

## “Carl Th. Dreyer: o cinema como reportagem e o realismo psicológico”

Maria do Rosário Lupi Bello

(Universidade Aberta – UAb; Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – CECC)

**In Manuela Penafria.; Eduardo T Baggio.; A. R. Graça; D. Araújo (eds), *Revisitar a Teoria do Cinema – Teoria dos Cineastas*, vol 3. Covilhã: Labcom. IFP, 2017, pp. 59-75.**

Resumo:

Carl Th. Dreyer (1889-1968) foi um realizador dinamarquês cuja obra evidencia características clássicas de depuração formal, contenção e consistência. Embora filmasse predominantemente em espaços interiores e até frequentemente privados, Dreyer proclamava a importância de o cinema "voltar à rua", como forma de reportagem, e de o realizador se assumir como o fotógrafo discreto que capta o real enquanto acontece. Este artigo pretende tratar esta noção, bem como o conceito de "realismo psicológico" a ela associado, com as principais implicações estético-estilísticas encontráveis na obra de Dreyer, fornecendo alguns exemplos a partir do filme *Ordet/A Palavra* (1955).

Palavras-Chave: Dreyer, cinema de reportagem, realismo psicológico

Estabelecendo um natural elo de ligação entre a criatividade artística e a fecundidade da problematização teórica, David Bordwell afirmou: “An artist rarely provides a model to be copied by another artist; an artist opens up a field of problems, launches a theoretical excursion into some possibilities” (Bordwell, 1981: 199). Na forma depurada, contida e consistente do seu cinema, Carl Theodor Dreyer revela-se um artista particularmente desafiador e sugestivo, levantando problemas que continuam, directa ou indirectamente, a gerar discussão e a constituir pontos de reflexão teórica ou de experimentação prática.

Alguns desses problemas têm que ver com o conceito de “realismo psicológico” defendido pelo cineasta dinamarquês como objectivo e ideal cinematográfico; outros levantam a questão do tratamento do tempo enquanto *durée* e o lugar do plano fixo numa estética da lentidão; outros ainda tornam evidente o contraste entre a vertente abstracta da imagem cinematográfica e a sua dimensão corpórea; ou estabelecem relações de profunda implicação entre teatralidade, palavra e imagem em movimento.

Sem ter sido, em sentido estrito, um teórico do cinema, Carl Th. Dreyer foi certamente um artista capaz de exprimir uma profunda reflexão crítica sobre a sua arte, tendo procurado criar em consonância com a sua “teoria”, num movimento de consciência que demonstrou, como diria Chabrol (“Un cinéaste ne mérite ce nom que du moment où il sait ce qu’il fait”, cita Jacques Aumont na abertura do seu livro sobre *As teorias dos Cineastas*) que sabia muito bem o que fazia.

Dreyer foi, para além de realizador, também um crítico regular de cinema, tendo ficado famosos os comentários, as polémicas e os artigos que editou em publicações periódicas e jornais como a revista *Politiken* ou o jornal *BT (Berlingske Tidende)*, caracterizados por uma inegável profundidade de juízo, uma assinalável sistematicidade de pensamento e uma grande frontalidade na defesa dos valores que considerava inalienáveis da sétima arte. Nas linhas que se seguem norteiam-nos precisamente algumas das principais ideias defendidas por um realizador que adjectiva a sua arte de “única grande paixão” e serve-nos de fio condutor, na leitura da globalidade da sua obra, o filme *A Palavra*, que parece condensar, de forma particularmente eficiente e feliz, o essencial do seu credo artístico, assim se prefigurando como “modelo” capaz de se oferecer enquanto hipótese exemplificativa de uma específica e pessoal teoria do cinema.

Um dos princípios-base em que assenta a investigação no âmbito da Teoria dos Cineastas – nomeadamente, a abordagem das fontes directas (entrevistas aos cineastas, cartas, textos, artigos, livros dos próprios) –, tomado como percurso indispensável, embora não exclusivo, desta investigação, revelou, no confronto entre o que um realizador diz da sua própria arte e a forma como dá corpo a essa teoria através do objecto da sua criação fílmica, que a aplicação deste método de trabalho não apenas permite clarificar e aprofundar as vertentes técnicas, estéticas, estilísticas, ideológicas das obras fílmicas, mas igualmente pode trazer consigo revelações inesperadas, desmistificação de ideias feitas ou correcções interpretativas, contribuindo de modo decisivo para o verdadeiro conhecimento da obra enquanto território de expressão estética e forma de diálogo dinâmico com a teoria e a crítica cinematográficas.

Na verdade, quando se pensa no realizador clássico e canónico que foi Carl Dreyer, autor de obras como *A paixão de Joana d’Arc* (1928), *Vampiro* (1932), *Dia da Ira* (1943), *A Palavra* (1955), ou *Gertrud* (1964), talvez não se esteja à espera de o ouvir

dizer uma frase como esta, pronunciada em 1933 e publicada no conjunto de escritos editados por Donald Skoller (1991: 52):

Film started on streets and in alleys – as news reporting. Unfortunately, it was taken over by the theatre people, from whose embrace serious film luckily is slowly in the process of disengaging itself, for, in order to become independent art, film must find its way back to the street, to reporting. The real talking film must give the impression that a film photographer, equipped with camera and microphone, has sneaked unseen into one of the homes in the town just as some kind of a drama is taking place within the family. Hidden under his cloak of invisibility, he snaps up the most important scenes of the drama and disappears as silently as he came.

E o cineasta acrescenta, mais adiante, que “O cinema tem de voltar à rua – sim, mais do que isso, tem de entrar dentro das *casas*, dentro dos *lares*”. (Skoller, 1991: 55)

Esta descrição, que pode ser considerada relativamente inesperada num cineasta habitualmente caracterizado como tradicional e austero, com uma obra onde emergem preocupações de natureza sobretudo estética e ética – e não tanto ideológica ou política em sentido estrito, muito menos panfletária –, autor de filmes na sua esmagadora maioria produzidos em estúdio ou em ambientes interiores, parece remeter mais para o cinema-verdade e para o seu cruzamento natural com o documentário e com a reportagem, ou mesmo para um certo tipo cinema *engagé* à maneira de tantas obras do Neo-Realismo, por exemplo, do que para a clássica e depurada filmografia dreyeriana. Vêm também à mente obras pioneiras como os filmes de Dziga Vertov e de Walter Ruttmann, as chamadas “sinfonias urbanas”, por vezes significativamente apelidadas de “documentários líricos”, que captam o quotidiano citadino no seu viver pessoal e humano, revelando um interesse que vai até ao desejo do registo da dimensão mais íntima da vida (basta pensar na cena do nascimento de um bebé, captada pelo olho de Vertov, ou naquelas em que vemos vestir-se e arranjar-se uma mulher que acaba de acordar). Certamente que este tipo de abordagem não é indiferente à afirmação feita por Carl Theodor Dreyer, mas vale a pena procurar aprofundar o seu sentido específico para que possa compreender-se em que assenta o seu credo artístico e como se fundamenta a sua teoria cinematográfica.

Antes de mais, interessa ao realizador dinamarquês marcar a diferença do cinema em relação ao teatro, que ele próprio estabelece como sendo a diferença entre “being” e “pretending”. Dreyer afirma que uma peça de teatro é como um filme visto à distância, ou seja, necessitando, para chegar ao receptor, de artifícios gestuais, de som e de

projecção de voz, aspectos que não fazem falta no filme, onde “o espectador tem a sensação de estar cara a cara com os actores” (Skoller, 1991: 56) – e é muito significativo que o cineasta contraponha a “distância” entre o espectador e o actor verificada no teatro com a “proximidade” possibilitada pelo cinema, porque este facto, por si só, oferece um testemunho sobre a concepção quase intimista que Dreyer tem da sua arte. Esses rostos, colocados cara-a-cara no ecrã de cinema, deverão, aliás, ver-se livres, o mais rapidamente possível, da artificialidade da maquilhagem, deixando-se captar pela câmara na sua verdade nua e crua – posição sempre defendida pelo realizador dinamarquês, e que obtém talvez o seu ponto máximo nos planos que enquadram o rosto sofrido de Renée Jeanne Falconetti em *A Paixão de Joana d’Arc* (1928).

Este é um aspecto essencial a sublinhar na atitude estética deste realizador: uma concepção da sétima arte como dispositivo “transparente”, invisível, capaz de estabelecer uma relação com o universo captado onde pareça não existir mediação (nem cénica, nem gestual, nem de caracterização), mas, pelo contrário, onde se instaure uma espécie de “forma pura” que capte o mundo representado na sua substância mais “natural”, genuína ou profunda.

O apelo de Dreyer a que o cinema vá para a rua não deve, pois, ser interpretado como – ou reduzido à – aposta numa popularização do cinema (um cinema para o povo *versus* um cinema de elite) ou ao antagonismo entre o estúdio, interior e fechado, e o ambiente exterior, natural e aberto, mas sim na retirada da sétima arte daquele contexto por ele considerado artificial e sufocante, que é o de uma certa estética e forma teatrais e de todo um universo de espectáculo que com elas se relacione. Neste sentido, a “rua” é o ambiente autêntico da vida, que, em última instância, pode coincidir com a casa, com o âmbito mais informal e íntimo do quotidiano de cada pessoa.

Dreyer é, nesta medida, um cineasta do humano, da sua problemática existencial, acima de uma – também existente, mas num plano claramente secundário – preocupação social ou sociológica. Por isso afirma Donald Skoller (1991:59): “Dreyer was involved with *essences* rather than with *issues*” (interessam-lhe as “essências” e não as “questões”). Este facto não inibe, porém, a sua tomada de posição sobre algumas questões que considera importantes – Dreyer foi conhecido, por exemplo, pela sua defesa acalorada do povo judeu –, nem o seu manifesto interesse pela circunstância socio-política do seu

tempo, mas retira-as do plano da argumentação teórica ou ideológica, subordinando-as à forma metamorfoseada e concreta da representação fílmica e da correspondente revelação estética. É por esta razão que, a propósito da sua obra aparentemente mais difícil ou exigente, *A Paixão de Joana d'Arc*, Dreyer afirma, num dos testemunhos directos colhidos no documento audiovisual intitulado *O meu ofício*<sup>1</sup>: “Não é um filme para teóricos do cinema, é um filme para gente vulgar, com uma mensagem para qualquer um com mente aberta”.

Para Carl Theodor Dreyer os aspectos e as condições formais, por um lado, ou as suas preocupações éticas e existenciais, por outro, não são suficientes, por si só, para transformar um filme numa obra de arte. A meta do cineasta é a da construção daquilo a que chama “realismo psicológico”, característica essencial do seu estilo e do seu acto criativo.

No mesmo documento audiovisual afirma o cineasta ser “um apaixonado pela verdade e pela realidade”, razão que o leva a ver na arte cinematográfica a grande possibilidade de representar essa verdade, a que ele chama “psicológica”, porque “filtrada pela mente do artista. O que acontece no ecrã não é a vida, e não é feito para o ser, senão não seria arte”.

Assim, apesar de a sua preocupação ser a da recusa do artificialismo e da composição teatrais em favor do contacto próximo e directo com o real, o seu interesse é bem distinto da aposta num suposto naturalismo ou realismo “mimético” (e, portanto, ilusório, superficial, que nada tem que ver com arte – Vidal Estévez (1997:53) lembra que, para o realizador, “é perda de tempo ‘copiar’”), mas antes radica naquele tipo de abordagem pessoal e artística que o leva a procurar todos os factores desse real, inclusivé a dimensão insondável do mistério, captando as formas visíveis do invisível. O seu “realismo” distancia-se radicalmente do conceito estético herdado do século XIX, que tende a reduzir o real à sua aparência exterior, e também não se identifica com o do Neo-Realismo – embora partilhe com alguns dos seus maiores representantes a aposta na tentativa de ultrapassar a instintiva miopia do olhar humano sobre a realidade,

---

<sup>1</sup> Trata-se de declarações feitas pelo realizador e recolhidas num DVD produzido em Portugal em 2003 por Costa do Castelo Filmes e realizado por Torben Skjodt Jensen com o título original *Carl Th. Dreyer: Min Metier*, Dinamarca, 1996.

alcançando uma visão mais aguda e atenta – porque é alheio ao propósito de denúncia socio-política e ao retrato circunstancial de uma época.

Embora Dreyer faça adaptações de peças teatrais ao cinema (como é o caso de *A Palavra*, adaptado da homónima peça de Kaj Munk, *Ordet*), o realizador alerta: este processo (de transcodificação) é complexo e “perigoso”, implicando uma necessária e profunda “purificação”. No cinema “não pode deter-se a acção” (Vidal Estévez, 1997:45), pelo que o diálogo deve ser reduzido em cerca de um terço e deve ser usado de modo tal que o espectador o possa sempre imediatamente compreender. Densidade e concisão são características indispensáveis do diálogo no ecrã, e portanto é necessário proceder-se a uma simplificação permanente, na qual a própria música pode suprir a falta da palavra. No entanto, Dreyer é muito mais um cineasta da palavra do que da música, tendo chegado a afirmar que o cinema deve tornar-se cada vez menos dependente da música, e que as palavras deveriam ser suficientes, ao ponto de poderem dispensar a complementaridade musical.

Pelo tipo de abordagem que assume, Carl Theodor Dreyer é um cineasta habitualmente catalogado como espiritual, místico, transcendental. A essa catalogação reagia o realizador: “É uma tolice dizerem que eu sou místico. O que é que as pessoas querem dizer com isso? Não se pode separar realismo de misticismo”.<sup>2</sup> Vale a pena, por isso, transcrever as afirmações do cineasta a este propósito, que Manuel Vidal Estévez (1997: 62) colige e publica no seu interessante estudo sobre o realizador dinamarquês:

La reproducción de la realidad en la pantalla tiene que ser verdadera, pero limpia de elementos innecesarios. También ha de ser realista, pero modificada por la mirada del director de tal manera que se convierta en poesía. El cineasta no tiene que privilegiar los aspectos de la realidad, sino más bien su esencia. El realismo no es en sí mismo una arte. Las realidades deben ser transformadas en una forma sencilla y sintética para resurgir, bajo un aspecto depurado, como una especie de realismo psicológico intemporal.

Nesta citação, que enuncia conceitos fundamentais da teoria cinematográfica dreyeriana (como realidade, reprodução, essência, realismo psicológico) o realizador associa à sua definição daquilo que, no fundo, é para si o cinema, a referência ao elemento da intemporalidade. Não é de estranhar que tal aconteça, uma vez que aqui está em jogo a

---

<sup>2</sup> Cf. DVD acima referido.

arquitectura conceptual do seu pensamento e do seu credo artístico, ou seja, está-se no território da definição e da abstracção estéticas e não no da decomposição e análise técnicas.

Vale a pena, por isso, determo-nos um pouco na referência à (in)temporalidade, uma vez que é bem sabido que a obra de Carl Dreyer apresenta um tratamento do tempo segundo uma lógica que se afasta da natural tendência isocrónica da imagem audiovisual, o que poderia afectar o seu suposto “realismo”. Dreyer procura o peso da “durée”, da duração, um peso que de algum modo contamine o universo representado, aproximando-o da sua essência genuína e vital, e que simultaneamente permita ao espectador atravessar a distracção que o movimento agitado habitualmente introduz, colocando-o diante do que realmente “acontece”. O ritmo de um filme deve adequar-se ao carácter próprio do drama e do impacto que este tem no ânimo do espectador, sem se cair no simplismo do “ritmo pelo ritmo”, como acontecia em muito do cinema mudo, cujo excesso de rapidez influenciou negativamente algum do cinema posterior.

Ao ser interrogado por Michael Delahaye<sup>3</sup> sobre o seu estilo, caracterizado por “subtis movimentos de câmara e cuidadosa composição e iluminação expressiva; um estilo afastado do dos realizadores da escola da montagem”, Dreyer começa por responder que “o movimento de câmara proporciona um excelente ritmo suave” e acrescenta depois que o que lhe interessa é “reproduzir os sentimentos das personagens”, ou seja, “reproduzir o mais sinceramente possível os mais sinceros sentimentos possíveis”, que se traduzem nas palavras ditas e nos “pensamentos que há por detrás das palavras”, expressos igualmente nas mais subteis expressões dos actores. Noutros contextos<sup>4</sup>, afirma que “a alma é revelada no estilo, que é a expressão artística do modo como o artista olha para o seu material”, mas acrescenta que esse estilo é, ultimamente, “invisível, não demonstrável”. Por isso, mesmo a crítica que se deseje mais técnica ou meticulosa não deve ter a pretensão de ‘demonstrar’ um qualquer estilo, mas tão-só descrever formas e sugerir significações possíveis, que os espectadores poderão, ou não, confirmar.

---

<sup>3</sup> Esta entrevista, referida por Andrew Sarris in *Entrevistas con Directores de Cine*, vol II, p. 10, foi primeiramente publicada em francês nos *Cahiers du Cinéma*, nr. 170, Sept 1965, e depois em *Cahiers du Cinéma in English*, nr 4, 1966, com tradução de Rose Kaplin.

<sup>4</sup> Esta frase de Dreyer é encontrável em diversos documentos, nomeadamente no DVD sobre a sua obra, já referido, e n’ *As Folhas da Cinemateca*, publicadas em Lisboa pela Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 2006.

Perante filmes como *A Paixão de Joana d'Arc*, *Dia de Cólera*, *A Palavra*, *Gertrud*, é impossível não sentir a provocação de uma “estranha” temporalidade. Trata-se de obras que não fazem da intriga (no sentido originalmente formalista, de *syuzhet*, *de plot*) o centro do seu interesse. Em todas elas se produz o efeito – pela força que a palavra assume, pela inovação e depuração da *mise-en-scène*, pelo conteúdo da própria história, pelo peso da duração de uma realização “abstracta” (reveladora do mundo interior mais do que exterior), que não deixa de ser simultaneamente muito particular, concreta e específica (intrínsecamente ligada àquela personagem, àquele contexto) – de um acontecimento provocadoramente “universal”. Carl Dreyer chama-lhe “poesia”, como vimos: essa simplicidade de meios e de “aspectos” que têm uma desproporcionada capacidade de dizer e de comover, porque remetem para aquilo que de mais comum existe entre os humanos.

A propósito do filme *Dia de Cólera* (1943), afirma o crítico dinamarquês Ebbe Neergaard (Skoller, 1991: 19, 20): “Nothing is spoon-fed to the audience. You are asked to identify only if you can. But if you can you will be rewarded with one of the very rare experiences of the truth about human minds and hearts... [...], a touching yet tragically great drama about the simple, basic thing: the risk of being human.”

Este é um ponto nevrálgico no pensamento e na arte do realizador dinamarquês: um perseverante desejo de verdade e de autenticidade e uma permanente disposição de correr – e fazer correr, ao espectador – o risco da sua humanidade, dentro de uma atitude de constante experimentalismo<sup>5</sup> de que dão testemunho as suas diversas obras. E fá-lo segundo um tom que ele próprio caracteriza como “trágico”, enquanto dimensão inalienável do ser humano: na biografia que publicou sobre Dreyer, Maurice Drouzy (1982 :353) cita o desejo do realizador de ser “un poète tragique de l'écran dont le problème número un sera de trouver la forme et le style de la tragédie proprement cinématographique”.

Um dos maiores filmes realizados por Dreyer, e também o seu preferido, marcado por esta dimensão trágica, foi *Ordet*, *A Palavra*, que o realizador teve a intenção de fazer desde 1932, quando assistiu à representação da peça homónima. Trata-se da segunda adaptação ao cinema, feita em 1955, da peça de 1925, escrita por Kaj Munk – um pastor

---

<sup>5</sup> “For Dreyer, each film that he made was an experiment”, afirma Skoller, *Idem*, p. 71.

protestante, escritor, poeta e dramaturgo, que se opôs ao nazismo e foi morto em 1944, sendo comemorado como mártir da igreja luterana –, e que passou pela primeira vez para o ecrã sob a responsabilidade do realizador sueco Gustav Molander, em 1943.

O filme conta a história de amor entre dois jovens de duas famílias que se dão mal por razões religiosas (uma das famílias é partidária de um luteranismo muito conservador e austero, a outra defende a crença num Deus mais pacífico, de perdão e bondade), numa das quais irá acontecer a morte, por parto, de Inger, uma mulher bela e bondosa, espécie de centro harmónico da família, figura a contra-corrente dos extremismos de algumas das outras personagens. Dreyer, que afirma ser a razão de fundo da sua arte a luta contra todo o tipo de intolerância, produz com este filme aquela que é considerada por muitos a sua obra-prima, premiada com o Leão de Ouro no Festival de Veneza desse ano, na qual se manifestam, entre outras, as características que acabámos de destacar: a história passa-se no contexto íntimo da vida de uma família, sendo quase na totalidade filmada dentro das paredes de casa, o que lhe confere essa impressão de registo factual e directo do quotidiano mais íntimo, que Dreyer tanto valorizava; os planos fixos e os médios e grandes planos dos rostos criam essa relação de proximidade, que o realizador almejava, entre o espectador e cada uma das personagens que surgem no ecrã (cujas diferentes personalidades se tornam, assim, perceptíveis); e a sua particular visão, a que chamou “realismo psicológico”, manifesta-se na forma como Dreyer articula a realidade natural e objectiva com a dimensão da transcendência e do mistério, cruzamento esse que tem o seu testemunho mais fulgurante nas personagens do irmão louco Johannes (figura crística que terá um papel decisivo na acção) e da sua jovem sobrinha, Maren. Por outro lado, o ritmo da narrativa é marcado por uma forte impressão de suspensão, como se todos os movimentos fossem necessariamente lentos e pesados, cheios de força simbólica e escatológica; e o filme é, no seu todo, um poderoso testemunho da concepção que o cineasta dinamarquês tem da sua arte, sempre marcada, como é explicitamente dito em *Gertrud*, pela ideia de que “o Amor é tudo” e de que a força maior da existência é o desejo de vida.

Ao concluir o filme com a ressurreição de Inger, filmada em plano aproximado, Dreyer não poupa o espectador à exigência de um confronto pessoal com a possibilidade que o cinema tem de captar – quase se poderia dizer, na linha da estética de um Kiarostami, de

favorecer ou mesmo de possibilitar – a visão do supremo e “impossível” acontecimento, ou seja, o milagre, revelado na quotidianidade aparentemente mais banal e “caseira”.

A perspectiva do realizador anterior, Molander, dera à peça de Munk uma interpretação racional ou racionalística, permitindo que se considerasse a hipótese de uma recuperação improvável, mas cientificamente possível, da saúde de Inger, remetendo assim o conceito de “milagre” para o sentimento da família, mas sem o tornar parte da realidade objectiva. Na própria versão da peça original permanecia a ambiguidade sobre se o médico legista se teria enganado ao declarar o óbito de Inger. Dreyer aproxima-se da versão teatral mas vai mais longe, confrontando o espectador com o “realismo” da ressurreição, a qual, aliás, tinha sido prevista por Johannes, o irmão “louco”, figura crística que, nas suas palavras, denuncia que “as pessoas acreditam no Cristo morto mas não no vivo”.

A eficácia de Dreyer em tornar verosímil o inverosímil assenta precisamente na sua capacidade de obter aquilo que define como “realismo psicológico”, e que parte do seu próprio olhar sobre o real e da purificação que o acto cinematográfico dele deve fazer, a fim de captar a sua verdadeira essência. Nesse processo são decisivos a forma como desenha cada uma das personagens e nos faz entrar dentro do problema humano que cada uma delas representa, bem como o valor que empresta à palavra (não esqueçamos que o realizador chegou a afirmar, como lembra Manuel Cintra Ferreira, ter procurado “tornar as imagens secundárias ao discurso”<sup>6</sup>), e o trabalho que leva a cabo em relação à temporalidade cinematográfica, que adensa cada facto, cada diálogo, cada expressão, fazendo o espectador entrar num território que, sem perder a sua rigorosa componente concreta e “objectiva”, confere à unidade da história visionada uma dimensão psicológica e persuasiva que simultaneamente lhe empresta um valor abstracto e universal. A verosimilhança a obter, neste cinema cujo valor o próprio autor compara ao de uma reportagem sobre factos autênticos, é, sobretudo, a verosimilhança “interior”, a de uma subjectividade que se adegue plenamente à sua função exterior, que sirva essa exterioridade de forma eficaz e verdadeira.

---

<sup>6</sup> Cf. M.C.F. (2006). “Gertrud”. *Carl Th. Dreyer. As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p. 72.

Esta ideia-base é por Dreyer aplicada à escolha dos próprios actores, e por isso afirma o realizador:

Filling the roles correctly is only half the battle. It isn't just important that each actor be right for his role, but he must also be right in relation to all the other actors. We must be able to believe that father and son and man and wife belong together. Therefore, I believe that too much importance should not be placed on the outer resemblances between the role and the actor. The inner resemblance is what is essential, namely, the resemblance in respect to mentality, character, and temperament. (Drum, J. e Drum, D., 2000: 229)

No caso de *Ordet*, o cineasta considerava ter encontrado exactamente os actores de que necessitava para que o realismo psicológico que buscava fosse plenamente conseguido em relação às figuras humanas do drama, elementos decisivos para a qualidade e o sucesso do filme.

Por outro lado, alguns elementos são particularmente reveladores da forma como Dreyer encarava a necessidade de realismo e como construía a atmosfera que lhe conferia essa dimensão psicológica e profundamente convincente, que permitia “acreditar”. Exemplo disso é a duração da cena do nascimento, em *A Palavra* – que aliás levou a censura (o *Danish State Censor's Office*) a declarar o filme impróprio para crianças – e que o realizador considerou indispensável para que a posterior cena do milagre pudesse resultar. Na verdade, a sua intenção era que esse tempo, longo e pesado, desse a possibilidade às mulheres de se identificarem com Inger e aos homens com o marido, Mikkel, de tal forma que o milagre surgisse como uma verdadeira e necessária – talvez mesmo indispensável – libertação.

Dreyer considerava que entre o ano em que vira a peça de Munk, 1932, e aquele em que a levava ao ecrã, 1954, vários acontecimentos decisivos tinham tido lugar no mundo, nomeadamente como consequência da formulação da teoria da relatividade de Einstein:

The new scientific thinking which followed Einstein's theory of relativity had shown that outside of the three-dimensional world which we can experience with our senses, both a fourth dimension, the dimension of time, and a fifth dimension, the dimension of the psychic, can be found. (Drum, J. e Drum, D., 2000: 227)

Para Dreyer esta quinta dimensão permitia uma maior unidade entre a ciência exacta e a religião intuitiva, ajudando a compreender com maior clareza alguns fenómenos mais complexos da existência humana. A sua preocupação acabava por ser sempre, em última instância, sobretudo de investigação do humano, mais do que religiosa em sentido estrito.

O crítico Paul Schrader considera que a obra de Dreyer manifesta a interacção e a tensão entre três diferentes estilos: o *Kammerspiel* (transferência do conceito de “teatro de câmara” para o ecrã, apostando na música de câmara, na lentidão, no retrato de dramas familiares em cenários de interior, tratados segundo uma abordagem psicológica – *O Senhor da Casa*, de 1925, e *Gertrud*, de 1965, são disso exemplos), o Expressionismo (que subverte a abordagem realista do *Kammerspiel*, instaurando o fantástico, o irreal e o excessivo, em cenários marcados pelo “chiaroscuro” e pelo tratamento da temática da vida para além da morte, mas mantendo a dimensão psicológica – é o caso, isolado, de *Vampiro*, de 1932) e o estilo Transcendental (que se acentua nas últimas obras de Dreyer e consiste na introdução do milagre na representação do quotidiano, colhendo dos rostos grande parte da sua força, através do uso de planos longos e fixos, por vezes do grande plano, e recorrendo à presença de simbólicas figuras de disparidade, assim transformando o “racional” do mundo sem mudar o seu exterior, através da construção meticulosa de uma fenomenologia da fé, como acontece em *A Palavra*, de 1955). Mas Schrader esclarece que tal epíteto não se aplica necessariamente a “filmes religiosos”, antes diz respeito a um específico modo de tratar a temporalidade (a nível da montagem, dos ângulos escolhidos, dos diálogos instaurados), o qual procura obter aquilo que pode definir-se como “stasis”, nomeadamente através do uso dos planos fixos, ao mesmo tempo que faz coexistir o quotidiano com o “díspar”, o estranho ou o excêntrico (dimensão que, na opinião de Schrader, acaba por sobrepôr-se às outras, na filmografia dreyeriana), assim introduzindo o sobrenatural no natural.

Em termos de concepção plástica da cena, Dreyer aproxima o cinema da arquitectura, mas curiosamente distancia-se da fotografia, do ponto de vista estritamente técnico (Vidal Estévez, 1997: 51): “Não entendo o mínimo de fotografia. Não sei nada sobre a relação entre as luzes e o diafragma, ou entre o negativo e o positivo. Mas interessa-me muito o enquadramento e a composição da imagem.” Alguns actores referiam-se a essa

característica da direcção do realizador dinamarquês, que parecia dar mais importância à sua colocação, para efeitos de iluminação e enquadramento, do que à sua própria acção. A espacialidade é, de facto, na obra de Dreyer, um elemento preponderante, nomeadamente no uso da profundidade de campo. Em *A Palavra* – filme que guarda a unidade de espaço da obra de origem, já que quase tudo se passa na casa da família Borgen – é importante notar a possibilidade que algumas cenas oferecem de estender o campo de visão de uma para outra divisão da casa, ou de atravessar todo o espaço de uma sala para captar os vários elementos (ainda que escassos) que nele são representados, processo que instaura uma espécie de permanente inquietude visual, através da pluralidade de pontos focais na cena, que é contraditória com o aparente estatismo da *mise-en-scène*, e que remete para a tensão que habita cada um dos filmes do realizador dinamarquês. Um dos pontos-chave dessa tensão (que é encontrável na relação entre teatralidade e cinema, e também na alternativa entre narrativa e imagem) consiste na dualidade dinâmica que se estabelece entre a dimensão espiritual e a dimensão carnal da existência, trazida à evidência com particular destaque nesta penúltima longa-metragem de Dreyer, que dá à palavra a sua máxima força performativa, a capacidade de “encarnar” num facto que é, em última instância, profundamente misterioso e indizível.

A muito poucos minutos do final de *A Palavra*, antecedendo o clímax da cena da ressurreição, vemos um plano aproximado de Johannes – o qual, enquanto figura definida pelo que diz, é, segundo Bordwell, um verdadeiro “walking text” (1981: 146) –, de mão dada com a jovem sobrinha, e pronunciando palavras que são a forma de uma oração: “Jesus Cristo, concede-me a palavra, a palavra que ressuscita os mortos”, ao que se segue a ordem expressa à própria Inger para que se levante. São os rostos o que enche cada um dos enquadramentos destes últimos minutos (e, como lembra João Bénard da Costa, Dreyer achava que “o rosto humano era o único solo que um cineasta nunca deve deixar de explorar”, para poder “vê-lo animado do interior e transfigurando-se em poesia”<sup>7</sup>): o rosto, agora de expressão perfeitamente normal e algo comovida de Johannes; o rosto sorridente de Maren, tranquila, expectante e certa; o rosto de Inger, primeiramente com a fixidez da morte e depois ganhando vida e comoção; os rostos dos chefes de família rivais Morten e Peter, primeiramente incrédulos e depois

---

<sup>7</sup> Cf. J.B.C. (2006). “A Palavra”. *Carl Th. Dreyer. As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p. 68.

profundamente emocionados, enquanto pela primeira vez verdadeiramente concordam um com o outro; o rosto semi-visível de Mikkel, o marido que era ateu e que agora, perturbado e imensamente feliz, admite à mulher ter “descoberto a sua fé”. Dreyer usa a máxima “proximidade” para nos fazer penetrar no acontecimento que tem lugar, reduzindo tudo ao essencial: a visibilidade da presença de cada um, na sua livre e natural especificidade de reacções e respostas, e o uso da palavra (contida, sacralizada, pesada) como elemento desencadeador da acção. A cena culmina com o grande plano do beijo entre Inger e Mikkel, um beijo que nada tem de espiritualizado ou irreal, mas é pelo contrário, muito concreto, sensual e humano.

Mas falta mencionar um dos elementos decisivos na construção do realismo dreyeriano: o tempo. Nesta sequência de planos aproximados e planos americanos, o tempo escorre devagar, e este retardamento do ritmo confere-lhe uma dimensão de teatralidade, como defende Bordwell (1981: 150), uma teatralidade sem espectacularidade, antes discreta e subtil; a densidade da *durée* é particularmente sensível na cena da ressurreição, onde a máxima expectativa encontra a maior lentidão, a mais fina precisão nos gestos e nas expressões. E o significado é tornado manifesto mesmo no final, quando vemos Anders, o filho mais novo, dirigir-se ao relógio de parede (cujo tic-tac é um dos ruídos recorrentes do filme, particularmente na cena do parto) e recolocar os ponteiros que tinham sido parados, enquanto Mikkel afirma que “a vida recomeça agora”. É com a palavra “vida” que Dreyer conclui este filme, fazendo coincidir facto e significado.

Assim, o que vimos é real, mesmo que seja “impossível” de acontecer. E só o pudemos testemunhar porque fizemos parte desse pequeno mundo interior e íntimo que é o de uma (ou duas) casa(s) de família, porque fomos para a “rua”: largámos as amarras da “representação”, da artificialidade e da distância, e entrámos na dimensão do olhar, que é, como diria Bresson (2003: 23), “o que liga as pessoas umas às outras” (“duas pessoas que se olham nos olhos não vêem os olhos uma da outra mas os olhares”), e portanto liga quem olhou a quem foi olhado.

Para concluir vale a pena lembrar a conversa de Manoel de Oliveira com André Bazin, relatada por Antoine de Baecque e Jacques Parsi (1999: 141), durante a qual aquele interroga este sobre Eisenstein e Dreyer, recebendo a seguinte resposta: “Dreyer é como um poço. Eisenstein é como o mar”; ao que Oliveira, agradado por esta

distinção, acrescenta: “Um quer penetrar a alma, o outro quer alcançar a vida em toda a sua extensão”<sup>8</sup>. A penetração da alma feita por Dreyer enraiza-se, neste filme e, de algum modo, em todo o seu cinema – dentro do rigor formal deste mundo privado e sagrado, onde acontece a explosão de um grande Facto –, na expressão da razoabilidade do desejo de Vida acima de toda a triste aparência de morte que a própria vida possa conter.

---

Aumont, J. (2015). *Les théories des cinéastes*. Paris: Armand Colin.

Bacque, A.; Parsi, J. (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.

Bordwell, D. (1998). *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Bresson, R. (2003). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Elementos Sudoeste.

Drouzy, M. (1982), *Carl Th. Dreyer né Nilsson*. Paris : Éditions du Cerf.

Drum, J.; Drum, D. D. (2000). *My only great passion. The life and films of Carl Th. Dreyer*. London: The Scarecrow Press.

J.B.C. (2006). “A Palavra”. *As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Jorge, J. M. F.; Loureiro, J.; Gomes, R. A. (2007). *A Palavra*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

M.C.F. (2006). “Gertrud”. *As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Sarris, A. (1971). *Entrevistas con directores de cine*. Vol II. Madrid: Editorial Magisterio Español.

Schrader, P. (1988). *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: Da Capo Press.

Skoller, D. (ed) (1991). *Dreyer in Double reflection*. New York: Da Capo Press.

---

<sup>8</sup> Alguns excertos deste artigo foram retirados de um estudo anteriormente feito sobre a relação entre Dreyer e Oliveira, intitulado “A instável estabilidade: aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira” in Junqueira, R. S. (org). (2010). *Manoel de Oliveira: uma Presença. Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, pp. 29-47.