



AEDOS

Revista do corpo discente
do PPG-História da UFRGS

Santa Joana de Otto Preminger

Günther Natusch Vieira¹

Resumo

O presente artigo lança um olhar sobre o filme *Santa Joana* (1957), baseado na peça de mesmo nome escrita por George Bernard Shaw (1923), contextualizando sua filmagem ao corrente panorama histórico, focando principalmente em dois personagens pragmáticos de sua realização: Otto Preminger, diretor, e Jean Seberg, protagonista. O trabalho faz parte da pesquisa em andamento “*Imagens de Joana d’Arc: Cinema, História e Literatura*”, coordenada pela professora Cybele Crosseti de Almeida. O texto traz referências históricas e busca traçar um paralelo entre realidade e ficção, entre a figura da mártir francesa e o ideal feminino no início da conflitante segunda metade do século XX. Além disso, observa a influência do filme na produção cinematográfica que se segue.

Palavras-chave: Joana d’Arc; Cinema; Preminger; Seberg; Mulher.

Abstract

This article takes a look at the movie *Saint Joan* (1957), based on the homonymous play written by George Bernard Shaw (1923), contextualizing its footage to the current historical overview, focusing mainly on two pragmatic characters of its making: Otto Preminger, the director, and Jean Seberg, the leading role. This work is part of the ongoing research project “*Images of Joan of Arc: Cinema, History and Literature*”, coordinated by Professor Cybele Crossetti de Almeida. The paper brings historical references and seeks to draw a parallel between reality and fiction, between the figures of the martyr and of the French feminine ideal in the beginning of the conflicting second half of the twentieth century. Besides that, the influence of this film in the following cinematographic productions is also analyzed.

Key-words: Joan of Arc; Cinema; Preminger; Seberg; Woman.

Em agosto de 1956, num salão de baile alugado pela *United Artists* em Chicago, uma moça de 17 anos se apresentou a audição para o papel de Joana d’Arc, na primeira versão cinematográfica da peça escrita por George Bernard Shaw (1856-1950). O próprio diretor do projeto fazia parte da sessão e não parecia muito feliz com o que tinha visto até então. Normalmente não era um homem simpático, reconhecidamente rude e severo, e de personalidade tida por muitos como desagradável (PHILLIPS, 1998, p. 101) - melhor ainda, seu humor naquelas semanas estava muito pior. Sentado na posição central de uma mesa, tinha a sua frente o currículo quase vazio daquela moça, canetas, blocos de notas, e uma lista de tantas outras

aspirantes para assistir naquele dia. Aquela era apenas mais uma das 300 candidatas seduzidas pela maciça campanha de busca de talentos anunciada nos Estados Unidos, semelhante àquela que revelara Vivien Liegh (1913-1967) para o papel de Scarllet O'Hara em *Gone with the Wind* (1939) ².

O currículo daquela moça era composto por poucas peças de teatro local e aulas de interpretação na faculdade, experiência que realmente não chamaria a atenção de produtores e nem lhe daria melhor chance que aquela na curta carreira. Presume-se que foi a beleza e a energia nos olhos adolescentes daquela bonita moça de Marshalltown, Iowa, que seduziram o exigente diretor no alto de seus 50 anos (BLAETZ, 2001, p. 161).

O Diretor

Otto Ludwig Preminger, nascido em Viena, a 05 de dezembro de 1905, filho de um proeminente advogado judeu, demonstrou desde muito jovem sua inclinação para as artes, mais especificamente para o teatro. Aos 17 anos se dedicou a insistente busca por uma entrevista com o diretor de teatro Max Reinhardt (1873-1943), até finalmente se tornar seu aprendiz. Dividido entre a carreira idealizada pelo pai e suas próprias aspirações, seguiu seus estudos em Direito, se formando na Universidade de Viena em 1926. Dedicado e apaixonado pela prática de diretor e roteirista, em 1933 Max Reinhardt o nomeia seu sucessor como Diretor-chefe no Josefstadt³. Era o mesmo ano em que Hitler ascendia ao poder e que as relações entre Alemanha e Áustria se tornavam mais fortes, desenhando um cenário nebuloso para os judeus. Em outubro de 1935, Preminger finalmente terminaria por imigrar para os Estados Unidos, convidado por Joseph Schenck da Twentieth Century-Fox (PHILLIPS, 1998, p. 101-102). O cenário político da Europa, com a ascensão avassaladora do facismo, certamente apressou sua escolha, assim como a de muitos outros intelectuais judeus e não-judeus espalhados pelo Velho Continente.

Irônico que, nos seus atribulados primeiros anos em Hollywood, seu forte sotaque o tenha destacado, mais de uma vez, para interpretar frios oficiais nazistas no cinema. Ele comentaria que teria assumido tais papéis, porque eram “tudo que lhe ofereciam” (PHILLIPS, 1998, p. 103). Preminger teve dificuldades até se estabelecer como diretor, primeiro oscilando entre a criação de roteiros, tomando pequenos papéis no cinema e dirigindo peças de pouca visibilidade na Broadway. O importante produtor da Fox, Darryl F. Zanuck (1902-1979) preferia vê-lo ter mais

experiência antes de dirigir um filme, o que Preminger certamente não aceitava. A rixa entre os dois explodiu quando Preminger se aproveitou de sua ausência nos estúdios durante outras produções e dirigiu o filme *Margin for Error* (1943), fazendo com que Zanuck jurasse que, enquanto estivesse no comando, Preminger jamais dirigiria outro filme pela Fox.

O que, de fato, não aconteceu. Em 1944, prestando serviço como produtor, Preminger foi incumbido do filme *Laura*. Descontente com o roteiro, ele o reescreveu e, mesmo que reprovado, insistiu tanto que a direção do filme lhe foi entregue pelo antigo desafeto (PHILLIPS, 1998, p. 104). Nesse momento, como mencionado anteriormente, começava a se construir a imagem de um diretor polêmico e intransigente; acusado de grosseiro e de gostar de maltratar atores durante as gravações e ensaios.

Tendo em vista tudo isso, pode-se imaginar que o austero diretor se despisse de boa parte de sua teimosia e visse naquela intensidade e juventude na atuação de Seberg um pouco dele mesmo e sua insistente busca por suas aspirações. O que, na opinião deste autor, parece convergir numa subsequente idealização: a projeção sobre aquela moça, da própria Joana d'Arc descrita na peça de Shaw, algo que a imprensa pareceu ter assumido sem constrangimento.

Em Busca de Joana

A revista LIFE publicou em sua edição de outubro de 1956 (REVISTA LIFE, 1956, p. 119), uma reportagem sobre a cansativa busca que parecia ter se convertido na principal motivação do filme. *Dragnet for new Saint Joan* (Busca pela nova Santa Joana) era o que anunciava a reportagem dividida em duas páginas. *A Jean becomes a Joan* - Uma Jean se transforma numa Joana (REVISTA LIFE, 1956, p. 120) - era a manchete na segunda delas, logo abaixo da foto de um fraterno Preminger acalentando Seberg depois de um exaustivo e angustiante exercício em que o diretor a testara exigindo a mesma cena incontáveis vezes. A reportagem contava que, ao ser questionada pelo diretor se poderia fazer a cena uma vez mais, Jean teria respondido “que se fosse preciso faria até que Preminger caísse morto”. O tom de infundável exigência para o papel era muito claro; a foto da moça de cabelos cortados curtos como Joana d'Arc, exibindo um enorme sorriso ao receber a notícia de que tinha recebido o papel, era marcada pela legenda “... ela terá que perder um pouco do seu sotaque do meio oeste” (REVISTA LIFE, 1956, p. 120)⁴.

As propagandas e fofocas sobre as estrelas de Hollywood dividiam espaço com as manchetes produzidas por tempos agitados nos Estados Unidos, especialmente com a corrida eleitoral que acabaria por reeleger Eisenhower em novembro. Naquele ano, mesmo com ampla vantagem de votos, o Presidente não foi poupado das fortes críticas (SCHULZINGER, 2006, p. 302), ora por não ter apoiado os húngaros contra os russos na Revolta de outubro de 56, ora por ter pressionado franceses e ingleses na questão do Suez⁵ em nome das oscilantes relações diplomáticas com a União Soviética.

O cenário norte-americano ainda apresentava outras particularidades decorrentes do ambiente diplomático e político externo. O sentimento anti-soviético alimentado nos anos anteriores pela campanha do “Terror Vermelho”, do então decadente McCarthy, crescia desenfreadamente.

O inquisidor

Joseph McCarthy (1908-1957) foi Senador pelo Estado de Wisconsin de 1947 a 1957, e se transformara em elemento-chave e figura pública mais influente no período, símbolo da política conservadora. Entre 1950 e 1954 ganhou força com seu discurso forte e declarações a sobre influências *nefastas* de comunistas em várias esferas do Governo americano, nas Artes e na vida cotidiana (ROVERE, 1996, p. 03). Sua crescente fama o incentivou ainda mais, e suas acusações não precisavam mais ter autenticidade verificável – pelo menos assim pensou por um bom tempo. O influente discurso repleto de patriotismo, reforçado pelo sensacionalismo da imprensa, transformou o país num gigante paranóico contra o comunismo. McCarthy se travestira de Inquisidor e saía em busca de suas bruxas vermelhas em sabás na madrugada – reuniões de intelectuais que cultivavam o péssimo hábito de ler Marx e se interessar pela cultura russa. Na sua cavalgada, o Senador não tinha medo de mentir (ROVERE, 1996, p. 52).

O conturbado julgamento e condenação do casal de comunistas Julius e Ethel Rosenberg em março de 1951, sob acusação de espionagem, foi mais um ato da fúria anti-comunista nos Estados Unidos (CEPLAIR, 1983, p. 416). McCarthy fez uso disso também; insuflou movimentos conservadores pelo país inteiro contra o Mal russo, angariando apoio político à causa e pressionando todas as esferas em busca de delatores de ativistas anti-americanos, atropelando seus desafetos pelo caminho. Foi na indústria cinematográfica que esse período de

“Caça às Bruxas” se tornou o mais pragmático. Centenas de profissionais se viram desempregados e foram literalmente banidos de Hollywood, falindo e deixando o país, enquanto outros faliram, trabalhando em postos de gasolina, lanchonetes e como técnicos de tevê e, em face dessa nova realidade, muitos cometeram suicídio.

O Congresso Americano já tinha a política de divulgar “Listas Negras” de profissionais de Hollywood, a primeira oficialmente divulgada a 25 de Novembro de 1947, e respondida prontamente com a Declaração Waldorf, conhecida também como “Os Dez de Hollywood”, divulgada pela *Motion Picture Association of America* (MPAA)⁶, acatando a lista negra e se comprometendo a demitir aqueles que faziam parte dela⁷. A “Lista Negra” alimentada ferozmente pela política de McCarthy chegou a 1.947 profissionais do cinema que viviam sob a ‘égide’ do comunismo, muito embora se saiba hoje que poderia se fazer parte da lista por ser homossexual, por fumar maconha, etc.

O Ogro

A esta altura, o prestígio e a retidão de Preminger, apelidado carinhosamente (...) de *O Ogro*⁸, já pareciam inabaláveis e o permitiam desafiar algumas dessas novas regras. *Laura* (1944) se tornara um clássico e seus filmes seguintes pareciam sempre prontos a desafiar comitês e escritórios governamentais. Com a comédia *The Moon is Blue* (1953)⁹ ele foi o primeiro diretor a lançar um filme sem o selo e número de aprovação do criticado *Breen Office* (REVISTA LIFE, 1954, p. 28)¹⁰, algo que tinha se tornado virtualmente obrigatório desde os anos 30. Coincidentemente, o poder de McCarthy entrava em declínio, principalmente pela megalomaníaca sanha de lançar acusações em todas as direções, sem conseguir fundamentos para elas, o que logo lhe rendera uma censura pública do Congresso através do Comitê Watkins em 1954.

O sucesso de público e crítica de *The Man with the Golden Arm* (1955)¹¹ adaptado do livro homônimo de Nelson Algren (1909-1981), tendo Frank Sinatra (1915-1998) no papel de um ex-presidiário viciado em heroína, voltou a desafiar tabus, dando a Preminger o crédito necessário para que se lançasse no projeto de sua adaptação da peça *Saint Joan* (1924). A peça, então encenada três vezes¹² na Broadway, era sempre alvo de grande atenção da crítica. Preminger faria a primeira adaptação oficial da obra para o cinema, já que antes dele apenas Lee

De Forest (1873-1961) filmara com sua técnica *Phonofilm*¹³ um curta-metragem de 11 minutos com a cena da catedral, tendo Sybil Thorndike (1882-1976) como Joana (BLAETZ, 2001, p. 226). Otto teria desembolsado mais de \$100.000 na compra dos direitos para o cinema, e antes mesmo que o filme começasse a ser rodado, ignorando uma série de problemas de pré-produção, anunciou que o lançamento seria em Paris, exatamente no dia 12 de maio – data comemorativa da Santa padroeira da França. Por esses e outros motivos, *Saint Joan* (1957) produzido pela *United Artists* se transformou em objeto de ainda mais expectativa.

A escolha de Joana

Boatos na época diziam que Audrey Hepburn (1929-1993) teria sido cotada para o papel, mas depois desistido, porque seu marido Mel Ferrer (1917-2008) não teria sido convidado ao papel de Delfin. Preminger também chegaria a relatar em sua biografia que durante a odisséia em busca da atriz que interpretaria Joana, teve de lidar com a ira de uma mãe que questionara seu julgamento sobre o teste da filha. A menina que fora recusada para o papel: Barbara Streisand, na época com apenas 14 anos (ABERTH, 2003, p. 293).

Depois de meses de seleção, com cerca de 18 mil candidatas inscritas, o diretor finalmente tinha escolhido a Joana d’Arc. Como era de se esperar, depois de uma campanha de mídia em massa, o resultado final teria que ser público, e chamar ainda mais a atenção na direção do filme. Jean Seberg foi devidamente anunciada em outubro de 1956 no *Ed Sullivan Show*, programa de maior audiência na televisão americana na época. Depois daquela noite, Otto Preminger e sua “Jean que se transformara em Joana”, estavam prontos para visitar os locais históricos na França antes de começar as filmagens em Londres.

Filha de um farmacêutico de cidade pequena, com experiência teatral pífia, Jean Seberg era Joana, e de alguma forma, seria Joana até seu fim. Durante muitos anos, por muitos críticos, Preminger seria culpado por tentar projetar na ingenuidade de Seberg a idealização da figura histórica, ao invés de encontrar uma atriz que interpretasse a personagem, assim acusado de ter construído o filme todo ao redor dela. Os jornais e revistas estampavam: “Jean de Iowa se transforma em Joana d’Arc”.

Sobre Jean, sua protegida, Preminger teria dito certa vez:

Ela tinha os olhares, inteligência, sentimento e a inocência no ponto certo. Ela se modelou muito bem sob instrução... Embora... Ele nunca tivesse estado perto de um estúdio cinematográfico antes (BLAETZ, 2001, p. 160).

Como previsto, no dia 12, a Ópera de Paris recebeu um grande público para a exibição do filme como parte de um encontro de gala em benefício às vítimas da pólio que assolava a Europa. A audiência foi ciceroneada pelo comediante francês Fernandel (1903-1971) e pelo americano Bob Hope (1903-2003) antes que as luzes fossem apagadas e o telão se iluminasse com a projeção do filme. É provável que, ouvindo o burburinho na platéia, no alto de sua experiência, Preminger tenha se dado conta de que tinha falhado, algo que confessaria anos depois em sua autobiografia:

Comecei a me dar conta de que o filme Santa Joana era um fracasso. Muita gente culpou Jean Seberg e sua inexperiência. Isso é injusto. Apenas eu sou o culpado... Eu entendi errado algo fundamental sobre a peça de Shaw. Não se trata de uma dramatização da lenda de Joana d'Arc cheia de emoção e paixão religiosa. É um profundo, mas imparcial exame do papel que a religião assume na história humana (PREMINGER *apud* BLAETZ, 2001, p. 158).

De fato, o filme Santa Joana recebeu duras críticas, especialmente sobre esses dois pontos específicos: a narrativa remodelada da obra de Shaw feita por Preminger, e a atuação de Jean Seberg. Segundo a crítica, a inexperiente atriz não teria convencido o público e nem dado a intensidade necessária (ou requisitada) para a personagem. Algo que em abril daquele ano, uma furtiva pré-exibição do filme no *Astor Theatre* em Nova Iorque acabou demonstrando: depois da exibição do filme, Jean foi hostilizada por parte do público que a reconheceu na saída do prédio.

Não era a primeira vez que uma atriz que assumira o papel da mártir era duramente criticada ou reprovada; na adaptação teatral de Margaret Webster (1905-1972) de 1951, Uta Hagen – 1919-2004 (REVISTA LIFE, 1951, p. 141) – no papel da heroína, recebera críticas semelhantes, acusada de uma atuação “executiva” pela LIFE. Parecia haver uma Joana na peça do escritor irlandês que não podia ser alcançada por uma mulher “comum”.

Primeiro de tudo, não se pode esquecer a escolha de Preminger e do co-roteirista Graham Greene (1904-1991), por usar o prefácio escrito por Shaw de forma livre e aberta a questionamentos. Embora Shaw tenha dado uma cuidadosa explicação sobre os eventos que cercaram a vida de Joana d'Arc, o autor irlandês não se prendeu a eles. Os diálogos, especialmente aqueles que se referem aos procedimentos do julgamento, não correspondem a

documentos e fatos históricos concretos, mas à dramatização do autor sobre os acontecimentos, ao direcionamento que ele procurava dar para o papel crítico da camponesa que queria apresentar.

Preminger e Greene transformaram a peça da Shaw; sintetizaram 3 horas de atuação, as transformando num roteiro de menos de duas horas, sem saber que o trabalho já tinha sido feito pelo próprio Shaw. Entre 1934 e 1936, ele próprio adaptara a peça para um roteiro cinematográfico, um projeto que teria como diretor o húngaro Paul Czinner (1890-1972) de experiência em teatro e cinema, e sua esposa Elisabeth Bergner (1897-1986), atriz de Viena no papel da Santa (DUKORE, 1996, p. 16). Contudo, o projeto jamais foi concluído e o roteiro que produziu só seria publicado pela primeira vez em 1968. Na adaptação de 1957, o roteirista Graham Greene, retira o conteúdo essencialmente protestante que consta do prefácio escrito por Shaw, onde mostra Joana como uma das primeiras mártires do protestantismo e uma nacionalista deslocada no tempo, e o readapta a uma versão distanciada das críticas e com viés católico. É uma derrota *post-mortem* de Shaw, depois de ter lutado veementemente contra a crítica católica a sua peça, e para que ela seguisse um caminho que desromantizasse o fim de Joana (ZANIRATO, 2010, inédito).

Na versão cinematográfica de Preminger, a primeira vez que Joana surge em cena, ela é a camponesa sentada numa pedra, na espera que se conta, teria durado três dias; seus cabelos são longos e claros, seu jeito ingênuo e voz macia. É também quando acontece seu primeiro milagre; convencendo o Capitão a oferecer-lhe escolta, cavalo e armadura. Então todas as galinhas voltam a pôr ovos. “Cristo no Céu” exclama o Capitão ao receber os ovos das mãos do intendente “ela realmente veio de Deus”!

A passagem de uma Joana camponesa para uma combatente se dá de uma cena para outra. Não há referência à escolha por um corte de cabelo masculino, é apenas mostrado que ela quer se equiparar aos soldados comuns. Ela surge a cavalo, os cabelos escondidos sob uma touca para elmo, atravessando terras perigosas, encontrando um enforcado no caminho, e enfim chega à Chinon. Lá, é hostilizada por soldados e depois de avisos, um deles morre aos seus pés – o segundo momento sobrenatural. O terceiro milagre é a cena lendária em que, na tentativa de enganá-la, Gilles de Rais, o Barba Azul¹⁴, senta-se no trono e, ao invés de ir ao seu encontro, Joana reconhece o impressionado Delfin em vestes comuns, escondido atrás dos cortesões.

O filme estabelece a relação de poder na corte de Carlos contrabalançando fé e ceticismo, combinando a paixão de Joana e a ambição da corte. Neste ponto a personagem de Carlos VII

deva ser visto de forma atenta. Interpretado por Richard Widmark (1914-2008), ele sofre com provocações na corte, é infantil e inseguro, e rapidamente envolvido no vigor das palavras da jovem decidida a tomar Orleans. O personagem de Widmark – um ator que ficaria conhecido por seus papéis sisudos, completamente diferentes do Delfin, sugere uma forte inspiração para o Carlos VII criado por John Malkovich em *The Messenger: the Story of Joan d’Arc* (1999) de Luc Besson; mesmo que nesse último ele seja muito mais maduro e malicioso, e compreenda a implicação política de suas escolhas. O ar caricato do futuro rei da França de Widmark, que com a chegada de Joana acredita ter recebido um sinal divino de que deve ser o Rei coroado da França, contrasta com o maquiavelismo de personagens como o próprio Barba Azul. O Arcebispo de Rheims¹⁵ que caminha ao lado de Le Trémouille¹⁶ na cena em que Joana é recebida na corte, dá o ar de maliciosa sabedoria. Numa conversa particular, ele declara:

Um milagre, meu amigo, é um evento que cria fé. Esse é o propósito e a natureza dos milagres. Eles podem parecer maravilhosos para as pessoas que os presenciam, e muito simples para aqueles que o performam. Isso não importa: Se eles confirmam ou criam fé, eles são verdadeiros milagres (SHAW, 1924, p. 79).

Ainda que ridicularizado, o entusiasmado futuro Rei da França entrega a Joana o comando de um exército, e a permite marchar a Orléans. Uma vez na cidade sitiada, Joana surge a cavalo por entre as barracas do acampamento e se dirige à Dunois¹⁷, o Bastardo de Orléans, e rapidamente ela assume a postura e o discurso de emissária de Deus, algo que o deixa constrangido. É o momento do quarto milagre de Joana, rezando e fazendo com que os ventos soprem outra vez para que as barcas possam atravessar o rio, e começar a retomada da fortaleza. Não há as grandiosas cenas de batalhas como no ganhador de dois Oscar *Joan of Arc* (1948) de Victor Fleming¹⁸ (1889-1949), tampouco as cores para sustentá-las com mais vivacidade. O que vem na sequência é a coroação de um entediado Carlo VII e a decepção de Joana ao ver que o Delfin não pretende retomar Paris, dispensando-a do serviço à coroa de forma irônica e jocosa. Joana está sozinha.

No filme de Preminger, ressurgem a cena no quarto do Delfin e a conversa entre ele e Joana, a quem ela chama de *Charlie* (ZANIRATO, 2010, inédito)¹⁹. Carlos VII diz que deram a Joana “bons conselhos” e que ela não os aceitou. Então, de súbito, é o espírito do Earl de Warwick²⁰ que surge e pede desculpas à moça, dizendo que sua execução foi puramente política. Não há qualquer cena relacionada à rebeldia de Joana d’Arc indo contra a vontade de Carlo VII, reunindo tropas e avançando contra os borgonheses em Paris. Não há seu ferimento em batalha e

nem o episódio da sua captura, momentos tão destacados pela obra de Shakespeare e Voltaire. Somos transportados diretamente para a masmorra em Rouen onde a debilitada moça é interrogada pelos seus captores.

E a partir de então que Joana d'Arc parece, por vezes, distante demais da história, até secundária em cenas de julgamento, envolvida nas artimanhas políticas e diálogos ríspidos. Há a referência a tortura psicológica, as discussões e protestos, a importante redução dos documentos do Ofício de 300 para 12 páginas. Joana se torna a figura central, mas despersonificada, apenas um assunto dentro de um juízo que deve ser determinado. O *corpo* de Joana é um simples objeto de debate entre ingleses e seus aliados borgonheses.

Willi Frischauer escreveu em sua biografia não autorizada sobre Preminger, que a atuação de jovem Jean Seberg era profundamente dependente do diretor, chegando a rotular a atriz como um cãozinho patético (FRISCHAUER, 1973, p. 161) durante as filmagens. O próprio Preminger demonstraria arrependimento por sua escolha, escrevendo na sua biografia oficial:

Cometi um erro escolhendo uma jovem, inexperiente garota... e querendo que ela fosse Santa Joana – quem ela, obviamente, não era. Eu não a ajudei a entender e atuar no papel, de fato, deliberadamente a impedi disso, porque eu estava determinado a fazer com que ela fosse completamente intata (GOY-BLANQUET, 2003, p. 157).

Os cartazes que anunciavam o filme e a ela própria apenas alguns meses antes, brandiam em letras garrafais: “*A mais fantásticamente bem sucedida busca por uma Estrela na História do Cinema*” e, no entanto, depois do lançamento do filme, eram as críticas o que mais se ouvia. Comparavam sua atuação o tempo todo com a de Ingrid Bergman (1915-1982) no filme de Victor Fleming de 1948. E apesar de tudo, é exatamente a atuação na segunda metade do filme, quando Joana d'Arc está em mãos inglesas, que dá argumentos aos defensores da jovem atriz. Embora a atuação de Bergman em *Joan of Arc* (1948) tenha sido de fato excelente, a Joana serena, maternal e nobre, não condizia com uma mulher torturada numa masmorra francesa. Seberg, por outro lado, está alquebrada, com olheiras profundas e, mesmo crente do que diz sobre as vozes que ouve, está assustada e desconsolada. De uma forma que transcendia sua questionável qualidade como atriz, Jean Seberg incorporava Joana d'Arc; ambas tinham uma missão maior do que elas mesmas. Essa imagem mais humana e mais próxima a uma realidade, não apenas correspondia a peça de Shaw, mas agradou ao público feminino. Podia se ver grande dignidade naquela miséria. A imagem de uma adolescente castigada foi reconhecida por movimentos feministas e, posteriormente seu visual andrógono de cabelos curtos e olheiras profundas inspiraria

informalmente as adolescentes européias do movimento *New Wave/Punk*, dando elementos à criação estética do *Dark/Gothic*²¹.

O Fogo

Dentre todas as cenas do filme de Preminger, aquela que se tornou mais lembrada é da execução pública na fogueira, não apenas pela sua qualidade, mas pelo seu realismo e seu teor simbólico. Nela, o burgo se reúne na praça, figurantes gritam enraivecidos, os soldados têm dificuldade em conter o populacho, enquanto a pequena moça é amarrada à estaca e o bispo inicia o ritual. Um dos homens se desvencilha da multidão e sobe na pilha de lenha, entregando a ela uma cruz simples feita de galhos. Não há frase final da Santa, ela arde em chamas.

Jean Seberg teve queimaduras na mão direita e parte da barriga quando a tocha tocou o gás expelido de um tubo escondido entre os galhos, alimentando uma alta labareda na sua direção que depois se alastrou ao seu redor. As mãos autenticamente amarradas à tora de madeira impediram que protegesse o rosto. A cena ficou assim, uma única tomada definitivamente *real*. A revista LIFE noticiou o acontecido, até estampou uma foto da sorridente moça durante um intervalo nas filmagens, segurando uma caneca com a mão enfaixada. Um episódio à beira do trágico; atestado de imperícia e irresponsabilidade que, presumivelmente, seria escondido pelos produtores, mas que foi premeditadamente noticiado mundo afora. Visivelmente a intenção era promover ainda mais o Fenômeno Joana. O escritor David Richards em seu livro *Played Out: The Jean Seberg Story* (1981) conta que apesar dos gritos e do pavor no set, e da própria Seberg gritando “estou queimando”, Preminger, que costumava se vangloriar dizendo que “jamais aceitava opinião de atores já que estavam ali apenas para atuar”, não permitiu que o fogo fosse apagado enquanto a cena não tivesse terminada. Jean Seberg, a garotinha de sotaque interiorano tinha sua vida nas mãos e nas escolhas do endurecido diretor europeu. Sobre esta lendária cena, ela mesma teria confidenciado anos depois a Kirk Douglas nas gravações do filme *Mousey* (1974):

Às vezes olho para trás para os dias em que estava fazendo St. Joana e penso em como muito melhor teria sido se eu tivesse realmente queimado naquela fogueira (RICHARDS, 1981, p. 307).

O poder simbólico da cena permaneceria, o ápice do julgamento era uma espécie de pré-requisito do público, quer fosse no distante século XV ou no século XX. A cena da execução em praça pública, adicionada a alguma cenas do julgamento ressurgiria utilizada como referência em vários filmes, mas veladamente no filme *The Legend of Billie Jean* (1985)²² de Matthew Robbins, uma versão adolescente livremente inspirada na história da Santa francesa.

Ainda nessa cena que se tornou *Cult*, o bispo John de Stogumber²³ se arrepende ao ver a jovem na fogueira e de ter buscado tão ardorosamente aquele fim para ela. A cena do rosto de Joana envolto em chamas é intensa e realista. É de volta aos aposentos que o bispo se lamenta, e é o Earl que exige dele a compostura inglesa, que o recrimina e o intimida pela fraqueza e falta de objetividade ao lidar com o assunto. Se ele não tivesse forças para participar do espetáculo para a turba, que fizesse como ele, *não participasse*.

Quando Stogumber é retirado à força, Warwick ordena ao Executor que não permita restar nada do corpo da herege. Ele prontamente lhe responde que enterrará o coração²⁴ no leito do Rio Sena. A intenção é de acabar com tudo, inclusive com a *ideia* de Joana d'Arc como mártir, e que nada reste para ser adorado. Fato confirmado por documentos históricos que contam que o Cardeal de Winchester teria ordenado que o corpo fosse queimado por três vezes até que restasse apenas pó para ser lançado ao rio²⁵.

É na cena final recriada por Preminger e Greene, que se monta uma verdadeira reunião de fantasmas no quarto do Delfim. Estão Warwick, Dunois, o Inquisidor, o Carrasco que entregou a Joana uma cruz feita com galhos, e a própria Joana ao redor de Carlos VII. O Carrasco inglês, que agora é um Santo enviado do Inferno uma vez por ano livre do suplício por ter feito uma boa ação na vida, profetiza ao Rei. Fala sobre o reino da França transformado numa República, sobre os alemães na França e depois a respeito dos americanos, que sequer ainda tinham sido “descobertos” – e que falavam “algo” parecido ao inglês. Essa referência específica do roteiro suscitou irritação não apenas dos franceses. No fim, depois de mais preâmbulos, Joana é deixada solitária pelos fantasmas e até por Carlos, que decide voltar para a cama. Olhando para o alto, pergunta a Deus, o único que resta, “quando este mundo estará pronto para receber seus Santos”?

A Joana depois da Santa

Em novembro de 1455, um apelo formal feito pelos pais de Joana requisitou a revisão de seu julgamento. Foi aceito pelo Papa Calisto III, e se encerrou a 7 de julho de 1456, inocentando a francesa, revogando a excomunhão, e culpando Pierre Cauchon, Bispo de Beauvais, de heresia por condenar uma inocente de forma arbitrária. Em 08 de abril de 1909 ela foi beatificada pelo Papa Pio X, e em 16 de maio de 1920, finalmente canonizada pelo Papa Bento XV.

Jean Seberg também teve direito a um novo julgamento. Verdade que, mesmo tendo trabalhado novamente com Preminger em *Bonjour Tristesse* (1958)²⁶, a opinião sobre ela pouco mudou. O filme foi um sucesso na França, no entanto, não nos Estados Unidos, onde julgavam que Preminger continuava sem admitir sua falha, tentando provar que não estava errado a respeito de Seberg. Foi apenas na França, com o cineasta Jean-Luc Goddard, dois anos depois em *À bout de Souffle* (1960)²⁷, que a atriz de 21 anos foi aclamada. O que quer que fosse que Preminger tinha visto nela, afinal estava lá e só brilharia longe dele.

Deste momento em diante a atriz vagou entre o cinema vanguardista e engajado, e produções meramente comerciais - essas na maioria das vezes, estadunidenses. Foi uma série de papéis em filmes de diretores como Jean Valère e Claude Chabrol, que notabilizaram a atriz ao interpretar mulheres contextualizadas no cenário dos conturbados anos do fim da década de 60, e que fizeram com que Seberg se firmasse como uma das estrelas da *Nouvelle Vague* de Truffaut, Goddard e do próprio Chabrol.

Enquanto isso, a vida pessoal de Jean se envolveu da mesma forma neste contexto de agitação política e cultural européia, especialmente, no panorama da França, onde estava radicada. Seu envolvimento com política anti-guerra, grupos feministas e seu apoio ao Partido dos Panteras Negras nos Estados Unidos na segunda metade da década de 60, chamaram a atenção do FBI, que monitorou suas participações em reuniões do partido, entrevistas e demais aparições públicas (SWEARINGEN, 1995, p.126).

Com a premissa de defender a Segurança Nacional a Agência Americana de Contra-inteligência (COINTELPRO)²⁸ usava de métodos questionáveis e até ilegais para agir, numa clara herança da contra-espionagem da Segunda Grande Guerra. Não mudara muito o modo de perseguição dos anos do Macartismo. Além de monitorar a vida de cidadãos, a agência costumava “vazar” falsas informações na imprensa, infiltrar informantes e fazer chantagem

política. O bureau criado em 1956 para acompanhar o Partido Comunista Americano (CPUSA), logo ampliou seu espectro de ação e seguiu de perto a movimentação de outros movimentos, como a Ku Klux Klan, Partido Social Trabalhista, Nação do Islam e, especialmente, Os Panteras Negras. A agência foi acusada de violar os direitos civis de uma série de personalidades, como da atriz Jane Fonda, do ativista David Dellinger (1915-2004), do cantor John Lennon (1940-1980), e tantos outros.

Nessa lista está o nome de Jean Seberg, e contra ela o ataque foi especialmente infernal.

Em maio de 1970, foi lançado a público através de uma coluna de fofocas, a história de que sua segunda gravidez era fruto de uma relação extraconjugal com Raymond “Massai” Hewt, um dos líderes do Partido dos Panteras Negras. O *Los Angeles Times* e *Newsweek* reforçaram o boato. Jean confessou a seu marido na época, o roteirista Romain Gary (1914-1940), que engravidara de um estudante chamado Carlos Navarra a quem conhecera durante uma separação do casal. Em 23 de agosto de 1970, o estresse causado pelo assédio da imprensa, fez com que Jean tivesse contrações e sua filha Nina nascesse prematura. Mesmo assim, fraca e consternada, ela a apresentou numa entrevista coletiva para finalmente provar que era uma criança branca. Nina morreria dois dias depois do parto (SWEARINGEN, 1995, p.126).

O episódio abalou profundamente Jean e a cada aniversário do acontecimento que se aproximava, ela tentava cometer suicídio. Ela viveu os nove anos que se seguiram em crescente paranóia e depressão; três casamentos, um filho, 12 atuações em filmes e sua única experiência na direção, roteiro e produção no curta metragem *A Ballad for Billy the Kid* (1974). Foi em 1975 que uma ordem dada pelo Procurador-Geral Edward H. Levi (1911-2000) fez com que o FBI notificasse todas as vítimas do COINTELPRO sobre as atividades da agência. Receber na sua correspondência todos os detalhes e confirmar os planos sórdidos perpetrados contra ela, inclusive o boato sobre sua gravidez, foi mais um duro golpe a uma mulher já fragilizada.

Numa quarta-feira, 29 de agosto de 1979, aos 40 anos de idade, ela saiu de casa e dirigiu seu Renault até uma viela apertada, chamada Rue de General Appert, no subúrbio de Paris. Pulou para o banco de trás do carro, engoliu uma grande quantidade de barbitúricos e se aninhou sob uma colcha.

Jean foi procurada, fãs e amigos foram à tevê e rádio pedir que ela voltasse para casa. A busca terminaria 10 dias depois, quando seu corpo foi encontrado por dois policiais. Havia um pequeno bilhete em sua mão endereçado a seu filho de 16 anos, Diego: “*Me perdoe. Eu não*

posso mais viver com meus nervos. Me entenda. Eu sei que você sabe, e você sabe que eu te amo. Seja forte. Sua amada mãe, Jean” (SWEARINGEN, 1995, p.126).

Enquanto viva, a atriz se tornou um ícone do cinema francês e, depois de morta, sua sepultura no cemitério Montparnasse em Paris, é ponto de peregrinação de fãs. Seus amigos Jean Paul Sartre (1905-1980) e Simone de Bouvoir (1908-1986) foram enterrados apenas alguns metros dela. Um ano depois da sua morte, seu marido Romain Gary também cometera suicídio. Diego estava sozinho.

O Fim

Otto Preminger seguiu como nome forte e desafiador do cinema americano, aclamado por *Anatomy of a Murder* (1959)²⁹, um drama jurídico com James Stewart (1908-1997) e George C. Scott (1927-1999) onde o diretor aproveita para atacar o Macartismo. O filme é considerado até hoje, senão o melhor, um dos melhores filmes de julgamento da história. Já em *Exodus* (1960), ele confrontaria a PCA outra vez, e deliberadamente contrataria para adaptar o livro de Leon Uris (1924-2003), o escritor e roteirista Dalton Trumbo, banido havia quase uma década.

O diretor faleceu em Nova Iorque, em 23 de abril de 1980, sofrendo do mal de Alzheimer, e finalmente derrotado pelo câncer. Deixou inacabado o projeto de um filme que se chamaria *Open Question*, sobre o casal Julius e Ethel Rosenberg, que figuram como os primeiros civis acusados de espionagem a serem executados nos Estados Unidos no ano de 1953.

Embora Santa Joana continue fortemente criticado e deslocado na cinebiografia de Preminger, o filme se estabeleceu como uma das obras cinematográficas relevantes relacionadas à Joana d’Arc. Foi marcado especialmente pela aura construída a seu redor antes mesmo que fosse produzido, envolto na intensidade da mídia, e movimentação de todos para encontrar uma Cinderela, e depois a projetar sobre ela da imagem de Joana d’Arc. Não se pretende aqui comparar Jean e Joana como os jornais e revistas fizeram à época, mas perceber a sutileza nas semelhanças que se observa nas duas histórias. O que se constata na biografia de Jean Seberg é uma densa trama histórica da identidade feminina, relações tanto reais quanto construídas pelo público e, principalmente, pelo diretor.

Foi Otto Preminger, um “ogro”, o primeiro a ver em Jean Seberg o arquétipo da menina de interior, inocente e decidida, que se expõe com todo seu vigor ao mundo em busca de seus

ideais. Assim como a visão comum criada a respeito de Joana, Jean foi engolida pelo mundo, envolvida em suas redes e ambições, na ganância e nas vaidades de um universo com o qual talvez jamais estivesse pronta para lidar. Seu *corpo* foi disputado até que se partisse.

Referências bibliográficas

ABERTH, John. *A knight at the movies: medieval history on film*. Ed. Routledge, 2003.

BLAETZ, Robin. *Visions of the maid: Joan of Arc in American film and culture*. Ed. University of Virginia Press, 2001.

CEPLAIR, Larry and Steven Englund. *The inquisition in Hollywood: politics in the film community, 1930-1960*. Ed. University of California Press, 3ed, 1983.

DUKORE, Bernard Frank (Editor). *Bernard Shaw and Gabriel Pascal*. Volume 3 Selected correspondence of Bernard Shaw. Ed. University of Toronto Press, 1996.

FRISCHAUER, Joseph Willi. *Behind the Scenes of Otto Preminger: An Unauthorised Biography*. 1973.

GOY-BLANQUET, Dominique. *Joan of Arc, a saint for all reasons: studies in myth and politics*. Ed. Ashgate Publishing, Ltd., 2003.

REVISTA LIFE - 29 out. 1956; Vol. 41, Núm. 18; Publicado por Time Inc - digitalizada em Google.books.

REVISTA LIFE - 11 mar. 1957; Vol. 42, Núm. 10; Publicado por Time Inc - digitalizada em Google.books.

REVISTA LIFE - 22 out. 1951; Vol. 31, Núm. 17; Publicado por Time Inc - digitalizada em Google.books.

REVISTA LIFE - 8 fev. 1954; Vol. 36, Núm. 6; Publicado por Time Inc - digitalizada em Google.books.

PHILLIPS, Gene D. *Exiles in Hollywood: major European film directors in America*. Ed. Lehigh University Press, 1998.

RICHARDS, David: *Played out: the Jean Seberg Story*. Ed. Random House, 1981.

ROVERE, Richard Halworth. *Senator Joe*; Ed. University of California Press, 1996.

SCHULZINGER, Robert D. *A companion to American foreign relations* - Volume 24 de Blackwell Companions to American History. Ed. Wiley-Blackwell, 2006.

SHAW, George Bernard. *Saint Joan*. Gutenberg Project, 1924. Digitalizada em www.gutenberg.org.

SWEARINGEN, M. Wesley. *FBI secrets: an agents exposé*. Ed. South End Press, 1995.

ZANIRATO, Andreli de Almeida. *Saint Joan: Joana d'Arc em George Bernard Shaw*. Inédito, 2010.

¹ Formado Bacharel com ênfase em Desenho (2003); reingressou na UFRGS para se formar em Licenciatura em Artes Visuais (2008). Desde 2004 trabalha como ilustrador e Webdesigner. Participa de projetos de inclusão digital em escolas municipais de Porto Alegre e Canoas através do Projeto ApreDi-Petrobras-UFRGS.

² Lançado no Brasil com o título: *...E O Vento Levou* (1939), dirigido por Victor Fleming.

³ Teatro do oitavo distrito de Viena, fundado em 1788 - para mais informações: www.josefstadt.org/Theater/Startseite/index.jsp

⁴ Esta e as demais citações originalmente em língua estrangeira foram traduzidas por mim.

⁵ Crise do Suez, ou Segunda Guerra Israelo-Árabe – Israel toma o Canal de Suez com apoio de ingleses e franceses, assumindo controle comercial da área e, conseqüentemente, declarando guerra ao Egito.

⁶ “Associação de Cinema da América”.

⁷ Da lista: Roteiristas - Alvah Bessie (1904-1985), Lester Cole (1904-1985), Ring Lardner Jr.(1915-2000), John Howard Lawson (1894-1977), Albert Maltz (1908-1985), Samuel Ornitz (1890-1957), Dalton Trumbo (1905-1976); Produtor – Adrian Scott (1912-1973); Diretor – Herbert Biberman (1900-1971), Edward Dmytryk (1908-1999).

⁸ Uma frase célebre atribuída a Preminger sobre Marylin Monroe exemplifica bem sua natural grosseria: “*Ela é um vácuo com mamilos*”. Para mais informações visite www.imdb.com.

⁹ No Brasil lançado sobre o título: *Ingênua até Certo Ponto* (1953).

¹⁰ Se refere à *Motion Picture Production Code Administration*, órgão de regulação e sistemática censura da produção cinematográfica dos Estados Unidos de 1930 a 1968. O Apelido se deve ao seu notório idealizador e primeiro administrador, *Joseph Breen*.

¹¹ No Brasil lançado sobre o título: *O Homem de Braço de Ouro* (1956).

¹² Première em dezembro de 1923 no Garrick Theatre, e mais duas adaptações, uma em maio de 1936 e outra em outubro de 1951.

¹³ Processo patenteado por De Forest onde se grava som direto em película em forma de linhas paralelas que se reagrupam com a projeção no formato da imagem.

¹⁴ David Oxley (1920-1985).

¹⁵ Finlay Currie (1878-1968).

¹⁶ Francis De Wolff (1913-1984).

¹⁷ Richard Todd (1919-2009).

¹⁸ Diretor de *O Mágico de Oz* (1939).

¹⁹ Apelido imediatamente recriminado pelos franceses no lançamento do filme, ignorando a referência de Shaw a peça de Voltaire.

²⁰ John Gielgud (1904-2000).

²¹ Movimento de música e comportamento que surge na Inglaterra no fim dos anos 70, batizado por fanzines como o *Sniffin' Glue*, distribuídos em casas noturnas.

²² No Brasil lançado sobre o título: *A Lenda de Billie Jean* (1985).

²³ Harry Andrews (1911-1989).

²⁴ Não desvinculando-se da imagem simbólica do coração, adicione-se que é o órgão que resiste mais que os ossos quando um corpo é incinerado.

²⁵ Interessante anotar que em 1867 pretensos restos mortais assinalados como da Santa Joana d'Arc foram encontrados numa farmácia em Paris, e expostos no Museu de Chinon. Entretanto, recentemente foram confirmados como restos de uma múmia egípcia do século 3 D.C. Restos que, embora mais antigos que os acontecimentos referidos, poderiam ser encontrados com certa facilidade na Europa entre os séculos XVII e XIX como artigo de contrabando e ingrediente para estranhas fórmulas medicinais bastante populares.

²⁶ No Brasil lançado sobre o título: *Bom Dia, Tristeza* (1958).

²⁷ No Brasil lançado sobre o título: *Acossado* (1960).

²⁸ Um acrônimo para *Counter Intelligence Program*, agência de Inteligência dos Estados Unidos em operação de 1956 a 1971.

²⁹ No Brasil lançado sobre o título: *Anatomia de um Crime* (1959).