



vampyr

1932 . FR/AL . 65' . PB

realização

Carl Th. Dreyer

argumento

Carl Th. Dreyer

Christen Jul

Segundo o romance "Carmilla" de Sheridan le Fanu

fotografia

Rudolf Maté

música

Wolfgang Zeller

intérpretes

Jullian West

Barão Nicolas de Gunzburg

Henriette Gérard

Maurice Schutz

Sybille Schmitz

Réna Mandel

Jan Hieronymko

> [Como uma lembrança ao Amândio Coroado por causa do «Vampiro» e do Mizoguchi.]

Do cinema, como de muitas outras coisas, pergunta-se muitas vezes «o que é?» É uma pergunta que só deve ser respondida tarde, depois, ou no fim. Isto vale tanto para quem pensa no que vê quanto para quem pensa no que faz. Quem pensa no que vê e quem pensa no que faz não elimina a pergunta, mas, sentindo-se responsável pelo que vê e faz, sendo por ela chamado à responsabilidade, não pode responder-lhe - a resposta só poderá vir, quando vier, se vier, *no fim*. Dreyer tem cerca de quarenta anos quando faz *Vampyr*, o seu primeiro filme sonoro (nasceu a três de Fevereiro de 1889, em Copenhague). Dreyer não está no fim. Está *no meio*. Dreyer começa a responder (convém não parar). O seu primeiro filme, *Praesidenten* («O Presidente»), é de 1919, mas tinha já feito muitos trabalhos no cinema desde 1912, sobretudo como argumentista. *Vampyr* é o seu décimo filme. Fizera antes, em 1928, aquele que é o seu filme mais célebre: *A Paixão de Joana d'Arc*. Depois de *Vampyr*, longas-metragens só viria a fazer mais quatro: o último filme, *Gertrud*, é de 1964.

Um homem chega a um albergue. Tudo é misterioso e inquietante, no albergue, à volta do albergue. Nessa noite é apanhado por uma série de mistérios, vozes que chamam são escutadas, corpos e rostos aparecem e desaparecem... Num castelo próximo uma rapariga está de cama, agonizante, depois de ter sido mordida por um vampiro. O homem vê-se obrigado a ir no encalço do vampiro e dos seus cúmplices... Dreyer disse que quis criar, em *Vampyr*, um «sonho acordado», mas também quis mostrar «que o horror não faz parte das coisas à nossa volta, mas do nosso inconsciente». Ora, como é que Dreyer fez isso que quis criar e isso que quis mostrar? Fê-lo a partir de um certa consciência do papel da câmara, do modo como ela pode instabilizar por completo as coordenadas, do modo como

ela é sobretudo instabilização, também jogando com o facto de a câmara actuar como uma *supra-consciência*, ou um *inconsciente* (ou uma *consciência de si-câmara*, uma *consciência-câmara*, como lhe chama Deleuze em *L'image-mouvement*, p.104-111). Diz Carl Th. Dreyer em «Reflexões sobre o meu ofício»: «Devemos servir-nos da câmara para suprimir a câmara. (...) Devemos servir-nos da câmara para criar uma nova linguagem, um novo estilo, uma nova forma de arte.»

Em «O "cinema de poesia"», belo e também famoso texto, Pier Paolo Pasolini fala da imagem cinematográfica como podendo ser, como sendo fundamentalmente uma «subjectiva indirecta livre», equivalendo isso em parte ao «discurso indirecto livre». É certo que Pasolini oscila entre a ideia de algo que é narrado (ou visto) por intermédio de uma personagem, portanto, a ideia de *substituição*, de «personagens-pretexo», e, por outro lado, o sentir físico da presença da câmara, seja pelo seu movimento, seja pelos diferentes ângulos da mesma coisa, seja pela indiferença, ou *presença anterior*, relativamente ao que entra e sai de campo. Mas, materialmente, podemos considerar sem problemas que é a câmara, na medida em que dobra e desdobra permanentemente o ponto de vista, que fundamenta a «subjectiva indirecta livre» - a «língua da poesia», como ele lhe chama. (Deleuze, pelo que iremos ler adiante, prefere chamar «imagem indirecta livre» ao que daí resulta.) É certo que esta base cedo foi coberta pela normal articulação entre o «discurso directo» (plano que se pretende subjectivo) e, digamos, o «discurso indirecto» (plano que se pretende objectivo) - a «língua da prosa narrativa», tendencialmente naturalista, procurando *dizer* encadeadamente *como* um texto e ilustrar *como* um texto, isto é, racionalizar. (Mas como escreve Pasolini, «o elemento fundamentalmente irracional do cinema é ineliminável»). É por isso que, dizemos nós, tal como qualquer um pode andar na rua

exibição

13 | janeiro | 05
14h00
cinubiteca
{anf.1}

{vampyr > continuação}

sem ser a fugir à polícia, é muito mais suportável ver um mau filme do que ler um mau texto. E em muitos casos é mesmo mais suportável ver um mau filme do que ler um bom texto, tal como é mais fácil ter um sonho mau quando dormimos do que escalar uma montanha íngreme quando andamos, mesmo com a promessa de ar puro.) Para o nosso caso aqui, é curioso que Pasolini, nesse mesmo texto, dê um exemplo de uma «subjectiva célebre» precisamente em *Vampyr*: «o plano “subjectivo” do cadáver que vê o mundo como este seria observado por quem se deitasse num caixão e fosse levado nele: isto é, de baixo para cima e em movimento». Curioso, dado que bem se vê que esse pode ser o exemplo a *contrario* de uma «subjectiva indirecta livre»: porque, planos subjectivos atribuídos a um morto são verdadeiramente todos os planos do cinema. Atribuídos a um *morto*, isto é, a uma «Forma pura que se constitui como visão autónoma do conteúdo» (Deleuze): *imagem indirecta livre*.

Em que é que consiste esta «visão autónoma»? O cinema, quer dizer, o plano, isto é, a *imagem-movimento* (Deleuze), pode ser *imagem-percepção* quando a imagem não está atribuída a nenhum centro (excepto a câmara) - imagem-percepção «*objectiva*» -, ou quando, para além da câmara, é atribuída a um centro que percepção ou vê (a um dos elementos da imagem) - imagem-percepção «*subjectiva*». (Pode ser também *imagem-acção* quando está relacionada a um centro que age e reage, e pode ser *imagem-afecção* quando os elementos da imagem não percebem somente o exterior, nem estão somente a agir, mas a *sentir*, tornando-se a imagem numa expressão de afectos - quanto a este último tipo, *A Paixão de Joana d'Arc*, composto com grandes planos de rosto, é um caso perfeito.) Mas, por sobre isto, o que devemos acentuar é que a *percepção cinematográfica* não é nunca a das personagens (seres ou coisas vistos pela câmara, seres ou coisas na imagem - e que são sujeitos de percepção relativamente autónomos), nem é também só a da câmara (na medida em que os seres percebidos pela câmara são também seres que percebem) e, por maioria de razão, também não é só a nossa (dos espectadores) percepção - como não é também só a do realizador. A percepção cinematográfica é uma correlação disto tudo, uma reflexão destas coisas todas umas nas outras (elementos da imagem que percebem, câmara que percepção, espectadores), um dobrar e desdobrar constante disto tudo. Onde, efectivamente, a percepção cinematográfica nunca é nem «*objectiva*» nem «*subjectiva*». É, por isso, uma *visão autónoma*. «Não é a simples distinção do subjectivo e do objectivo, do real e do imaginário, é, pelo contrário, a sua indiscernibilidade que vai dotar a câmara de um rico conjunto de funções...» (Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p.35) E das coisas mais perturbadoras em *Vampyr* é mesmo essa passagem frequente no mesmo plano (perturbadora por ser *no mesmo plano*) de subjectivo a objectivo, e vice-versa.

As teses de Pasolini noutra texto da sua autoria - «Observações sobre o plano-sequência», texto sobre o cinema como um plano-sequência infinito - correspondem também, de outra maneira, à ideia de uma percepção cinematográfica enquanto visão autónoma. Talvez o principal objectivo desse texto seja o de justificar a exigência e a necessidade da montagem. Toda a gente sabe que a montagem é um dos componentes da imagem cinematográfica, toda a gente tem a ideia dos resultados e dos efeitos que só assim podem ser obtidos. Mas, dado que a montagem não é cortar e juntar ao acaso, talvez seja preciso mais. E, *justificando* a montagem, pode ir-se respondendo (convém não parar) um pouco ao que é o cinema. Duas justificações:

Primeira justificação. A condição *de direito* do cinema corresponderá a uma espécie de plano-sequência total - e a realidade corresponderá a um plano-sequência total, infinito. Por conseguinte, o cinema, não sendo *igual* à realidade, tem as mesmas condições: o cinema representa a realidade através da realidade. A realidade é uma *disposição* (uma conjugação) de percepções, acções, afecções. O cinema é uma *disposição* de imagens-percepções, imagens-acções, imagens-afecções. Isto *de direito*, quer dizer, enquanto condição de possibilidade. Mas, *de facto* (enquanto condição, ou constrangimento, de realização) o que temos são planos-sequência parciais, sempre parciais - e *nós* somos um plano-sequência parcial da realidade, tal como qualquer plano-sequência de um filme é, de facto, parcial. Mas - atenção! Pasolini escreve em maiúsculas - «A REALIDADE NÃO FALA COM OUTRAS COISAS SENÃO CONSIGO PRÓPRIA»: quer dizer que a realidade só diz alguma coisa a quem faz parte da realidade, isto é, a *si mesma*. *Nós* fazemos parte dela.

Uma coisa é a existência, *de direito*, do cinema; outra coisa é a existência do cinema, *de facto*, nos filmes. Uma coisa é a realidade, *de direito*; outra coisa é a realidade, *de facto*, tal como existe por nós, em nós. Não há oposição: há remissão constante de uma coisa para a outra. Como é que há remissão do cinema para o filme? Por intermédio da vista parcial da câmara. Como é que há remissão do filme para o cinema? Por intermédio da montagem. Por conseguinte, será pela montagem que se apresenta o plano-sequência total infinito, o todo.

Segunda justificação. Há neste texto de Pasolini uma estranha relação entre o cinema - ou melhor, o filme - e a morte. É a montagem: a montagem é a morte. O que é que se faz quando se monta? Corta-se, dá-se fim a qualquer coisa. Corta-se o quê? Corta-se qualquer coisa que poderia continuar, corta-se um fluir, corta-se uma sucessão de presentes. De repente, esses presentes passam a ser passado. De repente, esses presentes *passaram em bloco*, sendo entregues por inteiro, por causa do corte, a uma relação, a um todo, ainda que aberto - e ainda bem que está aberto, ainda bem que é possível pensá-lo aberto. Mas, igualmente, os presentes que vão suceder a seguir passam, também eles, a ser passado: nascendo do corte, ficam marcados pelo corte, têm a *justificação* do próprio corte. Quer dizer, estão à procura de um todo - são, por isso, passado de um todo.

A morte, diz Pasolini, faz do «nosso presente, infinito, instável e incerto», «um passado claro, estável e certo» - «a morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida». Reside aqui a diferença entre o cinema e o filme (trata-se de uma diferença *de direito*, não *de facto*). O cinema é a vida, aberta, *sem sentido*, um plano-sequência infinito, um plano-sequência multi-subjectivo total, correspondente à universal variação bergsoniana. O filme é a morte, várias mortes, vários cortes dos planos-sequência subjectivos que, tendo sido concluídos, ganham *sentido* - que, tendo sido concluído o filme, ganha *sentido*, transformando-se este num *passado claro*. É por isto que se pode dizer com propriedade que vamos ao cinema procurar *sentido* para vida. É por isto que o cinema, por um lado, protege e, por outro, *limpa*. Limpa o quê? Enquanto visão autónoma, limpa a parcialidade. Lavar os olhos, *lavar os olhos entre cada plano* (Mizoguchi). E depois é preciso ter vontade de fazer filmes *assim*, como cada um os quiser e os puder fazer.

À parte a ontologia, haveria que falar aqui do som e do pardo. O pardo foi um acaso - Dreyer queria grandes contrastes -, mas logo a seguir deixou de ser. <