro martírio, vendo-se, na mesma sequência, uma bíblia, envolta por correntes formando uma cruz, que lhe é trazida para o juramento.

Este padrão trinitário, altamente simbólico, parece conduzir, no nosso entendimento, a Paixão de Joana, naquilo que podemos designar como as suas três tentações, sob a forma de três renúncias à sua dupla devoção: Deus e a pátria. A primeira decorre no tribunal, quando Nicolas Loyseleur se faz passar por aliado de Carlos VII e manda forjar uma carta do rei para persuadir a confissão. Na cela, a Donzela olha para a sombra da cruz projetada pela janela, um atributo que recorrentemente se lhe associa<sup>36</sup>. Ao aproximar-se, Loyseleur coloca-se no caminho da luz e a cruz desaparece.

Perante as respostas desconcertantes ou os silêncios de Joana, o tribunal opta por outra estratégia, confrontando-a com a sala de tortura. Pela primeira vez, a Donzela desafia o tribunal e, mimetizando o gesto acusatório várias vezes levantado contra si, afirma que dirá que foi coagida. Momentos após o vaticínio, desmaia aos pés de Cauchon. Na cela é sangrada, num momento que Dreyer articula, com evidente significação, à possibilidade de Joana receber a Comunhão. A banquetta, montada na sua cela, recorda a cena inicial, em que o tribunal se reuniu. Estamos perante a segunda renúncia, desta vez ao Corpo de Cristo, uma vez que a condição é confessar. Retorquindo novamente a acusação do tribunal, Joana diz que este é inspirado pelo diabo.

Os padres abandonam a cela, descendo uma escada em cuja parede se desenha um estranho monstro, semelhante a uma ave com cabeça humana que parece regurgitar. O tribunal começa a reunir-se na praça de Rouen. A sombra de um soldado inglês armado prenuncia o confronto final com a população numa alusão recorrente a um inimigo cujo rosto é pouco visível e que nos recorda Eisenstein. O ambiente parece evocar as pinturas de Bruegel, o Velho, com a multidão agitando-se por entre arquiteturas distorcidas e com as rodas de tortura em pano de fundo<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> David Bordwell apontara já a recorrência da cruz associada a Joana.

<sup>37</sup> BORDWELL, 1981.

Joana é julgada em plena praça, após o coveiro abrir uma sepultura. Enfraquecida por todo o processo, a Donzela assina a confissão, poupando a sua vida e sendo condenada a prisão perpétua. A multidão festeja. Uma prefiguração do destino de Joana ocorre quando um homem grita «Vive Jeanne!»<sup>38</sup>, sendo prontamente atacado pelos soldados. O desfecho é visto através do seu reflexo distorcido na água, recordando novamente Eisenstein, e prenunciando o caos imagético do final do filme. Um conjunto de figuras anima a praça, contorcionistas, um engolidor de facas e um malabarista que equilibra uma roda. As suas ações parecem caricaturar diversos episódios de martírio perante o riso da multidão, numa apologia do grotesco que nos transporta para uma inconsciente e irónica *Totentanz*, ou Dança Macabra, que envolve toda a cidade e prenuncia o final, em que, à semelhança da pintura de Bruegel, a morte parecerá triunfar.

Na cela, junto à cruz da janela, o cabelo de Joana é cortado. Ao ver varrida a coroa de corda, manda chamar os juízes e diz que mentiu. Supera, desta forma, a terceira tentação, ou renúncia à sua vocação de mártir, caminho pleno para concretização da sua devoção a Deus e à França. Que a terceira tentação, vencida por Joana, era a renúncia ao martírio parece igualmente transparecer no seu diálogo com Massieu, quando afirma que aquele será a grande vitória prometida e que a libertação será a morte.

A iconografia de Joana como mártir vai-se construindo paulatinamente por Dreyer a partir dos elementos dos cenários. Das três visões, apenas São Miguel é referido, associando-se à vocação de defesa da pátria e permitindo desconcertar os juízes com respostas que se vão acumulando enquanto confirmação da sua devoção. As restantes visões<sup>39</sup>, Santa Catarina de Alexandria e Santa Margarida, virgens e mártires, estão, porém, presentes, embora indiretamente. Além da cruz, um dos atributos de Santa Margarida, que vimos associado a Joana, na sala de tortura são particularmente evidentes os ganchos, também associáveis ao seu martírio<sup>40</sup>. A roda, principal atributo de Santa Catarina, abunda no filme e é altamente explorada na sala de tortura, precipitando o desmaio de Joana. Outros atributos associáveis a Santa Catarina, cuja identificação com a Donzela é inequívoca pela resistência à renúncia à sua fé e pelo confronto bem-sucedido com o tribunal, são o anel, que um dos soldados procura tirar a Joana, e o livro, que lhe vimos também associado e que simboliza a sabedoria de Santa Catarina<sup>41</sup>.

O martírio como vocação aparece também prefigurado num dos primeiros planos da sala de tortura, onde duas tábuas formam um sautor, atributo de Santo

---

38 [00:58:55].

39 Vide PERNOUD, 1994: 31.

40 CARMONA MUELA, 2011: 303-306.

41 CARMONA MUELA, 2011: 73-75.

André<sup>42</sup>. Um outro instrumento salientado é a serra, atributo de São Simão<sup>43</sup>. Ambos foram martirizados por se recusarem a renunciar à fé. Por fim, São Sebastião, guerreiro e devoto, parece ser evocado pela seta utilizada como cetro pelos soldados ingleses e pela posição de Joana amarrada à estaca<sup>44</sup>.

Já condenada à morte, Joana é ouvida em confissão por Massieu e é-lhe permitido comungar. A procissão rodeia-a numa composição muito próxima da de Maurice Denis. Loyseleur observa, ao fundo, na escada, coberto pelo monstro desenhado na parede, numa composição que se aproxima das imagens da tentação pelo demónio, aludindo talvez ao seu papel como o traidor e numa possível associação a Judas e a uma Igreja corrompida.

De túnica branca, Joana caminha entre os soldados, uma mulher aproxima-se e oferece-lhe água, em nova aproximação cristológica<sup>45</sup>. Resoluta, deixa-se amarrar à estaca onde fora pregado um dístico com a acusação de heresia. A multidão, que outrora festejara, chora numa sucessão de grandes planos que a identificam com Joana. Esta abraça-se ao crucifixo que lhe é fornecido e no qual víramos, pela primeira vez, a figura de Cristo na cena da Comunhão.

Limpendo as lágrimas, pergunta: «Serai-je avec Vous ce soir au Paradis?»<sup>46</sup>, aproximando-se da resposta de Cristo ao Bom Ladrão<sup>47</sup>. Dreyer constrói uma estranha sequência, na linha da montagem intelectual, vendo-se uma criança de colo que deixa de mamar ao ouvir estas palavras. Parecendo olhar para Joana, volta-se para o seio materno. Duas interpretações possíveis são a associação com Cristo, nas representações das chamadas *Virgens do Leite* ou uma associação à figura alegórica da Caridade, na sua representação na *Iconologia* de Cesare Ripa.

Analisemos outros exemplos da construção visual do filme. No exterior, as cruces da capela de Rouen são associadas a diversos elementos proporcionando múltiplas significações. Ora coroam os clérigos em paralelo com a roda da tortura, ora, à medida que decorre a execução, aparecem em paralelo com o crucifixo de Joana ou com a sua estaca. Uma destas cruces, na estreiteza do campo de focagem, parece elevar-se sobre o monte de terra levantado pelo coveiro, onde, subitamente, aparece um crânio, assimilando-se, deste modo, ao Gólgota.

Nos momentos de tentação, uma mosca pousa sobre o rosto de Joana, como que enfatizando a natureza terrena e corruptível, sendo afastada pela sua mão. A mosca já havia pousado em Cauchon e desloca-se para a Donzela. Que tal seja um acaso, parece estranho num perfeccionista como Dreyer, nada avesso a repetir

---

42 CARMONA MUELA, 2011: 27-28.

43 CARMONA MUELA, 2011: 264-265.

44 CARMONA MUELA, 2011: 420-425.

45 Ecoando até o célebre *Ben-Hur* realizado por Fred Niblo em 1925.

46 [01:12:40].

47 Lc 23, 39-43.

uma filmagem. Na última tentação, a imagem da corrupção é mais forte e toma a forma da caveira desenterrada pelo coveiro. Em grande plano, um verme aloja-se nas suas aberturas perante o olhar aterrorizado de Joana.

Durante o martírio, Massieu aproxima a cruz de Joana, voltando para ela a face de Cristo. O fumo começa a adensar-se e envolve, em montagem paralela, a Donzela imolada, que olhando para o céu expira, exclamando: «Jésus»<sup>48</sup>, e a imagem do Crucificado, no mais expressivo corolário da *imitatio* de todo o filme. Vários planos de pássaros, outrora pousados numa cruz do telhado, esvoaçam e evocam a partida da mártir. Após um conjunto de planos da efígie imolada de Joana, uma mulher atravessa o campo com um cordeiro, numa última associação cristológica.

Recuperando um esquema compositivo anterior, Dreyer inicia a turbulenta sequência final, quando um homem grita «Vous avez brûlé une sainte!»<sup>49</sup>, precipitando as consequências da devoção do povo a Joana. A carga dos soldados ingleses sobre a multidão indefesa é conseguida através da montagem muito rápida de planos pouco convencionais, num conjunto de imagens em que a multidão e os soldados se confundem por entre o fumo da pira de Joana e em que Dreyer parece recordar a cena da «escadaria de Odessa» de Eisenstein.

Réau aludira já ao paralelo com a Virgem Maria na construção da imagem de Santa Joana d'Arc e também esta parece estar presente no filme, no nosso entendimento. Os grandes planos do rosto de Joana, emoldurado pelo seu cabelo curto, recordam a dramática Virgem do Descimento da Cruz (c. 1435) de Rogier van der Weyden<sup>50</sup>. Muitos dos planos da multidão, com mulheres chorando e cobrindo os rostos, ou com homens contendo o sofrimento, numa subtil composição de expressões, bem como os rostos e vestes recordam o universo visual do pintor, coevo de Joana. Um dos aspetos que caracteriza a pintura acima referida é a clara assimilação entre o descendimento de Cristo e o desmaio da Virgem, em lágrimas, amparada por São João, tal como, no filme, Joana é várias vezes amparada por Massieu, que permanece a seu lado no martírio. Note-se ainda que a primeira vez que Joana chora é quando diz que aprendeu o Pai Nosso com a sua mãe.

Enquanto o fogo destrói o letreiro da estaca, um plano sequência faz-nos seguir uns novos pés descalços, que se detêm junto de uma mulher morta de rosto voltado para nós. A figura, uma criança, ajoelha-se e chora perante a sua mãe morta pelos soldados ingleses, recordando o corpo caído de Joana, numa possível associação a Maria. Esta dupla associação pode relacionar-se com o seu papel

---

<sup>48</sup> [01:17:43].

<sup>49</sup> [01:17:53].

<sup>50</sup> Museu do Prado.

como uma das padroeiras de França, e símbolo da nação, com um estatuto devocional similar ao da Virgem Maria.

Um outro elemento neste jogo de paralelismos compositivos é o alinhamento, na pintura de van der Weyden, do crânio de Adão, com uma linha oblíqua estabelecida pelas mãos da Virgem e de Cristo, estabelecendo o principal eixo de força da composição. Vimos como Dreyer utiliza o jogo de linhas de força similares, estabelecido através do tempo da montagem e da articulação da composição de planos, para criar os seus códigos dialéticos, confrontando e articulando elementos e atributos para a construção da sua imagem de Joana e da dupla significação do seu martírio e devoção a Deus e à França.

A sequência final é caótica, demonstrando a exiguidade do espaço e a carga sobre a população indefesa. Invertidos ou com estranhos ângulos, soldados, população e estropiados, nos seus carros ou muletas, num ritmo de montagem acumulativo similar ao utilizado por Pudovkin em *A Mãe* (1926), configuram-se em imagens que demonstram claramente a proximidade visual de Bruegel e Bosch com os modernos Grosz ou Otto Dix e que nos transportam para a intemporalidade do caso de Joana e para a guerra que constituía quer um pano de fundo da ação quer uma memória recente no tempo do filme. Um conjunto de canhões dispara sobre a população, sendo a sua forma articulada com a da estaca vazia.

Os soldados levantam a ponte empurrando a população para o exterior da cidade. Numa paisagem que nos transporta novamente para Bruegel, um conjunto de mulheres amontoa-se junto às muralhas como num Calvário. Ao fundo, vemos um patíbulo com uma figura enforcada. Será uma possível alusão ao destino de Judas e dos traidores? Novo plano coloca em paralelo a estaca, com o cravo vazio, e a cruz do templo. As chamas elevam-se dando lugar ao entretítulo final do filme que confirma a perene devoção da França a Joana, enquanto santa e patriota:

*les flammes protectrices entourèrent l'âme de Jeanne lorsqu'elle s'éleva vers le ciel — Jeanne dont le coeur est devenu le coeur de la France ... Jeanne dont la mémoire sera honorée en tous temps par le peuple français*<sup>51</sup>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: O FILME E A DEVOÇÃO A SANTA JOANA D'ARC

Estas palavras transportam-nos para o presente e fecham a narrativa iniciada pelos documentos do século XV, aludindo à intemporalidade da figura de Joana d'Arc e ao fenómeno devocional em seu redor. Vimos como as características dos cenários, alguns enquadramentos e a própria linguagem utilizada parecem colocar

51 [01:20:58-01:21:04].

a ação numa realidade em que o tempo histórico está em constante tensão. Para o olhar coevo, as imagens de Dreyer estariam muito afastadas de uma vulgar recriação histórica. Afastam-se da tentação de encenar a vida de uma figura histórica, aproximando-nos antes da sua experiência, quebrando convenções e criando uma linguagem que Dreyer parece ir buscar, por vezes, à pintura de temática religiosa que mais se aproximava do tempo de Joana, no qual procurava inserir a sua ação e o observador, criando a sua experiência devocional, ou «mística».

A distância entre a figura histórica e a sua memória parece esbater-se progressivamente ao longo do filme, culminando na cena final e na identificação de Joana com a própria França e com o tempo e pessoa do observador. Dreyer evita, assim, o distanciamento do discurso panegírico do épico histórico. Ao confrontar o observador com a dimensão humana de Joana, cambiando amiúde os papéis de observador e de personagem, proporciona uma experiência devocional na primeira pessoa e as consequências da defesa das próprias convicções. Emulando Cristo, e Sua Mãe, Dreyer apresenta-nos um modelo de santidade e devoção que culmina num duplo martírio: pela fé e pela França.

## BIBLIOGRAFIA

- ARNO RICHTER [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.imdb.com/name/nm0725194/>>.
- ARNHEIM, Rudolf (1957). *Film as Art*. London: University of California Press.
- BARREIRA, Hugo (2017). *A direção de arte*. In ALVES, Pedro; GARCÍA GARCÍA, Francisco, coord. Porto: CITCEM; Icono 14, pp. 203-243.
- BARRETT, Alex (2018). *Four hard-and-fast rules of filmmaking... and how The Passion of Joan of Arc breaks them*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/passion-joan-arc-carl-dreyer-style>>.
- BAUGH, Lloyd (1997). *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*. [S.l.]: Sheed & Ward.
- BORDWELL, David (1981). *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- CARL TH. DREYER [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/en>>.
- CARMONA MUELA, Juan (2011). *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.
- DIXON, Hilary (1999). *Carl Theodor Dreyer and La Passion de Jeanne D'Arc: Expanding Avant-Garde Modernism in the early twentieth century*. Utah: The University of Utah. Dissertação de mestrado.
- DREYER, Carl Theodor (1972). *Réflexions sur mon métier*. Paris: Cahiers du Cinéma; Editions de l'Etoile.
- DREYER, Carl Theodor (1999). *Realized Mysticism in The Passion of Joan of Arc*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.criterion.com/current/posts/69-realized-mysticism-in-the-passion-of-joan-of-arc>>.
- DULCE SAN MIGUEL, José Andrés (2000a). *Dreyer*. Madrid: Nickel Odeon Dos.
- DULCE SAN MIGUEL, José Andrés (2000b). *Carl Theodor Dreyer. Un cineaste en el umbral del arte neoclásico*. «Comunicación y Sociedad. XIII:1, 71-89.

- GÓMEZ GARCÍA, Juan Antonio (1996). *Carl Theodor Dreyer*. Málaga: Fundamentos.
- GREIG, Donald (2019). *Voices Appeared: Carl Theodor Dreyer's La Passion de Jeanne D'Arc and Early Fifteenth-century Music: Live Music, Silent Film and Vocal Performance Practices*. Nottingham: University of Nottingham. Tese de doutoramento.
- LA PASSION de Jeanne d'Arc — Modeller [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/galleri/fotos-og-plakater/la-passion-de-jeanne-darc-modeller>>.
- LA PASSION de Jeanne d'Arc — Tegninger [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/galleri/fotos-og-plakater/la-passion-de-jeanne-darc-tegninger>>.
- LARSEN, Lisbeth Richter [s.d.]. *The Different Versions of 'Jeanne d'Arc'*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/en/carlthdreyer/different-versions-jeann-darc>>.
- NISSEN, Dan [s.d.]. *Biography — Extended*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/en/carlthdreyer/about-dreyer/biography/biography-extended>>.
- PELLEGRIN, Nicole [s.d.]. *Les genres de Jeanne d'Arc*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<http://musea.univ-angers.fr/exhibits/show/les-genres-de-jeanne-d-arc/presentation>>.
- PERNOUD, Régine (1994). *Joan of Arc. By Herself and Her Witnesses*. Lanham: Scarborough House.
- RÉAU, Louis (1997). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Tomo 2, vol. 4: *Iconografía de los santos. De la G a la O*.
- RIPA, Césaire (1996). *Iconologia*. Madrid: Akal. Tradução da edição de Siena de 1613.
- RUDOLPH MATÉ [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <[https://www.imdb.com/name/nm0005789/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0005789/?ref_=fn_al_nm_1)>.
- SCHRADER, Paul (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Oakland: University of California Press.
- ST. PIERRE, Paul Matthew (2018). *Cinematography of Carl Theodor Dreyer: Performative Camerawork, Transgressing the Frame*. New Jersey: Farleigh Dickinson University Press.
- THE SETS for 'Jeanne d'Arc' [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/en/node/41809>>.
- TYBJERG, Kasper [s.d.]. *The Passion of Joan of Arc*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/en/carlthdreyer/films/features/passion-joan-arc>>.