



Universidade de Brasília

**Programa de Pós-Graduação em Literatura
Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

Fábio Crispim de Oliveira

**Espaços excludentes, corpos excluídos: a narrativa
cinematográfica de Lars von Trier**

UnB-/Brasília

2008



Universidade de Brasília

**Programa de Pós-Graduação em Literatura
Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

Fábio Crispim de Oliveira

**Espaços excludentes, corpos excluídos: a narrativa
cinematográfica de Lars von Trier**

**Dissertação apresentada Programa de
Pós-graduação em Literatura da
Universidade de Brasília, como
requisito para obtenção do Grau de
Mestre em Letras.**

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Müller Junior

UnB-/Brasília

2008

A meus pais

Agradeço ao professor Adalberto Müller pela orientação, à CAPES pela Bolsa de Estudos, à professora Regina Dalcastagnè, a meus(minhas) amigos(as), Tatiana Nascimento (pelo encorajamento), Gustavo Amora (pelas indagações), Carla Barreto (pelas provocações), Caroline Ramos (por ser ótima companheira de 'leitura'), Marcílio Gomide (por ser o Marcílio), Bruce Lustosa (por abrir os horizontes), Ciro Marcondes, Larissa Figueiredo, Adailton Lima.

RESUMO

A deflagração de discursos que permeiam as interações sociais é um tema recorrentemente abordado por Lars von Trier. Em especial, investigo como os espaços filmicos construídos pelo diretor dinamarquês são engendrados para se criar uma atmosfera de embate ideológico e estético. A separação entre o “interno” e o “externo”, o que “pertence” e o que “não pertence” é a tônica que sustenta os filmes analisados. As personagens principais são todas femininas e essa escolha do diretor acaba por demonstrar como os papéis sociais se constroem em meio a uma sociedade permeada por valores historicamente naturalizados, dando a ver, por meio do cinema e de sua relação com outras mídias, vários combates identitários inerentes ao mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Lars von Trier, cinema, espaço, representação, narrativa, intermedialidade, gênero.

ABSTRACT

To make visible the discourses that permeate social interactions is a recurrent theme on Lars von Trier's films. Locatedly, I investigate how filmic spaces are constructed by the Danish director in order to create an environment of aesthetical and ideological combat. The segregation between "insiders" and "outsiders", the ones that are "emplaced" or "displaced" is a central issue in the films. The main characters are all female and this director's choice ends up showing how social roles are built on a society made by historically and naturalized values, making visible, through cinema and its relation to other media, identity combats which are inherent to the world nowadays.

Key words: Lars von Trier, cinema, space, representation, narrative, intermediality, gender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 – O ESPAÇO DA NARRATIVA	
1.1 – Pensando <i>entre</i> saberes e mídias.....	15
1.2 – Pensando <i>entre</i> filmes.....	18
1.3 – Cinema e narração.....	24
1.4 – A narrativa cinematográfica de Lars von Trier.....	32
CAPÍTULO 2 – O ESPAÇO DA CULTURA	
2.1 – Espaço e cultura.....	54
2.2 – Cinema e cultura.....	60
2.3 – Espaços excludentes.....	63
CAPÍTULO 3 – O ESPAÇO DAS PERSONAGENS	
3.1 – Corpo, imagem.....	88
3.2 – Cinema e percepção.....	93
3.3 – Corpo, cinema e espetação.....	100
CONCLUSÃO.....	135
BIBLIOGRAFIA.....	139

INTRODUÇÃO

Em diálogo com uma vasta produção artística contemporânea, a prática cinematográfica provoca diversos debates acerca de algumas noções como hibridação, imaginário, transculturação etc. Analisar filmes nos dias de hoje é dialogar com vastos e imbricados campos do conhecimento. Não se trata, no entanto, de imparcialidade; as escolhas e os recortes da presente pesquisa foram feitos com vistas à construção de uma análise crítica ambientada em debates que constituem um “todo vibratório e fragmentário” (DELEUZE, 2000), integrando-se a uma forma dinâmica de se pensar a arte contemporaneamente.

Este trabalho está centrado na análise de quatro filmes do diretor dinamarquês, Lars Von Trier: *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998), *Dançando no Escuro* (2000) e *Dogville* (2002). O tratamento do espaço é o foco que conduz o trabalho, e a escolha do *corpus* se deu por se tratar de filmes que apresentam uma característica recorrente: a representação de conflitos relacionados aos espaços excludentes (aspecto macro-estrutural) e aos indivíduos inseridos em tais espaços (aspecto micro-estrutural). Além disso, estes filmes foram responsáveis pelo crescimento da visibilidade do diretor no circuito internacional de cinema. Analisar a forma como os filmes foram recepcionados também faz parte do trabalho, pois estas obras conseguiram suscitar grandes debates estéticos e políticos, levantando questões extremamente polêmicas. É seguro dizer, hoje em dia, que Lars Von Trier é um dos diretores mais aclamados no cenário cinematográfico mundial. No entanto, essa posição de destaque foi conquistada em meio a calorosas reações da crítica e do público.

O termo “espaço” é extremamente complexo. Isso porque este pode ser abordado através de diversos campos do conhecimento, o que faz com que o cruzamento desses campos seja aqui também almejado. No sentido mais comum, percebe-se o espaço como um *locus* físico, como veículo de reconhecimento de aspectos empíricos. No entanto, torna-se interessante enxergá-lo também como uma noção mais abstrata, ou seja, “pode-se pensar o espaço simultaneamente como sistema de organização e de significação” (SANTOS, 2005: 127). A centralidade das questões espacializantes no cinema contemporâneo tem a ver com a fragmentação que constitui a percepção da realidade e a forma como os espaços influem na narrativa pode ser vista também como um sintoma dessa fragmentação:

A dialética do pertencimento (emplacement) e não-pertencimento (displacement) é expressa em formas específicas nas configurações espaço-temporais. O lugar é um segmento do espaço que as pessoas

imbuem com um sentido e valor especial. Pode referir-se a um país, uma vila, uma casa, ou um cantinho dessa casa. O lugar não se refere apenas a uma entidade física, mas também a nossas relações com esse lugar e a nossas relações sociais dentro dele. Muitos de nós damos por certo nosso lugar no mundo e só nos damos conta disso quando nos vemos ameaçados de perdê-lo. Assim, o pertencimento está amarrado a seu oposto, o não-pertencimento. (NAFICY, 2001: 5)

Os filmes sempre se situam nessa problemática. Espaços excludentes e corpos excluídos. Espaços, porque a cenografia erigida nos filmes se faz através de espaços fronteiriços, ou seja, o interno e o externo estão em confronto permanente. O status, o poder advém do pertencimento a uma comunidade fechada, imaginada; trata-se da existência de uma ordem superior, maior, em confronto com um indivíduo deslocado. Corpos excluídos, porque a violência com que tais indivíduos são tratados é simbólica num primeiro momento (no momento em que o espaço se impõe como status), mas também acaba se tomando corporal, física.

O tapa na cara de Karen, o corpo retalhado de Bess, a execução de Selma ou os seguidos estupros de Grace. Toda essa violência é marcada por um confronto de gênero que não se separa de forma alguma dos discursos que perpassam os espaços excludentes em que essas personagens se encontram.

No primeiro capítulo, esse espaço se relaciona ao espaço da narrativa cinematográfica. Perceberemos que por um viés mais semiótico é possível, em correlação com o contexto dos filmes, demonstrar a presença de instâncias narrativas que apresentam algumas particularidades interessantes, até mesmo em relação ao fazer narrativo de outras mídias ou outras expressões artísticas. Nos filmes analisados, a situação fronteiriça será o ponto de partida, seja num viés mais estético, dando visibilidade a questões técnicas a respeito dos filmes (especialmente quando se trata da subversão de alguns preceitos clássicos dos gêneros cinematográficos), seja num viés mais político, dando a ver até onde os papéis sociais se mostram fundamentais nos conflitos engendrados pelo diretor.

Além disso, ao se estudar essas narrativas, é necessário estar atento às transformações nos modos de se contar histórias nos dias de hoje. Entre os temas mais recorrentes da cinematografia mundial, dos anos 90 para cá, está o do “nomadismo”. Não se trata apenas de referência geopolítica, mas sim, de uma certa “errância” de indivíduos que perambulam em meio a uma sociedade que gera insegurança, que apresenta um fluido estado de coisas, criando afeições diferentes das tradicionais nações, novas subjetividades em meio a conflitos com os diferentes sujeitos, todos eles produtos de embates identitários compostos em meio a estereótipos e símbolos herdados de uma tradição quase sempre hierárquica. O

nomadismo emerge como um sentimento incorporado a sujeitos que tentam se posicionar em meio a uma comunidade com valores já definidos, sujeitos que tentam e devem provar, a cada instante, que podem e merecem estar onde estão.

Diante da fragmentação do processo cinematográfico, uma análise rigorosa precisa estar atenta às convenções, aos estilos cinematográficos. O cinema carrega as marcas das forças, dos poderes que se infiltram no processo de feitura dos filmes, ou seja, há de se estar atento às estruturas que formam uma obra. Formalmente, no cinema, isso pode se dar pela posição da câmera, pelo olhar das personagens, pelo plano de fundo, pelos silêncios. Porém, não basta dizer que o cinema é construído. O olhar do crítico deve estar atento aos enunciados, ao contexto que engloba produtores e receptores, tentando identificar a quem está delegado o direito de falar, bem como identificar e escutar as vozes encobertas pelo texto.

Analisar a forma não é um exercício à parte de analisar o conteúdo. No *corpus* aqui detalhado essa imbricação será sempre evidenciada. Nesse ponto, a ética do fazer artístico é debatida e a figura do diretor, que sempre carrega seus filmes com temas colados aos conflitos dos sujeitos contemporâneos, admite uma discussão auto-referencial. Dentre as ferramentas utilizadas por ele há, por exemplo, a ironia e o sarcasmo, e o estudo dessas ferramentas também diz muito a respeito do posicionamento do artista na orquestração de suas mensagens.

No segundo capítulo, a abordagem do termo espaço ganha contornos mais políticos, tentando enxergar os filmes e o cinema pelo ponto de vista das indagações culturalistas. A ordem racionalizante e totalitária dos Estados Nacionais é interpelada por meio de questionamentos a um espaço que se encontra permeado por essa ordem estruturante maior. Tentar entender como se fazem as novas configurações do espaço enquanto território de disputas diversificadas é vislumbrar poderes que se inserem subrepticamente nesse espaço, quer dizer, o cinema é abordado também como um campo conflituoso, onde a negociação de valores que compõem a subjetivação é evidenciada.

Os espaços filmicos são variados, indo desde uma casa até um galpão, porém, os conflitos infligidos às personagens da narrativa são muito parecidos. Lars von Trier insere seus filmes nessa lógica contemporânea do conflito, da fronteira questionadora e reflexiva, empreendendo um ir e vir nos embates existentes entre uma lógica maior e ordenadora e os indivíduos; conflito este que reverbera nas relações interpessoais. Segundo o próprio diretor: “essas colisões entre pessoas, culturas e diferentes abordagens é o que faz com que os filmes sejam interessantes” (TRIER, 2003).

No terceiro capítulo, a relação do cinema com os(as) espectadores(as) é apresentada de forma mais incisiva. O espaço a ser observado nesse momento está ligado às questões

identitárias e ao status hierarquizado que certos espaços são investidos. A complexa percepção da realidade contemporânea é o começo para se entender até onde as diferenças culturais atuam na formação desses espaços hierarquizados. O cinema deve ser visto como uma mídia poderosa, que influi diretamente na constituição do universo simbólico coletivo e os filmes aqui analisados apresentam personagens que carregam uma pesada carga de estereótipos, dando a ver uma representação engendrada por meio de uma sexualidade conflituosa.

É óbvio que a questão central aqui analisada, a dos espaços filmicos, poderia ser estendida a todos os filmes do diretor e até mesmo ao cinema em geral. No entanto, o foco mais incisivo nas personagens femininas faz com que esses espaços sejam entrecortados com discursos que compõem representações sensíveis a questões que permeiam a sociedade contemporânea como um todo, especialmente as questões da nação, da etnia e da sexualidade. A construção das personagens ficcionais por escritores, ou diretores de cinema, levanta toda uma gama de questionamentos que envolvem a arte não só no universo dito ficcional, como também, no real.

Entender o cinema como uma interação entre fantasia e realidade dá a ver a importância de analisá-lo como uma instância que participa do imaginário, mas que também atua na própria formação deste. As representações projetadas por uma mídia de massa vão além de uma análise meramente artística e o aspecto político emerge como um teor indispensável para os debates cinematográficos. Com maior ênfase à teoria do cinema, mas num esforço de conscientização que pode ser estendido a diversos campos, Robert Stam assere:

A teoria passa por uma espécie de re-historicização como corretivo à supressão da história promovida pelos modelos saussurianos e freudiano-lacanianos e em parte para responder à ânsia multiculturalista de situar a teoria do cinema no interior de histórias mais amplas do colonialismo e do racismo. (STAM, 2003: 355)

Segundo Mauro Maldonato: “conhecer significa, não raro, responder a determinadas expectativas: expectativas que mudam com o variar das épocas, das sociedades, dos valores individuais” (Maldonato, 2004:88). A historicidade, muitas vezes abandonada, deve constituir papel fundamental nas formulações conceituais, fazendo parte da desconstrução e do questionamento aos valores e símbolos que formam as estruturas de sentido. Diante da enxurrada de informações a que somos expostos, faz-se indispensável a localização dos vetores de força definidos historicamente, tendo-se a noção de que os símbolos e representações não são observáveis uniformemente em todos os cantos do planeta. De acordo com Segato:

Os traços que vêm de fora (religiões, grupos étnicos etc) participam de um jogo de interações de acordo com uma estrutura produzida historicamente ao longo da formação da nação, mas também resultam, na mesma medida, de interações históricas entre as nações. (SEGATO, 1997:8)

Com isso, é possível perceber a importância de se deflagrar as estruturas que orientam as relações de poder em cada contexto específico. As fragmentadas referências de von Trier fazem a riqueza dos filmes, visto que, mesmo com o aspecto geográfico inserido, o enfoque maior está nos indivíduos e nos conflitos com os espaços e pessoas que o habitam. Neste ponto, vale analisar como o diretor gerencia os papéis sociais de suas personagens, levando em conta os estereótipos representacionais de gênero, além do impacto causado nos espectadores por tais representações.

A noção mais importante para se entender esses conflitos é a de “dialogismo”. A relação entre o “eu” e o “outro” se coloca indispensável para se entender os conflitos da sociedade contemporânea. Essa preocupação foi debatida por diversos pensadores durante o século XX (Lacan, Sartre, Deleuze, Heidegger) e talvez o teórico que mais tenha se debruçado sobre este tópico tenha sido Mikhail Bakhtin. Colocando a atividade do diálogo como aspecto fundamental em qualquer domínio da vida, Bakhtin concebe o “eu” não como uma entidade estática, mas sim, como uma energia em constante interação com os “outros”. É a partir dessa interação que se chega à “polifonia” e à “heteroglossia”, complexos conceitos modelares que dão conta tanto da criação literária quanto da vida humana.

Antecipando diversos debates posteriores (por exemplo, linguagem, autorismo, intertextualidade etc), a teoria de Bakhtin se mostra um caminho indispensável para um estudo que vise a construção de um raciocínio que se alinhe com o que é excluído, marginal, contestador; é necessário pensar a diferença e a alteridade tendo em vista as inúmeras possibilidades da convivência humana, levando em consideração o papel da linguagem na construção de uma realidade complexa, já que esta realidade necessita da complementaridade entre os diversos entes para existir. Em tempos de multiculturalismo, quais são as estratégias necessárias para uma melhor convivência entre os “desiguais”? Além disso, qual é o papel da arte em meio a esses conflitos? É certo que o cinema não apresenta a fórmula mágica, mas se trata de uma mídia que, por seu imenso alcance, permite uma grande mobilização, além do questionamento a diversos dos pressupostos reinantes nos dias de hoje.

Interessante localizar aqui o estudo do cinema como um sistema em plena interação com outras artes. Mais uma vez, a intertextualidade, a fronteira é o caminho inicial. “Ler” um

filme significa analisar o texto, o observador, o contexto e a interação entre os mesmos. Segundo Schmidt: “já que o sentido resulta da cognição e da comunicação e não está contido nos textos em si, é impossível não contemplar um dos elementos [texto-contexto-agente-interação] sem perder o todo” (SCHMIDT, 1990:12). Bakhtin resume a mesma idéia quando insiste que não há significado literário externo à comunicação social geral e define “texto” como a instância que diz respeito a toda produção cultural fundada na linguagem. Algumas categorias analíticas de Bakhtin conseguem apagar as linhas divisórias entre as disciplinas e englobam simultaneamente o textual, o intertextual e o contextual.

Além disso, é importante ressaltar a arte não como simples transmissor da realidade, mas uma parte da realidade que é importante em si e que goza de relativa independência em relação ao seu contexto imediato. Como diz Vasquez:

Arte e sociedade afetam-se mutuamente sem que uma determine o curso da outra, já que obedecem a lógicas e limites de estruturação internas. Sucessivos encaixes de ambos na história não implicam irrestrita coincidência e identificação. (VASQUEZ, 1979: 32)

No intuito de se analisar de uma forma complexa a relação entre arte e sociedade, quer dizer, quebrando esse binarismo e tentando ir além de uma mera identificação ou oposição entre ambas, o trabalho será direcionado para a questão da representação. Até onde as narrativas criadas por Lars von Trier em seus filmes representam espaços de afiliação, de pertencimento, de solidariedade entre as personagens? Até onde estas personagens sofrem a intervenção dos discursos que atravessam estes espaços? Não se trata de pensar os filmes somente por meio dos dados históricos, daquilo que se diz real. A imagem, tão disseminada na sociedade contemporânea, se forma a partir de referentes fragmentados e a hierarquia e o poder sempre se inserem em meio à interação dos indivíduos. O cinema, neste ponto, não apenas reflete uma suposta realidade, como também a refrata e contemporaneamente, mais do que nunca, também a recria.

É certo que o debate sobre representação apresenta várias dificuldades. No entanto, há de se buscar os sentidos, as leituras socialmente compartilhadas dentro de um contexto histórica e geograficamente delimitado. As questões de raça, gênero, por exemplo, dizem respeito à sociedade como um todo e há de se falar sobre tais questões de uma forma relacional, constituindo estratégias de resistência. É possível compreender e estar atento sobre o que é esperado, identificando os estereótipos que se fazem desde a colonização. O discurso cinematográfico se encaixa em um *continuum* histórico e só é eficaz porque se trata de uma

construção antiga e duradoura. O importante é estar ciente da imensa capacidade de divulgação desses discursos pelo cinema e pela mídia em geral, entendendo a arte como parte integrante desses discursos.

No caso de Lars von Trier, é impossível separar o aspecto político do estético. A contraposição ao cinema hollywoodiano está presente como uma marca característica em seus filmes, especialmente após a criação do movimento *Dogma 95*. No entanto, as transgressões do diretor ultrapassam o caráter ideológico e se agregam também ao aspecto estético. Todos os filmes analisados apresentam alternativas próprias que abalam tradicionais alternativas de filmagem. As técnicas do cinema clássico serão aqui tratadas por haver a necessidade de um paradigma do que vem a ser uma linguagem cinematográfica, especialmente na sua relação com a construção da estrutura espacial nos filmes. No entanto, não cabe a esse estudo indagar sobre o que seria característica de um cinema de arte, ou de um cinema comercial. Entendo que esse tipo de análise gera uma hierarquização de conceitos que não cabem na tentativa de uma pesquisa que coloca as fronteiras como pontos de partida.

A análise é composta de duas grandes linhas: primeiramente, a questão do espaço fílmico. O conflito entre pertencimento e exclusão engendrado a partir de espaços que dão a ver o “interno” e o “externo”, o “igual” e o “outro”. Dessa forma, o aspecto político se insere como um mote essencial nos filmes analisados, sempre apontando para um conflito, um dualismo, uma desigualdade que emerge de situações fronteiriças espaciais. A segunda grande linha de análise se liga mais às personagens, às interações entre os indivíduos. Nesse ponto, a sexualidade, a questão do gênero emerge, já que grande parte dos conflitos é encenada a partir da interação dos indivíduos, do desejo, quando os corpos se fazem questão central na encenação. A questão da representação dos gêneros se faz indispensável, visto que todas as personagens principais dos filmes analisados são do sexo feminino e os enredos são especialmente centrados no desenvolvimento da relação dessas personagens tanto com o ambiente cultural, espacial que as circunda, quanto com os indivíduos que aí se inserem.

Importante ressaltar que essa situação fronteiriça pode ser encarada também em relação às vozes legitimadas nessa pesquisa, incluindo aí a minha própria voz como pesquisador. Diante disso, o debate da representação se faz forma e conteúdo desse trabalho. Até onde um diretor do sexo masculino tem legitimidade para construir personagens femininas? Até onde um diretor dinamarquês pode criticar os Estados Unidos da América? Até onde um pesquisador brasileiro, do sexo masculino, pode falar sobre filmes de um diretor dinamarquês, que trabalha com personagens femininas? É nesse ponto que as noções de dialogismo, fronteira, transculturalidade são indispensáveis, ou seja, são ferramentas para uma forma relacional de se pensar a arte contemporânea.

CAPÍTULO 1

O ESPAÇO DA NARRATIVA

O poder de narrar, ou de bloquear a formação ou emergência de outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui umas das principais conexões entre eles.

Edward Said

1.1 Pensando *entre* saberes e mídias

A partir da constatação de que o cinema é uma arte híbrida, sua imbricação com outras formas de expressão artística se coloca no cerne das discussões teóricas. A práxis cinematográfica de Lars von Trier se mostra extremamente sensível às questões dos limites da forma de expressão da mídia cinema, bem como ao questionamento das fronteiras que delimitam os gêneros cinematográficos. Esse tipo de abordagem se faz bastante profícua não só na arte, a exemplo de Lars von Trier, como em diversos campos do pensamento contemporâneo. No âmbito acadêmico não poderia ser diferente. Isso quer dizer que uma análise complexa da realidade e dos fenômenos que nos circundam deve ser uma análise transdisciplinar. Posicionar o cinema com relação à literatura, às artes plásticas, ou ao teatro, é uma forma de se pensar em novos referenciais de análise, em novas práticas de pesquisa.

Não se deve procurar se uma idéia é justa ou verdadeira. Seria preciso procurar uma idéia bem diferente, em outra parte, em outro domínio, tal que, entre os dois, alguma coisa se passe, que não está nem em um nem em outro. Ora, geralmente, não se encontra essa outra idéia sozinho, é preciso um acaso, ou alguém que a dê a você. Não é preciso ser sábio, saber ou conhecer determinado domínio, mas aprender isso ou aquilo em domínios bem diferentes. (DELEUZE, 1998:17-8)

É nesse ambiente transdisciplinar que comecei a tatear algumas considerações acerca, principalmente, das relações dos estudos literários com os estudos cinematográficos. Não com uma mera atitude comparativa, mas sim, tentando alargar e criar novas perspectivas, mirando

a arte como um todo, dialogando num ir-e-vir epistemológico, quase sempre num caminhar nômade *entre* idéias advindas de diversos campos teóricos.

Nesse ponto, é importante localizar a forma como procurei abordar as quatro obras contempladas no estudo. Principalmente nesta primeira parte, a relação do cinema com outras artes, especialmente a literatura, é pungente, mas a abordagem nunca se estanca, já que não se trata apenas de localizar evoluções paralelas em tais expressões artísticas. O foco é recortado e as escolhas são engendradas em meio a aberturas que se fazem além da representação empírica tão freqüentemente ligada ao cinema. A reflexão se dá tanto no texto como fora dele. Eu, como espectador, o cinema como vinculador, como mídia, como arte, e as relações que se constroem no campo do simbólico-real-imaginário.

Nem sempre a relação que busquei foi a de falar “sobre” os filmes, mas sim, “entre” os filmes. A questão aqui não é usar estas obras para encaixar um conceito ou outro. Há artistas que não se deixam apreender por completo, e Lars von Trier me parece ser um destes. Sua personalidade contraditória e suas provocações continuam a suscitar novos debates. Não escrevo “a partir” de seus filmes, trata-se de um material que me provoca e me faz querer falar “com”, ou, “em relação” a eles. O mergulho que fiz em sua obra não foi com o intuito de me trazer respostas fechadas, nem questões bem formuladas para um suposto uso de conceitos trazidos de uma certa mídia para outra. A escolha aqui é claramente deleuziana: “pensar, nas coisas, entre as coisas é justamente criar rizomas e não raízes” (Idem, p. 36).

O papel de von Trier como um autor será especialmente tratado neste primeiro capítulo. Primeiramente num sentido de aproximação, tentando entender algumas de suas escolhas, visualizando também a figura pessoal do diretor, ainda que tendo sempre o cuidado para que isso não se faça com vazios biografismos ou psicologismos, ou seja, seus agenciamentos e orquestrações narrativas apresentam também descontinuidades.

A idéia é tentar analisar o mais complexamente possível, entendendo que a obra de arte não se fecha na interpretação de seus próprios autores, num tratamento epistemológico que vai em direção ao dialogismo bakhtiniano, quer dizer, há sim um sujeito de carne e osso que fala, mas não é possível reduzir o outro estudado, o autor, a um mero objeto. “Mas como dar-lhe de novo a palavra? Reconhecendo o parentesco de nossos discursos, vendo em sua justaposição, não a da metalinguagem e da linguagem-objeto, mas o exemplo de uma forma discursiva muito mais familiar: o diálogo” (TODOROV, *apud* BAKHTIN, 2003: 31).

Os pensamentos expressos no presente trabalho não se fazem apenas no sentido do saber, mas também no de aprender e criar. Escrever sobre a obra de um diretor específico só me parece uma idéia válida se não o trato como uma instância autoral fixamente centrada, inconteste:

Os inconvenientes do Autor vêm do fato de ele constituir um ponto de partida ou de origem, de formar um sujeito de enunciação do qual dependem todos os enunciados produzidos, de se fazer reconhecer e identificar em uma ordem de significações dominantes ou de poderes estabelecidos. “Eu, na qualidade de...” [...] Sempre se está no meio do caminho, no meio de alguma coisa. Por isso mesmo, é sempre possível dizer a um autor que sua primeira obra já continha tudo, ou, ao contrário, que ele está sempre se renovando ou transformando. (DELEUZE, *op. cit.*, p. 37-8)

Diante disso, devo dizer que o corpus analisado aqui não é um retrato da obra como um todo de Lars von Trier. Na verdade, a questão autoral sempre foi muito discutida em torno de sua obra e nisso, como em diversos outros tópicos, von Trier se mostra ambíguo, sarcástico e provocador.

Três dos quatro filmes aqui contemplados fazem parte de uma trilogia: “mulheres com coração de ouro” (*gold-hearted women*). São eles: *Ondas do destino*, *Os Idiotas* e *Dançando no Escuro*. De fato, o outro filme analisado, *Dogville*, contém vários elementos que poderiam credenciá-lo a fazer parte da trilogia das mulheres com coração de ouro, inclusive o fato da personagem principal ser feminina. No entanto, *Dogville* faz parte de outra trilogia: “EUA - terra de oportunidades” (*USA - land of opportunities*). Mas o interessante aqui é notar como a obra de um diretor como Lars von Trier pode ser infinitamente recortada.

Diante da diretriz rizomática aqui previamente assumida, posso dizer que a escolha do *corpus* se baseou na possibilidade de estabelecer diálogos com filmes que me permitiram pensar o mundo do qual faço parte e as relações sociais que, apesar de tão fragmentadas, o constituem. Dentro desse direcionamento, não havia como deixar de fora um filme tão provocador como *Dogville*, que, a meu ver, por vários motivos que serão ao longo da pesquisa destacados, é o ápice da filmografia de Lars von Trier. A necessidade de se fechar uma temática não necessariamente é a obrigação de se seguir uma sistemática cronologia.

O importante é pensar os diálogos entre as mídias, alargar e também, por que não, criar conceitos. A teoria literária vem sofrendo mudanças profundas na sua relação com outros campos do saber, como por exemplo, os estudos sócio-históricos, de gênero e raciais. A emergência desses estudos dá a ver as transformações ocorridas nos estudos literários, que cada vez mais se aproximam dos estudos de mídia, colocando o texto a ser analisado de uma forma muito mais abrangente.

As relações entre as diversas artes não devem ser entendidas como simples comparações, ou seja, não se trata meramente de falar de um cinema que tome da literatura

algumas características essenciais, ou vice-versa. Há uma relação intermediária que analisa os modos como diversas expressões artísticas dialogam não só entre si, como também com o mundo (ou seja, a representação deste mundo).

Assim como a teoria da mídia, os estudos de intermedialidade se abrem para o amplo espectro das questões que envolvem mídia e realidade, mídia e história, mídia e política, mídia e indústria, mídia e corpo. Dentro delas, a literatura e o cinema interessam como mídias que ocuparam um lugar de dominância na sociedade (tal como ocorre hoje com as mídias digitais) [...]. Interessa entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto-representam, a partir de suas relações. (MÜLLER, 2006: 78-9)

Dessa forma, a análise também se desloca para as mídias, porém, isso não quer dizer que tal reflexão seja calcada apenas na forma e na técnica, já que o objetivo é entender o modo como essas mídias atuam no que se chama de realidade. Não se trata, tampouco, de anunciar uma suposta “morte da literatura”, mas sim, de pensá-la em constante diálogo com a arte em geral. No caso do presente trabalho, são vários os pontos de contato entre o cinema e a literatura, sendo que neste capítulo, o foco está relacionado à narrativa e ao arranjo dos espaços envolvidos nestas narrativas. Entender como se engendra o discurso cinematográfico também faz parte de uma análise que queira pensar as relações sociais em um mundo onde “o espectador já não é senhor iludido das imagens, mas o seu habitante” (STAM, 2003: 360).

1.2 Pensando *entre* filmes

A carreira de Lars von Trier oferece diversas fases e seu status de cineasta renomado só foi reconhecido depois de muitos anos e de alguns fracassos. Mas há duas características que vêm acompanhando seu fazer artístico desde seu primeiro curta-metragem: a capacidade criativa e provocadora. Conhecido por seu temperamento paradoxal, muitas vezes comprou brigas com gente graúda, seja na Dinamarca, seja fora dela. Isso porque sua capacidade criativa foi acompanhada por sua insistência em fazer seu próprio caminho, não jogar o jogo, o que é bastante problemático no meio cinematográfico, já que se trata de uma mídia que depende de imensos recursos financeiros, além de ser necessariamente uma arte de produção coletiva.

No Brasil, pouco se conhece sobre as primeiras obras de Lars von Trier. Só mesmo a partir do efeito Dogma 95 se começou a prestar maior atenção ao cinema dinamarquês como um todo. No entanto, é interessante notar como algumas das características que marcam a produção mais recente do diretor estavam já presentes nos primeiros filmes, ao mesmo tempo em que a criação de novos elementos foi também constante. Ainda durante seu período de formação na Escola de Cinema da Dinamarca, sua produção suscitava opiniões controversas, mas nunca passava despercebida. A provocação sempre foi um elemento indissociável de seus filmes, seja uma provocação estética, técnica, ou temática.

A principal influência de Lars von Trier no cinema foi seu compatriota Carl Th. Dreyer. Este, em uma declaração sobre seu “estilo” de filmar, ou melhor, seus “estilos”, assere:

Um crítico dinamarquês me disse uma vez ter a impressão de que há ao menos seis de meus filmes que se separam completamente um do outro. Isto me tocou, já que é exatamente isso que estou tentando fazer – encontrar um estilo que seja perfeito para cada filme individualmente... aquela atmosfera, aquele tratamento, as pessoas e o tópico. (DREYER, *apud* STEVENSON, 2002: 23)

Esta acabaria sendo uma característica recorrente também para von Trier, quase um *modus operandi* para toda sua obra. Com isso, chama atenção o fato de que suas primeiras produções fossem como quadros meticulosamente compostos, com um preciso polimento técnico, dando grande relevância à estética dos filmes. Sobre seu primeiro filme distribuído, *The Element of Crime* (1984)¹, “a maioria dos críticos concordaram em dizer que o filme apresentava um estilo visual único, no entanto, muitos acharam ‘difícil’ sua estrutura narrativa” (STEVENSON, 2002: 39). Von Trier o descreveu como “o primeiro filme *noir* filmado em cores”.

De fato, em suas primeiras incursões cinematográficas, incluindo curtas e longas produzidos na época em que estudava na Escola de Cinema, Trier não estava muito interessado na clareza narrativa e se mostrava quase que obcecado com os mecanismos técnicos do fazer cinematográfico (Idem, p.24). A sua imensa capacidade e auto-confiança requeria o domínio das técnicas e toda essa criatividade aliada a seu quase maníaco desejo de controlar cada detalhe, além de sua rebelde inquietação, fizeram com que sua trajetória fosse cheia de percalços. A recepção sempre controversa de seus trabalhos demonstra como Trier é um artista múltiplo, que se nega a ser conectado a ideais, estéticas e linguagens estanques. A

¹ Este filme ganhou o prêmio técnico (*technical prize*) no festival de Cannes de 1984, o que para von Trier não passou de um prêmio de consolação dado por um júri covarde (presidido por Dirk Bogarde), que não teve coragem de dar-lhe a Palma de Ouro (concedida ao filme *Paris, Texas*, de Win Wenders).

voz passiva não combina quando se fala sobre o diretor dinamarquês. É um artista multifacetado que não se prende a discursos prontos.

Uma suposta linguagem puramente cinematográfica nunca foi suficiente para Lars von Trier. Criar, estar *entre* linguagens diversas coloca a intermedialidade como cerne de sua obra; seu cinema não pára de investigar suas fronteiras, de se desterritorializar. Fazendo jus à essencial hibridez do cinema, seus filmes sempre vão além de convenções clássicas. No entanto, não se trata de uma simples rebeldia juvenil, muito menos de simplesmente se posicionar contra algo. É claro que há uma crítica a alguns pontos de um dito cinema clássico, mas não uma crítica que coloque esse cinema como um bloco feito, pronto para ser derrotado, especialmente no tocante ao aspecto narrativo. Afinal, provocar reações nos(as) espectadores(as) sempre foi um dos objetivos nos seus filmes. Sobre sua relação com a mídia cinema, von Trier declara:

Se você gosta de algo você quer que isto se desenvolva. Gosto muito de filmes e acho que todos os filmes que realmente gosto alargaram um pouco a mídia. [...] Acho importante que todos nós [diretores] tentemos dar algo a esta mídia ao invés de apenas pensar sobre qual é o jeito mais eficiente de contar uma história ou de segurar a audiência no cinema. (TRIER, 2000: 157)

Neste ponto é importante localizar um dos lances de maior visibilidade do diretor Lars von Trier, o movimento Dogma. Em março de 1995, von Trier foi convidado a participar de um seminário realizado em Paris sobre os 100 anos do cinema, junto a outros cineastas como Win Wenders, Kaurismaki, Costa-Gavras etc. Quando chegou sua vez de falar, von Trier pediu permissão para fugir um pouco ao protocolo e começou: “parece-me que nos últimos 20 anos – não, vamos dizer 10 anos – filmes têm sido fúteis. E o que podemos fazer? Eu escrevi algumas coisas – chama-se Dogma 95” (TRIER *apud* STEVENSON, 2003: 70). Von Trier então sacou de sua pasta vários papéis vermelhos e os distribuiu, à beira do palco, para a audiência. O papel continha o manifesto e os 10 votos de castidade, os quais ele leu em voz alta e logo depois deixou o evento. Importante dizer que o manifesto já havia sido lançado na Dinamarca alguns dias antes e já começava a provocar algumas discussões.

É certo que bem antes de o manifesto ser lançado oficialmente, von Trier já tinha consciência da importância de uma “boa onda” (tendo ele próprio já lançado outros manifestos) e tinha conhecimento de movimentos semelhantes. Em 1987, o diretor já tinha idéias a respeito:

Está claro que durante grandes períodos como a “Nouvelle Vague”, ou o “Novo Cinema Alemão”, com Fassbinder, Wenders, etc... muitas pessoas podem subitamente se tornar incrivelmente inspiradas e um monte de filmes interessantes podem ser feitos. Uma onda é formada. No momento, a onda já passou e nos encontramos na praia, onde vez ou outra uma pequena onda aparece, deixa uma espuma e vagarosamente volta ao mar. É onde estamos agora. E a única coisa que um cineasta pode fazer nessa situação é tentar alcançar um novo e frutífero período. Deve-se experimentar. (TRIER, *apud* STEVENSON, 2002: 103)

O Dogma foi inspirado em outras “ondas” como o “Novo Cinema Alemão” e a “Nouvelle Vague” (STEVENSON, 2003); apesar dessa inspiração, inicialmente, todo o conceito Dogma foi criado por von Trier, e logo depois, Thomas Vinterberg, que à época não tinha lançado nenhum longa-metragem, foi convidado a fazer parte da “nova onda”.

O imenso alcance e sucesso do movimento não foi planejado por von Trier. Até porque seria difícil alguém acreditar que uma provocação deste porte, vinda de uma figura tão controversa como ele, fosse algo realmente “sério”. Na verdade, o começo do Dogma foi difícil e ele chegou a ser dado como um projeto fracassado em meados de 1996, antes mesmo de se lançar qualquer filme. Como é possível perceber, *Os Idiotas* só foi lançado em 1998, portanto, 3 anos após o provocativo lançamento em Paris. Isso se deu principalmente por problemas de financiamento, em um imbróglcio que se tornou público, entre o Ministério da Cultura Dinamarquês e von Trier². Além disso, a solução encontrada, o lançamento de um edital de financiamento exclusivo para filmes de “baixo orçamento”, também não agradou a von Trier:

Que os filmes do Dogma possam ser, em grandes probabilidades, produzidos com pouco dinheiro, não tem nada a ver com a idéia original... o Dogma 95 é um conceito artístico, não um conceito econômico... se eu devo fazer mais filmes, como espero fazer, a coisa mais estúpida seria denegrir o relativo sucesso comercial que alcancei me jogando em um projeto de filmes falados em dinamarquês e com baixo orçamento... essa também não era a intenção. (TRIER, *apud* STEVENSON, 2003: 75)

² Esta confusão foi iniciada em 1995, quando a Ministra da Cultura da Dinamarca, Jytte Hilden, empolgada com o movimento, garantiu uma certa quantia de dinheiro para que os primeiros filmes do Dogma fossem lançados. No entanto, em 1996, o governo disse não poder simplesmente doar a quantia, pois seria injusto com outros cineastas. A saída foi lançar um edital para filmes com baixo orçamento, mas com isso, os filmes do Dogma deveriam tentar os fundos como qualquer outro filme, o que acarretaria em uma concorrência direta entre eles mesmos. Von Trier ficou furioso, já que a proposta inicial era que o Dogma fosse uma onda, com a união dos cineastas em primeiro plano.

Típica declaração provocativa de von Trier, já que ele é visto por muitos como o “pai” de um movimento engajado e promotor de filmes independentes. Mais uma vez, a tentativa de enquadrar o diretor em um ideal se mostra impossível. De fato, o envolvimento de von Trier com o Dogma não foi tão visceral como geralmente se pensa. Entre 1995 e 1998, o diretor esteve envolvido com os lançamentos de *Ondas do destino* (1996) e *The Kingdom II* (1997). Sua carreira internacional estava crescendo e todo esse problema com financiamento que ocorria na Dinamarca o deixava irritado, porém, nada disso foi motivo para que ele deixasse de tocar outros projetos.

Um acordo financeiro com a principal rede de TV da Dinamarca conseguiu ressuscitar o Dogma. Os recursos estavam garantidos e a liberdade com que esses primeiros filmes do Dogma foram realizados é algo raro na indústria cinematográfica, já que quatro diretores³ tinham a total segurança de que o projeto de seus filmes seriam produzidos, ou seja, as datas da filmagem já estavam marcadas mesmo que não houvesse nada formulado a respeito do filme e isso garantia uma tranquilidade incomum para diretores de cinema que trabalham fora de grandes estúdios.

O sucesso dos filmes foi inegável e a qualidade desses filmes foi até mesmo maior do que se esperava. *Festa de Família*, de Thomas Vinterberg, ganhou o “Prêmio do Júri” no Festival de Cannes de 1998, enquanto *Mifune*, de Soren Kragh-Jacobsen, ganhou um “Urso de Prata” no Festival de Berlim. Tudo isso foi decisivo para o surgimento de uma nova leva de jovens diretores dinamarqueses e o Dogma foi o começo dessa nova era de ouro do cinema desse país. Portanto, o sucesso impulsionou novas produções, conseguindo tornar o cinema uma das “mais visíveis mercadorias de exportação da Dinamarca” (STEVENSON, 2002: 2).

Enquanto a fama do movimento começava a transpor as fronteiras da Dinamarca, von Trier já estava longe dessa algazarra e totalmente envolvido com a produção de *Dançando no Escuro*. Ainda assim, o Dogma foi sendo cada vez mais discutido no meio cinematográfico, conseguindo se constituir como uma verdadeira “onda” entre cineastas e consumidores. Muito se questiona sobre a sinceridade e a espontaneidade do movimento, sendo que este é freqüentemente visto como puro marketing. Stevenson declara:

Diferentemente dos movimentos franceses e alemães, o Dogma não é um movimento espontâneo, já que aqueles foram tipicamente nascidos de uma confluência de condições criativas e econômicas que já existiam. Os filmes do Dogma não nasceram de uma necessidade

³ Lars von Trier com *Os idiotas*, Thomas Vinterberg com *Festa de família*, Soren Kragh-Jacobsen com *Mifune* e Kristian Levring com *The king is alive*.

maior, mas sim, da necessidade pessoal de von Trier. [...] Nesse sentido, o Dogma foi mais uma rebelião interna do que uma nobre batalha contra a superficialidade de Hollywood, como é visto freqüentemente. (Idem, p. 50-3)

De fato, as regras do Dogma foram feitas para dar liberdade a diretores de filmes comerciais. Von Trier, com sua indisposição a seguir conselhos ou regras de terceiros, se sentia pessoalmente frustrado por ter de gastar tanta energia para conseguir os fundos necessários para fazer seus filmes e ao mesmo tempo se sentia ultrajado pelo imenso montante de dinheiro gasto com filmes ruins. Em 1995, por exemplo, von Trier estava às voltas com a produção de *Ondas do destino*⁴, ou seja, mais uma vez ele enfrentava a imensa dificuldade em conseguir fundos, o que o desgastava imensamente. Neste ponto, há sim um caráter rebelde que se faz em relação ao modo como a indústria hollywoodiana monta seu imenso aparato, esmagando a figura do diretor.

O movimento Dogma 95 se tornou um fenômeno internacional por dar voz a anseios e frustrações correntes em boa parte do mundo. Além disso, é importante localizar seu contexto com o crescimento da tecnologia digital, que facilita e muito todo o processo na feitura de um filme. Com certeza, a ironia e a ambigüidade características de von Trier estão presentes no Dogma, mas ainda assim, não há como duvidar que ele conseguiu causar um rebuliço intenso no mundo cinematográfico. É claro que o “selo” Dogma passou a ser visto como uma forma de chamar atenção para os filmes que saíam nesse formato. A partir de 1999, os “legítimos certificados Dogma de qualidade” passaram a ser, após o pagamento de uma taxa, enviados por e-mail. Em 2002, houve uma segunda onda Dogma na Dinamarca, com filmes que obtiveram muito sucesso como *Italiano para principiantes*. O projeto inicial de Lars von Trier se tornou uma criatura incontrolável e o Dogma, ainda hoje, repercute nas discussões cinematográficas.

⁴ A produtora de *Ondas do destino*, Vibeke Windelov, teve de “costurar” um pacote de 26 investidores advindos de toda a Europa. A princípio, a idéia de que Lars von Trier tinha o projeto de uma história de amor afugentava os investidores, mas nessa época von Trier já gozava de um certo reconhecimento, já que seu projeto anterior havia sido a bem sucedida série para a TV, *The Kingdom*.

1.3 Cinema e narração

Uma análise das narrativas dos filmes aqui contemplados se faz importante porque dá a ver interessantes debates acerca das opções do diretor. O cinema, diferentemente da literatura, apresenta uma certa ausência de subjetividade, devido a seu processo coletivo de produção, mas nem sempre o foco sobre essa coletividade é profícuo, a não ser que a partir daí se passe a discutir as posições do cineasta como autor, bem como o papel dos(as) espectadores(as) na leitura dos filmes. A narratividade no cinema é paradigma de intensos debates e na verdade, o que interessa aqui, neste momento, é a intrínseca relação construída entre ela e os espaços fílmicos.

É certo que na história da humanidade a imagem foi, muito antes que a letra, veículo de comunicação e de expressão. “O cinema, o rádio e a televisão são, como foram as catedrais medievais em seu tempo, os verdadeiros *‘bibliae pauperum’* (livros dos pobres) de nossa época” (JIMÉNEZ, 1996: 8). Estudar narrativas é estudar os movimentos e as relações dos seres humanos no mundo, e estudá-las no contexto contemporâneo, seja em que mídia for, é ir além do puro conhecimento sensitivo-perceptivo, ou seja, há de se inserir um movimento de análise, de “leitura” das imagens, principalmente quando se trata do cinema e de seu massivo alcance.

A capacidade da imagem visual e acústica para contar histórias é um desafio que o empreendimento cinematográfico debate incessantemente. Na verdade, esse debate pode ser inserido numa perspectiva maior, a da *mimesis* artística, e talvez aqui, mais do que em qualquer outro assunto, uma análise do cinema em relação às outras artes se faz imprescindível, já que se trata de uma problemática da arte como um todo e que remonta aos tempos de Aristóteles. De fato, a cultura predominantemente visual de hoje faz com que esse debate se reatualize constantemente.

As ligações entre o mundo e a arte foram fortemente abaladas pelo advento do cinema, que muitas vezes foi reverenciado com o conceito wagneriano da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), ou seja, uma síntese de todas as artes; dessa forma, o cinema já surge como uma arte híbrida, em direção à intermedialidade, desafiando assim o campo das artes:

O método de produção tecnológico/mecânico dos filmes contradiz a singularidade e a autonomia associadas à qualidade da obra de arte, da mesma forma que a idéia de autoria é contradita pelo método de produção coletivo. [...] Com isso, a interpretação e a história dos filmes como obras de arte contradizem diretamente a idéia de obra de arte e seu criador. (PAESCH, 2000: 12)

O lugar da arte enquanto instituição foi sendo desvelado e questionado. Walter Benjamin mostrou como a concepção da obra de arte mudou a partir da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1985). A identidade das obras é dissolvida com a abertura imposta pelas novas formas de se representar o mundo, uma vez que essas novas mídias podem e são feitas para serem infinitamente reproduzidas, ou seja, a “aura” que permeava as obras antigas e garantia a “pureza”, a originalidade e a qualidade destas já não mais faria sentido na arte moderna de larga produção. Dessa forma, o status de “obra de arte” só poderia ser mantido por meio de um discurso elaborado. A formação dos cânones estava sendo questionada, uma vez que o valor dessas obras ditas canônicas estaria ligado primariamente ao discurso institucional da arte e não a uma suposta qualidade inerente a tais obras.

Com isso, o cinema chega e abala todo o conceito de obra de arte. “Os filmes e as artes tradicionais, de fato, se aproximam um do outro sobre um conceito comum de ‘obra de arte’, mas sob a influência de sua dissolução em direção a hibridização” (PAESCH, 2000: 19). É nesse contexto que logo depois surge Duchamp e o *ready-made*. O *aboutness* que acompanha a concepção da arte moderna faz parte do desvelamento dos poderes da instituição artística (além de ser uma tremenda provocação aos mesmos) com seus museus, tendências e, é claro, seus lucros. As conseqüências mais visíveis dessa mudança de paradigma é que as fronteiras da arte se expandem, na medida em que a dimensão simbólica e discursiva é cada vez mais incorporada ao fazer e ao pensar artístico.

A contaminação que o advento do cinema provocou nas artes em geral é um indício de que a intermedialidade, a hibridização ou a flexibilização das fronteiras artísticas é fundamental para se pensar a arte contemporaneamente. A fotografia iniciou uma nova etapa nos debates sobre representação, realismo e autorismo, já que liberou a arte do fazer manual; o cinema, que tem a fotografia como uma de suas matérias-primas, trouxe ainda mais elementos para a discussão mimética das artes, pois torna a passagem do tempo (agregado ao espaço) visível, mais palpável. Com isso, é interessante traçar como aos poucos o cinema foi desenvolvendo cada vez mais seu enorme potencial de alcance popular.

É importante localizar o cinema nesse contexto, pois a Teoria do Cinema herda boa parte das questões antecedentes a seu aparecimento e após sua consolidação passa a influenciar a arte como um todo. Com isso, não pretendo apontar todos os caminhos que nortearam a análise cinematográfica para a “especificidade do meio”, mas sim, tentar elucidar

como a Teoria do Cinema “deve ser vista como parte de uma longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral” (STAM, 2003: 56).

De fato, o surgimento do cinema se dá em um momento em que o realismo enquanto ideal artístico formal e estético começava a ser ruído. A crise da representação se configura pela indagação sobre as relações entre os sujeitos e o mundo. O sujeito, que era observador incontestado, passa a se observar. A idéia de “realidade” como uma instância plenamente apreendida é contestada e isso leva à fragmentação desse “real”, que, muitas vezes, é tido como inapreensível. Auerbach, por exemplo, chama atenção sobre a forma como a literatura representa a realidade de acordo com a mentalidade de cada época e o questionamento à idéia de representação realista faz parte do fazer artístico no começo do século XX (AUERBACH, 1971).

Mas os caminhos da arte nunca são lineares, e o cinema, que estava em pleno desenvolvimento na primeira metade do século XX, comporta várias tendências. Aos poucos, o desenvolvimento de uma boa parte deste foi incorporando alguns pressupostos das narrativas de entretenimento advindas dos romances literários do século XIX. Para poder contar histórias o cinema precisava ligar os fotogramas, criar conectivos entre eles e a “montagem” é o aspecto fundamental para essa colagem. Uma boa parte da produção cinematográfica (a qual é geralmente denominada como cinema clássico ou tradicional) passou a se organizar com o intuito de garantir unicidade ao fragmentado processo de filmagem. O cinema hollywoodiano inevitavelmente se apropriou da prosa de ficção realista do século XIX, ou seja, se apropriou da narrativa literária linear, naturalizando-a como “o cinema”, a fim de atrair o mesmo grande público que consumia os romances (STAM, *op. cit.* p.87). A narrativa linear, por si só, é muito anterior ao cinema, mas com o crescimento da imensa indústria cinematográfica hollywoodiana, tal forma de narrativa se tornou tão recorrente que o cinema como um todo passou a ser percebido com uma relação intrínseca a ela.

As possibilidades para a construção do cinema são várias. A “montagem” permite o desenvolvimento de técnicas diversas que foram se aprimorando de acordo com a criatividade dos cineastas. O que se chama de cinema clássico é, de fato, o cinema que enquadrou a produção, determinando as técnicas necessárias para se chegar a um determinado padrão estético. Geralmente, o cinema clássico hollywoodiano se faz tentando deixar a montagem o mais “transparente” possível (XAVIER, 2005). O advento dos grandes estúdios coloca o cinema e sua carga de dramaturgia em primeiro plano, posicionando os(as) espectadores(as) de forma a se sentirem confortáveis, construindo uma causalidade que é deflagrada pelas personagens, além de apresentar uma necessidade composicional do espaço fílmico relacionada intrinsecamente ao realismo, com uma estrita ligação da trilha sonora com as imagens.

No cinema, a forma como se trata o espaço narrativo está diretamente ligada às funções e efeitos da montagem, ou seja, o que esta é capaz de produzir com suas relações de encadeamento. Desde muito cedo, o cinema utilizou a montagem para contar histórias⁵, o que colocou a função narrativa como a preponderante. Porém, há outras funções, como por exemplo, a “produtiva”, que diz respeito a um efeito produzido pela junção de duas imagens, sendo que se trata de um efeito (idéia, sentimento etc) que cada imagem separadamente não é capaz de produzir. A maioria dos filmes usa os dois tipos, além disso,

de fato, qualquer tipo de montagem, qualquer utilização da montagem, é ‘produtiva’: a montagem mais ‘transparente’, assim como a montagem expressiva mais abstrata, visam ambas a *produzir*, a partir do confronto, o choque entre elementos diferentes, este ou aquele tipo de efeito. (AUMONT, 1995: 66)

Esses efeitos podem ter uma função mais formal, sintática (por exemplo, de linearidade ou de disjunção), ou mais semântica (produção de sentidos conotados ou denotados), ou ainda, rítmica (ligada mais à duração dos planos). A função narrativa está ligada intimamente ao efeito semântico, quer dizer, a montagem, ao produzir o sentido denotado (essencialmente espaço-temporal), “se faz como um dos principais meios de produção do espaço filmico, da cenografia, e de maneira geral, de toda diegese” (Idem, p.67). Portanto, no cinema, a montagem é o elemento que articula os espaços e a narrativa.

Neste ponto, é importante elucidar a noção de *raccord*, elemento básico para a análise da montagem. O *raccord* se faz na troca dos planos, ou seja, é qualquer elemento de continuidade entre dois planos e em relação ao espaço. Pode se dar de diversas formas: o *raccord* de olhar, de direção, de objetos etc.⁶ É principalmente nessa articulação do espaço-tempo que as convenções do cinema clássico se instalaram.

Interessante notar como o cinema se utilizou de técnicas de outras artes, como por exemplo, do teatro. Para se preservar a ilusão de um espaço real, os cineastas incorporaram certas regras para que o(a) espectador(a) não se perdesse nem ficasse privado(a) desse sentido de orientação que ele(a) experimenta diante da cena teatral. “A desorientação pressupõe uma continuidade espacial e temporal coerente, um contexto prévio com raccords de compreensão imediata” (BURCH, 1969: 34). Esses métodos e técnicas foram sendo aperfeiçoados sempre com o intuito de se alcançar uma linearidade no fluxo espaço-temporal.

⁵ Sempre há controvérsias para se definir o verdadeiro precursor do “filme narrativo”. Méliès (1896) já compunha seus filmes com muitos planos, mas diz-se que são, no máximo, uma sucessão de planos. Com isso, E.S. Porter é freqüentemente citado como o primeiro a utilizar de fato a montagem (Aumont, 1995).

⁶ Quando se diz, por exemplo: ‘essa roupa não está em *raccord*’, quer dizer que a personagem não usava essa roupa no plano que se vai ligar.

A desorientação do(a) espectador(a), de acordo com essa visão advinda do cinema clássico, pode e deve ser excluída do fazer cinematográfico. A necessidade de se contar uma história faz com que a clareza, a fluência dessa história seja o objetivo. O(a) espectador(a) é considerado(a) passivo(a) e vai ao cinema para que este lhe conte uma história inteligível.

As considerações ideológicas sobre a montagem são debates que permeiam a Teoria do Cinema. Geralmente, se dividem em duas tradições: uma delas coloca a montagem como elemento dinâmico essencial do cinema e a outra prega a submissão da montagem aos preceitos realistas e às instâncias da narrativa. A primeira tradição tem como grande teórico o russo, S.M. Eisenstein, enquanto a última tem em André Bazin seu principal mentor. É reducionista posicioná-los em situações opostas. Na verdade, o interessante é localizar esse debate na questão da percepção das relações entre cinema e mundo, ou arte e sociedade, ou na questão do realismo e da representação. Todos são debates anteriores ao cinema, mas que fizeram parte de suas abordagens ideológico-filosóficas.

Na visão de Bazin, a categoria denominada “real” é a essência que o cinema deve perseguir. A crença na realidade faz com que o cinema tenha a vocação para representar o mundo, portanto, a transparência é a meta, sempre em direção a uma reprodução objetiva de uma realidade que carrega todo o sentido em si mesma. Eisenstein considera o cinema menos como representação do que como discurso articulado. O real não tem interesse fora do sentido que se lhe atribui, portanto, a montagem rege qualquer produção de significado no cinema.

A noção de “confronto” é especialmente tratada por Eisenstein. De acordo com o cineasta russo, os filmes devem ser construídos tendo o confronto, tanto na junção das imagens, como dentro dos planos, como o procedimento que rege as significações. Com isso, a baziniana montagem invisível não faz sentido, já que não produz o conflito que organiza os significados. Uma consequência dessa visão eisensteiniana da montagem é que o espaço fílmico se reduz ao espaço da tela. Esse espaço se torna infinitamente manipulável através de espaços reais possíveis. Isso explica também o fato dos filmes de Eisenstein quase não utilizarem o espaço fora de cena.

Na verdade, essas duas tendências demonstram uma característica ambígua do cinema: “a fotografia leva o cinema até o peso das coisas em uma verdade essencial, enquanto o relato o arrasta até o significante. O cinema se vê obrigado a obedecer estas duas necessidades contraditórias” (LAFFAY, 1973: 84). A presença maior ou menor de uma instância narrativa determina o grau ao qual um filme se aproxima mais do “relatar” ou do “mostrar”. A narrativa audiovisual é cênica, dramatúrgica, as imagens assumem uma função discursiva, mas remetem em última instância ao reconhecimento do mundo natural. Essas

imagens permitem a presença de um narrador que controla e manipula o discurso audiovisual, criando um universo ficcional. Isso significa que o “mostrar” e o “relatar” estão visceralmente imbricados na narrativa cinematográfica (JIMÉNEZ, 1996).

O espaço cinematográfico não se faz apenas pela cenografia, é também um efeito discursivo indissociável das personagens que atuam no tempo. Isso quer dizer que o espaço, na narrativa da imagem, é uma categoria ordenadora do discurso, uma espécie de fio condutor que determina a aparição da narratividade.

A partir da constatação de que qualquer narrativa só se compõe se houver um sujeito que a enuncia, é interessante notar alguns caminhos que elucidam como essa instância narrativa se faz no cinema. A narratologia é capaz de evidenciar aspectos que nem sempre se dão a um olhar não treinado e a semiologia se mostra importante para as análises no campo cinematográfico.

Toda narrativa se compõe por começo, meio e fim, ou seja, trata-se de um sistema fechado. Com isso, é possível enxergar uma oposição entre o “mundo real” e as narrativas. A constatação de que esse real é algo intangível como um todo, já que composto através de uma complexidade que ultrapassa a compreensão de qualquer ser humano, nos faz pensar nas narrativas como um discurso seqüenciado e obrigatoriamente agenciado por um sujeito narrante. “O real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, cada um é único, e tanto mais difíceis de entender porque surgem sempre de modo imprevisto, fora de propósito” (ROBBE-GRILLET, *apud* BOURDIEU, 1996, p. 76). Portanto, a narrativa é um olhar, uma forma de conceber esse “mundo real” que, caótico, não arranja acontecimentos, ou seja, não conta histórias por si mesmo.

Já vimos que a montagem é o que dá o funcionamento da narrativa no cinema, mas a partir disso, torna-se importante pensar sobre como funciona e quem agencia essa narrativa. O ponto inicial, a imagem, o fotograma, não é capaz de significar algo por conta própria, além disso, um filme é composto por várias imagens, por planos que se juntam.

A partir do momento em que o cinema passou a usar esses planos em junção um com o outro, fez-se necessário o aparecimento de uma instância narrativa que fosse capaz de explicar todas essas junções. Primeiramente, os filmes eram localizados em apenas um espaço, mas quando se passou a usar diferentes lugares, era preciso dizer aos(as) espectadores(as) o porquê, o que aconteceu para que uma imagem pulasse à outra. Podemos situar, no começo do cinema, ainda mudo, as cartelas como exemplo de uma possível instância narrativa explicadora:

O filme ganhava um valor ideológico que a imagem sozinha não poderia transmitir. É ilusório crer que as imagens, mesmo animadas, *falam* por elas mesmas: elas *mostram* as coisas, elas as *afirmam*; não carregam, porém, facilmente a marca do julgamento daquele que as produziu. Com o cartaz, é possível influenciar a recepção do filme de um modo controlado e unívoco. A função do cartaz, entretanto, não era somente ideológica. Ele servia, certamente, diretamente à eficácia narrativa. (GAUDREAULT e JOST, 1990: 68)

Com o advento do som, os filmes se tornam um pouco mais complexos. “Contrariamente à língua, que é dedicada a uma sucessão que lhe impõe a linearidade da frase, o cinema pode mostrar várias ações simultaneamente. Esta virtualidade vai se acentuar ainda mais com o cinema sonoro” (Idem, p. 27). É possível perceber que o discurso audiovisual cinematográfico pode manipular cinco matérias de expressão: as imagens, os barulhos, as falas, as menções escritas e a música. Todas ajudam na formação do significado dos planos e como geralmente acontece, se a composição destas se der em uníssono, a função é a de compor uma narrativa eficaz e naturalista, que dê ao(à) espectador(a) uma construção verossímil do ambiente.

Vale lembrar que num contexto brasileiro de especção cinematográfica, por exemplo, as menções escritas se fazem também pelas legendas, uma vez que a maioria esmagadora dos filmes vistos é estrangeira. Dessa forma, levando-se em consideração a posição dos(as) espectadores(as) de cinema, pode-se dizer que a instância escrita nunca foi abandonada e que o ato de ver filmes é intimamente ligado ao ato de ler. Muitas vezes, importantes elementos para a narrativa (sotaques, trocadilhos) podem eventualmente ser encobertos por uma má tradução, ou até mesmo mal entendidos por uma sincronia errada entre as falas e as legendas. Naficy, em relação à especção cinemática de filmes em contextos estrangeiros, declara: “as legendas são integrantes tanto da produção quanto da recepção desses filmes. Por necessidade, devem condensar várias linhas de diálogo em breves fragmentos sincronizados com o fluxo das imagens” (NAFICY, 2001: 122).

Além desses vários elementos que compõem o sentido dos filmes, o cinema conta com uma dupla narrativa. Uma é composta pelo agenciamento da montagem, enquanto a outra se faz anteriormente a esta. A primeira narrativa é feita pelo narrador, e no caso da última, trata-se do “mostrador”, ou “narrador implícito”, ou ainda, “grande imagista”, nas palavras de Laffay. Portanto, as ações são narradas por esses dois narradores simultaneamente. O mostrador simplesmente mostra as imagens, enquanto o narrador agencia a narração dentro dessa mostração.

A narratologia cinematográfica procura as marcas dessas instâncias narrativas nos filmes. Discuti-las e torná-las visíveis se liga intrinsecamente à montagem e aos espaços filmicos. Geralmente, a narração está ligada a procedimentos que apagam essas instâncias ao máximo, mas no cinema moderno muitas vezes essas instâncias são realçadas. Mais uma vez, o debate se faz entre a transparência e o desvelamento do discurso filmico. Todo aquele padrão do cinema clássico é feito para atenuar ou apagar a instância narrativa, dando a impressão de que o filme não é contado por ninguém. Os *raccords* são um dos procedimentos que foram sendo desenvolvidos com o intuito de garantir que os(as) espectadores(as) fossem guiados(as) durante o desenvolvimento das narrativas.

A vanguarda do cinema, em simbiose com as vanguardas artísticas modernas, foi responsável por uma forma mais “livre” de se produzir filmes. Estes(as) cineastas queriam mostrar como o suposto fluxo filmico, que aparenta fluência e transparência, é na verdade fragmentado. O tratamento do espaço narrativo é diferenciado, pois se trata de um espaço que transcende o aspecto cinematográfico, quebrando assim as convenções clássicas. A passividade do(a) espectador(a) é desafiada e as ambigüidades e fragmentações que podem emergir ao se fazer cinema são valorizadas.

O cinema poderia ser feito também com *raccords* abertos, “cinema em que a ambigüidade é matéria-prima, o espaço real é constantemente checado, onde o(a) espectador(a) não poderia se orientar” (AUMONT, *op. cit.*, p. 42). O *raccord* que enfatiza a descontinuidade na mudança de plano ou a ambigüidade do espaço cinematográfico passou a ser uma estratégia que dribla as convenções padronizadas, criando um cinema em que o espaço assume novas funções dentro das narrativas. A fragmentação da realidade é exposta e a arte do cinema também se coloca no contexto das transformações perceptivas. O cinema de vanguarda se constitui como uma expressão artística que se faz a partir da percepção dessa fragmentação, já que toda essa quebra, ligada ao status do real e operada pelo cinema de vanguarda, além de demonstrar a ambigüidade do fazer cinematográfico, que está sempre entre o mostrar e o narrar, revela também o caráter fragmentário da realidade moderna.

1.4 – A narrativa cinematográfica de Lars von Trier

Como essas questões narrativas se fazem nos filmes de Lars von Trier? Como o diretor agencia as vozes que formam suas narrativas? Quais são algumas das causas e conseqüências que fazem essas escolhas? Poderemos perceber que von Trier utiliza tanto elementos que se ligam mais a um cinema tradicional quanto elementos que quebram esses aspectos clássicos. É por esse caminho que perceberemos também a imensa gama de estilos, técnicas e narrativas que compõem suas obras, o que aponta a intermedialidade, o fazer entre mídias, as fronteiras como caminho inicial e a desterritorialização como importantes norteadores de seu fazer cinematográfico.

O neo-realismo italiano, que se situa após a II Guerra Mundial, é o movimento precursor de um novo tratamento do espaço fílmico, marcando assim o início do chamado cinema moderno. Uma das quebras mais notáveis desse movimento foi colocar a câmera nas ruas, fazendo com que os filmes adquirissem um aspecto mais realista, mais humano e engajado. Aos poucos, a estética clássica foi sendo quebrada e o cinema foi cada vez mais expandindo suas possibilidades.

A desorientação do(a) espectador(a) é uma das ferramentas essenciais na feitura do cinema, exatamente porque, a partir disso, o diretor pode construir a sua narrativa usando o espaço como um elemento ativo na história, seja, por exemplo, um espaço mais intimista, denotando angústia ou desorientação, seja um espaço fragmentado (como em boa parte dos filmes de Godard). O cinema moderno não faz questão de esconder a montagem e se desenvolve contra a idéia de uma transparência a qualquer custo.

Aparentemente, o espaço no cinema é reduzido, já que se trata do espaço da tela, no entanto, há uma série de estratégias para explorá-lo. Na verdade, esse espaço do plano, da tela, pode ser composto de várias formas. Além disso, há também o espaço fora da tela. Todas essas relações espaciais são especialmente constituintes da narrativa e nas obras analisadas isso se torna evidente, ainda que não haja um ideal de transparência na montagem. Veremos que, em vários momentos, o caráter autoral, ou seja, a instância que agencia as imagens se faz visível e quebra a clássica transparência do cinema.

No caso de Lars von Trier, percebemos que a forma como o espaço é tratado nos seus filmes denota escolhas interessantes, especialmente para a composição da trama e das personagens. A forma como o diretor compõe esses espaços é sempre ligada às narrativas, ou seja, os planos são, em sua grande maioria, caracterizados pela linearidade da diegese. Segundo

próprio von Trier, ainda assim há sempre uma marca autoral em seus filmes: “talvez soe pretensioso, mas de uma forma ou de outra, espero que vejam que cada imagem contém uma idéia. Certamente, isso soa pretensioso— e talvez não seja verdade também. Mas, vejo dessa forma. Cada imagem e cada corte de plano é pensado. Não estão lá aleatoriamente”(TRIER, 1995: 101).

Von Trier é freqüentemente caracterizado por sua visão de mundo irônica e ambígua. Em sua vida pessoal, o diretor sempre provocou reações diversas e adversas por tratar de temas polêmicos através dessa ótica ambígua. Sua formação familiar foi, no mínimo, um pouco diferente da grande maioria das pessoas. Seus pais sempre foram, segundo ele próprio, liberais até demais, o que ajudou para que von Trier adquirisse uma personalidade caracterizada como auto-suficiente, controladora e também muito auto-confiante, o que por muitos era visto como arrogância. A formação marxista de seus pais, membros ativos da esquerda dinamarquesa, o influenciou, a princípio, a tornar-se um membro do Grupo Jovem do Partido Comunista, mas, posteriormente, ele se tornou declaradamente um não-simpatizante por ideologias políticas (STEVENSON, 2002). Suas atitudes foram sempre marcadas por posições que o colocavam contra idéias que bloqueavam sua criatividade individual e isso independia de ser de esquerda ou direita; na verdade, muitas vezes suas idéias eram combatidas por qualquer lado.

Qualquer artista que tenha como objetivo criar obras inovadoras enfrenta resistências. Von Trier sempre teve a idéia de não seguir paradigmas que cerceavam por demais sua imaginação e sua produção cinematográfica absorve essas características. Em todos os filmes aqui analisados, que fazem parte de sua produção feita a partir da metade dos anos 90, o diretor utilizou artifícios que dão a ver sua presença como articulador das imagens, ou seja, várias são as formas que as instâncias narrativas são evidenciadas. Os enredos e a constituição estética de seus filmes sempre mostram conflitos, mas nunca no sentido de simplesmente se opor a algo, mas sim, no de criar uma obra que desperte algo novo, na forma e no conteúdo, a partir de elementos diversos. Todo esse agenciamento é feito com uma forte carga ambígua, irônica, que servem como artifícios para a provocação de reações. Nesse ponto, é importante notar o aspecto intermediário como um procedimento sempre presente e que também dá a ver essas instâncias narrativas.

Ainda que as estruturas narrativas sejam o aspecto mais evidenciado na presente análise, é possível marcar também um caráter lírico nesses filmes. São momentos em que a linearidade da narrativa é interrompida por uma visão mais poética, onde as imagens já não se fazem presentes no filme apenas para compor um enredo, porém, ainda assim esses momentos se ligam perfeitamente ao filme e às histórias contadas.

O filme *Ondas do destino* apresenta algumas características que demonstram a inquietação de Lars von Trier ao escrever e dirigir seus filmes. A princípio, o filme parece ser um “melodrama”, uma história de amor que gira em torno de um casal, Bess (Emily Watson) e Jan (Stellan Skarsgard). A carga que esse rótulo “melodrama” impõe a um filme talvez seja uma das mais pesadas. Isso porque se trata de um gênero exaustivamente explorado, bem como padronizado e essa excessiva padronização é observável tanto na estética quanto na temática. As escolhas estéticas, bem como narrativas do diretor são norteadas (mas não impostas) por essas características inerentes ao gênero.

Ondas do destino é a história de Bess, moradora de uma ilha na Escócia, que se apaixona e se casa com Jan, que é trabalhador de uma plataforma de petróleo. Jan sofre um acidente de trabalho que o deixa paralítico e estabelece uma condição de sobrevivência: que Bess tenha relações sexuais com outros homens e conte tudo a ele. Ao mesmo tempo, Bess acredita que sua doação ao marido faz com que ele melhore. O comportamento promíscuo de Bess passa a ser veementemente rejeitado pela população extremamente religiosa da ilha, sendo que ela chega a ser totalmente expurgada da igreja. Ao final, Bess é morta num mórbido encontro com um de seus parceiros. Logo após sua morte, seu marido se recupera e consegue deixar o hospital. Bess é condenada ao inferno pela igreja, o que implicaria num enterro sem direito a bênçãos nem rituais funerários. A cena final se faz no espaço da plataforma de petróleo, quando Jan, que havia conseguido roubar o corpo de Bess, lança-a ao mar.

O espaço do melodrama no cinema geralmente é ligado ao cinema clássico hollywoodiano. Esse espaço, engendrado com mais força no cinema a partir dos anos 30, é um espaço abstrato, geralmente com muitas cenas em estúdio. Isso quer dizer que o espaço não influi tanto na narrativa, uma vez que o foco é sempre as personagens e seus dramas.

A construção da narrativa de *Ondas do destino* diz bastante sobre o modo de criação de von Trier. Primeiramente, há perspectivas que se valem de estereótipos representacionais e estes conseguem chamar a atenção dos(as) espectadores(as). O “jogo” armado por Von Trier sempre precisa dessa sintonia com a percepção dos(as) espectadores(as), no entanto, o que começa como um jogo inocente muitas vezes se mostra uma provocação ao próprio fato da audiência se deixar captar tão facilmente. Em *Ondas do destino* isso é feito por meio de um conceito melodramático que compõe o filme. Segundo Ismail Xavier,

ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração

exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical. (XAVIER, 2003:85)

A partir disso, percebe-se que von Trier constrói uma história que se reveste de alguns elementos melodramáticos, mas, ao mesmo tempo, os subverte. Bess é a heroína que sofre intensamente com uma organização social que impede seus méritos. Porém, a sua relação com Deus, ou com a Providência, é ambígua se comparada a um tradicional melodrama, uma vez que sua fé inabalável é um dos principais fatores que a levam à morte. Além disso, a idéia de “conspiração exterior” é apenas a superfície da história em *Ondas do destino*, já que, como veremos mais detalhadamente adiante, um dos motes recorrentes do diretor dinamarquês na construção de suas narrativas é o desvelamento de situações que parecem “naturais”.

Há também uma curiosa divisão em capítulos, que se torna mais um elemento intermediário no filme em contato com a estrutura de um melodrama tradicional. São sete capítulos e um prólogo, sempre com um título, estrutura esta que remonta aos clássicos romances do século XIX. Nestas passagens de capítulo, aparecem imagens quase estáticas de paisagens bem ao estilo de pinturas românticas (inclusive, a Ilha de Skye, na Escócia, onde se passa o filme, foi um lugar para onde muitos pintores e escritores se mudaram durante o período romântico inglês no século XIX). Além disso, essas imagens são acompanhadas de canções dos anos 70, época em que se passa o filme. No repertório, canções de Elton John, Rod Stewart, Jethro Tull etc.

É interessante ligar a presença desses intertítulos aos cartazes que, como já demonstrado aqui, compunham a narrativa do cinema mudo. “Nos primórdios do cinema, os cartazes têm a função de situar o cenário e a época, de estabelecer e definir os personagens da mesma forma que as palavras nos romances do século XIX” (GAUDREAU e JOST, *op. cit.*, p. 68). De fato, é difícil perceber que o filme se passa nos anos 70, já que esses intertítulos são espaços explicitamente mostrativos, que não se ligam explicitamente ao enredo (a não ser pelos títulos inseridos nessas imagens).

Mas, além dessa função referencial dos cartazes, é possível perceber também o aparecimento da instância narrativa, do autor. De alguma forma, a transparência da montagem é quebrada, já que se trata de uma ferramenta explicativa às imagens e acontecimentos da história do filme. Os intertítulos sublinham a experiência comunicativa, dão a ver que há um narrador que fala a um(a) ouvinte. Na verdade, é como se o “grande imagista”, o mostrador, se revelasse ao indicar parte do significado das imagens, do que ele mostra: o “grande

imagista” não se mostra pessoalmente: é “um personagem fictício e invisível (...) que, nas nossas costas, folheia para nós as páginas do álbum e dirige nossa atenção apontando com um dedo discreto” (LAFFAY, 1973: 81). Nesse caso, a analogia com um ente invisível que folheia as páginas de um livro é extremamente reveladora, já que a ligação com a literatura, especialmente a romântica, é explícita.

Todas essas imagens, que tiveram pinturas românticas como base, foram trabalhadas digitalmente, bem como outras tomadas da ilha. Apesar desse ilusionismo, há sempre um contraponto entre uma estética realista mais documental e o estilo melodramático. Neste ponto, percebemos toda a preocupação de von Trier em mixar tendências intermediárias:

Senti que seria importante dar um tratamento o mais realista possível para um filme que reúne tantos ingredientes clichês. Um tratamento mais próximo ao documentário. Se *Ondas do destino* tivesse sido concebido com uma técnica convencional, acho que ninguém toleraria a história. Geralmente se escolhe o estilo de um filme para que a história se evidencie. Aqui nós fizemos o oposto. Escolhemos um estilo que funciona contra a história, dando poucas chances para que esta se evidenciasse. (TRIER, *apud* STEVENSON, 2002: 78)

O filme foi rodado em 35 mm e no formato “cinemascope”. Logo após, foi passado para vídeo, quando foi montado, teve suas cores digitalmente manipuladas e finalmente foi transferido de volta para 35 mm. Tudo isso deu um toque mais documental às imagens, o que causa um certo estranhamento, em se tratando de uma história tão sentimental.

Lars von Trier constrói os espaços de forma intrínseca à narrativa, ou seja, o espaço sempre tem uma função no enredo, atuando ativamente no desenvolvimento dos fatos. Em alguns de seus filmes anteriores, esse aspecto fundamental no tratamento do espaço já aparecia de alguma forma, mas *Ondas do destino* marca uma mudança em sua produção. “Von Trier passou de um diretor obcecado pelo controle e pela maestria técnica a um diretor que poderia agora trabalhar com pessoas de carne e osso” (STEVENSON, 2003: 96). De fato, sua carreira como diretor de cinema começou a deslanchar muito mais após esse novo enfoque. No entanto, é claro que não se trata de dizer que de uma hora pra outra o diretor mudou tudo.

O filme anterior a *Ondas do destino* foi *Europa* (1990)⁷, um filme que recebeu críticas muito mais boas do que ruins, mas que, como os anteriores, não teve sucesso de

⁷ O filme *Europa* foi vencedor, mais uma vez, do Prêmio Técnico e dessa vez recebeu também o Prêmio do Júri no Festival de Cannes de 1991, o que não foi suficiente para Trier. Desapontado e fazendo jus a sua imagem de

público em seu país. Ainda assim, von Trier, que sempre havia sido elencado internacionalmente como um cineasta de grande potencial, começava finalmente a ser visto como uma realidade no meio cinematográfico. Nesse interregno de seis anos entre um filme e outro, von Trier esteve envolvido na mini-série para a TV, *The Kingdom* (1994)⁸. A série foi um sucesso instantâneo na Dinamarca (assim como em outros países), tanto de crítica, quanto de público, transformando von Trier em celebridade nacional.

O interessante é notar que várias técnicas utilizadas na filmagem de *The Kingdom* passaram a ser utilizadas nos seus trabalhos cinematográficos subsequentes. A velocidade com que a filmagem deveria ser conduzida (característica de programas televisivos), além do necessário naturalismo nas atuações (para que soasse “natural”, já que se trata de uma história com muitos elementos sobrenaturais), fez com que Trier deixasse um pouco de lado o maníaco controle sobre tudo. Geralmente, as cenas eram filmadas quatro ou cinco vezes, sem ensaios e os atores eram encorajados a improvisar. A montagem passou a ser “menos realista” ou ainda, a “tapear” a realidade classicamente construída. Sobre esse novo método de produção, von Trier declara:

Editamos em direção a um desenvolvimento psicológico mais rápido, passando de lágrimas para sorrisos em poucos segundos, por exemplo. Uma tarefa que está além da maioria dos atores. A melhor coisa sobre este método de copiar e colar é que os espectadores não conseguem ver os encaixes, as colagens. Eles vêem uma totalidade, a cena como um todo. (TRIER *apud* STEVENSON, 2002: 89)

A fragmentação é evidente, mas ao mesmo tempo garante uma montagem fluida para o(a) espectador(a), além disso, esse tipo de tratamento da imagem viola algumas clássicas regras no tratamento do espaço, especialmente ao apresentar uma mesma ação sendo enfocada por duas ou mais direções diferentes (posicionamentos diferentes da câmera), o que, supostamente, desorientaria o(a) espectador(a):

von Trier imaginou que espectadores modernos tinham uma relação com os planos suficientemente sofisticada para manter sua orientação. Esta antiga regra era como uma corda no pescoço dos cineastas, disse ele, e desapareceria em alguns anos. Ele se provou profético neste

rebelde, ele não hesitou em chamar o presidente do júri, Roman Polanski, de “anão” (midget), o que acabou sendo o escândalo do festival daquele ano.

⁸ A série se passa nas dependências do maior hospital de Copenhagen, *Riget* (que é o nome da série no idioma dinamarquês, e que por sua vez significa exatamente *The Kingdom*), e a trama mistura humor (muitas vezes humor negro) com eventos sobrenaturais. Um elemento interessante é que ao final de cada um dos 8 episódios que compõem *The Kingdom I e II*, Lars aparece e tece comentários altamente sarcásticos a respeito do episódio, numa aproximação em primeira pessoa e em direta relação com os(as) espectadores(as).

ponto, já que os espectadores se ajustaram tranqüilamente à nova linguagem visual de *The Kingdom*. (STEVENSON, 2002: 84)

Junto a esse método de montagem, a câmera na mão deu um ritmo frenético à narrativa, além disso, as cores digitalmente manipuladas (outro elemento usado em *The Kingdom*) acabaram por compor um estilo próprio. Todas essas ferramentas de filmagem são artifícios que dão uma cara diferente aos filmes de Lars von Trier e foram extensamente reutilizadas em seus filmes subsequentes.

Em *Ondas do destino*, Trier buscou uma roupagem realista. As técnicas foram aquelas desenvolvidas em *The Kingdom*. A câmera, na maioria do tempo, era segurada na mão, mas desta vez, o próprio Lars von Trier foi o operador, já que, segundo o próprio, os operadores que foram contratados em seus trabalhos anteriores valorizavam mais uma boa tomada do que “o quê” se estava filmando. A câmera inquieta de Trier constrói o espaço por diversos ângulos. Só mesmo na montagem se escolhe qual ângulo será o melhor para aquela tomada. Esse método acaba captando as cenas de diversos locais diferentes. Muitas vezes, até mesmo o clássico campo e contra-campo utilizado nos diálogos é recortado.

Um artifício largamente utilizado por von Trier é o *jump-cut*, que pode ser explicado, por exemplo, quando em um plano a personagem Bess está triste e sem nenhuma colagem, apenas num salto direto de um take a outro, ela já está chorando. É com essa montagem de ritmo rápido e com as durações dos planos oscilantes que von Trier constrói a narrativa dos seus filmes. Os *jump-cuts* são usados incessantemente, o que é proporcionado exatamente pela técnica de montagem recortada. Além disso, os *jump-cuts* são mais uma forma de se enxergar que a linguagem cinematográfica está sendo construída, já que altera sensivelmente o andamento da narrativa, com um sentido oposto aos tradicionais *raccords*.

Há ainda um outro interessante artifício utilizado por Trier neste filme, quando Bess olha diretamente para a câmera. Cria-se assim uma tensão entre o mostrador e a personagem mostrada, no sentido em que ocorre uma quebra da “suspensão da incredulidade” (*suspension of disbelief*) dos(as) espectadores(as). Geralmente, a mirada direta à câmera é utilizada pela publicidade, já que denota uma interpelação direta aos consumidores.

O cinema praticamente baniu essa prática e isso se deu a partir do momento em que, a exemplo da encenação teatral, passou a usar atores para construir uma narração. A “quarta parede” constitui uma importante condição para a criação de um mundo diegético que se faça crível para o(a) espectador(a), que a partir do momento em que entra num teatro ou cinema, se recobre com a expectativa de assistir a esse outro mundo, mas ainda assim se vê separado(a) deste, já que os atores e atrizes geralmente não dialogam diretamente com esse público. Com

isso, a mirada de Bess (que se dá logo no início do filme, mas também em outros diversos momentos), interpela diretamente o(a) espectador(a) e revela que há uma mediação, uma instância narrativa que conduz a história.

Portanto, as relações com a literatura, com o teatro e com o gênero do melodrama servem como plataformas de experimentações formais e conteudísticas. Percebemos que von Trier trabalha bastante com a intermedialidade em *Ondas do destino*, que se torna, com isso, um filme com características únicas. Trata-se sim de um melodrama, mas, não é “mais um melodrama”. O estilo que vai contra o tradicional gênero faz parte do ambiente angustiante que carrega o filme. Se tradicionalmente o melodrama garante um ambiente seguro, muitas vezes abstrato, Trier constrói uma narrativa com um espaço quase que claustrofóbico, especialmente para a personagem principal. É impossível não se sentir desconfortável, é impossível ficar distante da dor sofrida pelas personagens.

O diretor compõe o filme como uma unidade conceitual. Há todo um estilo formado especialmente para *Ondas do destino*, mas esse estilo é composto com técnicas e tendências que, de acordo com um estilo clássico, parecem, a princípio, desarmoniosas. As ligações com a literatura, especialmente com a literatura romântica do século XIX, se fazem não só no enredo, mas também na estética, nas idéias, e muitas vezes von Trier usa esses artifícios como subversão ao gênero do melodrama. Na verdade, perceberemos que seu processo criativo se faz inventivo sempre por esse viés, o da subversão, ainda que não seja uma subversão que se faça como uma inócua afronta, afinal, trata-se sim de um melodrama. No entanto, von Trier primeiro chama o(a) espectador(a), por meio do espaço melodramático ao qual este(a) já está mais do que acostumado(a), para depois chocá-lo(a) e provocá-lo(a).

Além disso, todo o trabalho (estético e conceitual como foi demonstrado aqui) do espaço melodramático, ao mesmo tempo em direção e em confronto a um espaço mais realista, mostra como Lars von Trier é um cineasta plenamente consciente de sua capacidade de manipular as fronteiras do cinema, especialmente no que tange ao aspecto mimético. A “atitude fictivizante” aproxima o cinema de seu aspecto representacional, enquanto a “atitude documentarizante” o aproxima a um aspecto mais realista (GAUDREAULT e JOST, 1990). A manipulação dessas duas atitudes foi importante para a construção da história de *Ondas do destino*, como vimos, e será ainda mais visível em seu filme seguinte, *Os Idiotas*.

Em *Os Idiotas*, von Trier faz um filme muito mais “cru”, com uma estética simples, baixo orçamento e um enredo enxuto. Não poderia ser diferente, já que se trata de seu único filme com o selo do movimento Dogma 95. Apesar das 10 regras, ou “votos de castidade”, o Dogma foi feito para que os cineastas se liberassem de “truques fáceis” e se concentrassem no

simples ato de contar uma boa história. Seguem abaixo as 10 regras endereçadas aos cineastas:

"Eu juro me submeter ao seguinte conjunto de regras criado e confirmado pelo Dogma 95:

1 – A imagem deve ser feita em locação. Objetos e cenários não podem ser incorporados. Se um determinado objeto em particular for necessário à história, deve-se encontrar uma locação onde tal objeto exista.

2 – O som nunca pode ser produzido separadamente das imagens e vice-versa. Música não deve ser usada a não ser que ocorra na cena em que está sendo filmada.

3 – A câmera deve estar na mão. Qualquer movimento ou imobilidade é permitido, desde que seja produzido pela mão. O filme não pode passar onde a câmera esteja. A filmagem deve ocorrer onde o filme se passa.

4 – O filme deve ser em cores. Iluminação especial é inaceitável. Se há muito pouca luz para a exposição, a cena deverá ser cortada, ou uma simples e única lâmpada deverá ser acoplada à câmera.

5 – Trabalhos óticos e filtros estão proibidos.

6 - O filme não pode conter ação superficial (assassinatos, disparos de armas, etc não devem ocorrer).

7 – Alienação temporal e geográfica estão proibidas. Isso quer dizer que o filme se passa aqui e agora.

8 – Filmes de gênero não são aceitos.

9 – O formato do filme precisa ser 35mm acadêmico.

10 – O diretor não deve receber crédito.

Além disso, juro como diretor, renunciar ao meu gosto pessoal. Não sou mais um artista. Eu juro renunciar à criação de uma 'obra', já que considero o instante mais importante que o todo. Meu objetivo supremo é arrancar a verdade de meus personagens e cenários. Prometo fazê-lo por todos os meios à minha disposição e ao custo de qualquer 'bom gosto' e considerações estéticas.

Portanto faço aqui meu voto de castidade.

Copenhague, segunda-feira, 13 de março de 1995.

(assinam)

Lars Von Trier e Thomas Vinterberg⁹

⁹ www.wikipedia.org. Acessado em 17/02/08.

O estilo Dogma dá o tom de *Os idiotas* e as transgressões são inúmeras, sempre com a idéia de desmistificar o fazer cinematográfico. O filme foi todo filmado por câmeras digitais e com a participação de três operadores de câmera, sendo um deles o próprio von Trier. Há até mesmo momentos em que um dos operadores aparece em cena, ou o microfone que capta o áudio, quebrando manifestadamente o realismo. Houve censura em diversos países (o que também acabou funcionando como marketing), especialmente nos EUA, devido principalmente às cenas de sexo explícito contidas no filme, as quais foram feitas por atores e atrizes de filme pornô. Muito se discutiu se com isso Trier não teria quebrado uma das regras do Dogma (regra 1), a que proíbe o cineasta de trazer elementos externos à narrativa.

Polêmicas podem sempre surgir em relação às regras, uma vez que não há como a interpretação ser unívoca. A de número 7, por exemplo, diz que “alienações temporais e geográficas são proibidas”, o que quer dizer que o filme tem de se passar “aqui e agora”. Ora, a estrutura de *Os idiotas* pode muito bem ser vista como alienada temporalmente, devido a sua justaposição de tempos distintos, mas essa regra pode também ser entendida apenas como um freio a *flashbacks* ou *flashforwards*. O próprio von Trier disse que o Dogma 95 “contém algumas regras impossíveis e paradoxais”. O que interessa é que Trier conseguiu fazer um filme extremamente complexo, ainda que idealizado como parte de uma “onda”, de um projeto muito maior que ele próprio.

Os idiotas é a história de um grupo de conhecidos que passa a morar junto em uma casa e a se fazerem de deficientes mentais, ou como eles mesmo dizem, a “entrar em paranóia” (*go spazz*, em inglês). A princípio, o objetivo das pessoas do grupo é a provocação aos valores e costumes da sociedade burguesa. O grupo simula doenças mentais em público (em diversos lugares, como por exemplo, em uma fábrica, num restaurante, numa piscina, num parque etc) provocando assim diversas reações das “pessoas normais” que se vêem obrigadas a ter que lidar com a presença desses deficientes mentais. A personagem de Karen (Bodil Jorgensen) se junta ao grupo e a partir de um certo momento, passa também a representar a idiotia junto aos demais. Ao final, a grande prova para os integrantes do grupo, estimulada por Stoffer (Jens Albinus), que é o líder do grupo dos idiotas, é que “entrem em paranóia” em suas próprias casas ou ambientes de trabalho. Nenhum dos escolhidos para a performance consegue, e apenas Karen topa fazê-lo em casa. A cena final se dá quando Karen cumpre a promessa e simula a idiotia junto a sua família. Ao notar o comportamento estranho de Karen, que começa a babar, seu marido lhe dá um violento tapa na cara. Karen vai embora aos prantos.

A premissa de evidenciar a narrativa já é uma garantia de que os espaços em *Os Idiotas* são um elemento crucial. No entanto, diferentemente dos outros filmes, aqui a narrativa é desmembrada, tanto no tempo como no espaço. O esquema narrativo não focaliza tanto apenas uma personagem. O grupo dos “idiotas” como um todo é contemplado. Karen é sim a personagem principal e sua participação é evidenciada, mas em grau pequeno se comparado com as outras personagens femininas dos outros filmes aqui analisados. Vale lembrar que esse é o segundo filme da trilogia das “mulheres com coração de ouro”.

O tempo é também tratado de forma diferente, já que são dois momentos distintos. Primeiramente, a ação principal se faz no momento em que o grupo está em pleno desenvolvimento, quando moram todos juntos na mesma casa, enquanto o outro tempo, intercalado com esse primeiro, se passa após a dissolução do grupo. Neste segundo espaço, a narrativa se faz num modelo de entrevista com os “idiotas”. Trata-se de uma aproximação com a linguagem documental, como se fosse um documentário sobre a experiência que aquelas pessoas tiveram quando se juntaram e formaram o grupo. Trier mais uma vez mexe com a estrutura do filme por meio de artifícios intermediários, criando, através de uma estética simples, uma narrativa bastante criativa.

Essa estrutura narrativa cria uma tensão. A princípio, os depoimentos são feitos em uma linguagem tão realista, como se as pessoas estivessem mesmo sendo entrevistados(as), que o(a) espectador(a) se confunde, tentando entender até onde aquelas perguntas fazem parte do filme. Em um certo momento, os depoimentos acabam deixando os(as) espectadores(as) extremamente aguçados(as) para saber o que teria acontecido com aquele grupo, já que as entrevistas são feitas individualmente e não raro os(as) entrevistados(as) falam como se o grupo não mais existisse. Algumas das personagens falam com uma certa nostalgia, enquanto outras parecem exibir um certo rancor e tudo isso faz parte da ambigüidade característica da visão irônica que o próprio diretor costuma passar nesse filme (e em vários outros, como veremos mais adiante).

Na verdade, essa demora do(a) espectador(a) em perceber que as entrevistas são também parte do enredo acontece porque, ao começarmos a ver um filme qualquer, estamos preparados(as) para entrar em seu mundo, o mundo ficcional da diegese. O cinema nos interpela com essa atitude ficcionalizante. A “suspensão da incredulidade” nos permite “engolir” várias incongruências e aceitar aquele mundo fictício, já que a câmera nunca corresponde completamente ao mundo real; na verdade, ela escolhe os ângulos, os closes, as vozes que serão ouvidas, qual personagem estará em evidência no plano etc. Todas essas escolhas enquadradas no espaço da tela formam um mundo que não se trata do “mundo real”,

já que o mundo da diegese é um mundo construído com outros pressupostos. (GAUDREULT e JOST, 1990). Além disso, é claro que a câmera não escolhe nada disso por conta própria.

É exatamente nesse momento que Lars von Trier interfere na narrativa e o(a) espectador(a), que espera um filme ficcional, é de repente levado(a) a repensar se a “atitude fictivizante” é a melhor alternativa para entender o que se passa nesse filme. A “atitude documentarizante” é uma forma encarnada pelos(as) espectadores(as) para assistirem a um filme que representará uma realidade muito mais correlata com a que vivem, quer dizer, ao ver um documentário, a expectativa é que este se faça com maior semelhança ao “mundo real”.

O que von Trier faz em *Ondas do destino* de forma sutil, já que há apenas uma “roupagem” mais documental, mais realista do que geralmente ocorre no melodrama, em *Os idiotas* ele o faz abertamente, uma vez que ocorre uma manipulação muito mais explícita dessa expectativa ficcional de quem vê o filme. Mais uma vez, estamos diante do desvelamento do mostrador, que, nesse caso, não só nos mostra como também dirige nossa percepção do filme.

Dessa forma, esse espaço das entrevistas, na verdade, funciona como evocador do espaço principal, onde se dá o tempo presente da ação da narrativa. É interessante notar que o entrevistador é o próprio von Trier, mas ele não aparece em nenhum momento (só é possível perceber pela voz). As perguntas são na maioria das vezes extremamente provocadoras, levando os(as) entrevistados(as) a falarem de momentos em que a relação deles(as) na casa teve algum atrito, além de várias respostas de pessoas diferentes serem contraditórias e ambíguas. Esse espaço das entrevistas deveria servir como uma explicação, pelas próprias personagens, de como foi o período em que estiveram confinados na casa, porém, muitas vezes as respostas são contraditórias com o que está sendo mostrado na ação principal. A provocadora presença de von Trier incide exatamente no momento em que o filme deveria explicar, mas dar respostas não faz parte de seus objetivos. É por esse tipo de procedimento que muitos críticos chamam von Trier de manipulador e no caso de *Os idiotas*, ele chega a entrar na diegese (ainda que seja apenas ouvido) para operar essa manipulação¹⁰.

É interessante notar que com essa manipulação o diretor consegue mover as diversas pistas que compõem o discurso audiovisual sem que isso atrapalhe o entendimento da estrutura narrativa. Von Trier mostra que o cinema pode ser explorado dentro de suas próprias

¹⁰ Em seu último filme, *O grande chefe* (2007), von Trier aparece em carne e osso para comentar o próprio filme. Essa aparição é como uma materialização da instância narrativa, no entanto, veremos que nos filmes aqui analisados essa aparição também acontece, mas não tão explicitamente.

potencialidades, mostra que narrar uma história em uma mídia que oferece uma capacidade criativa imensa pela fragmentação espaço-temporal, pelas possibilidades de se mostrar e narrar, não deve necessariamente ser uma atividade atrelada ao encaixe perfeito de planos, ou a efeitos que ludibriem o(a) espectador(a) já tão acostumado(a) com soluções fáceis. *Os idiotas* é um filme simples, com uma narrativa experimental, mas ainda assim coesa.

A proposta do Dogma foi alcançada com um êxito que só um diretor extremamente criativo pode alcançar. O que se espera de um filme com o selo Dogma é que este não surpreenda tanto em termos de técnicas cinematográficas, já que o foco principal é contar uma história sem o uso de artifícios que acompanham a maioria dos filmes, ou seja, contar uma história de forma honesta, espontânea. Von Trier mostra que para se fazer um bom filme não é necessário ter um grande aparato (que acaba se tornando opressivo para os(as) cineastas) por trás, mas também que não se trata apenas de ter uma câmera e boa vontade, como muitos encararam o movimento Dogma.

Como era de se esperar de um artista tão inquieto, o seguinte filme de Lars von Trier, *Dançando no escuro*, foi quase uma afronta ao Dogma. Já na fase de produção, junto com as histórias de brigas intensas no set de filmagem, circulou a notícia de que se tratava do filme mais caro da história da Escandinávia à época. Dessa vez, von Trier faria um musical, mais um gênero extremamente “pesado”, feito quase exclusivamente para o entretenimento, caracterizado pela superficialidade e otimismo.

A história de *Dançando no escuro* gira em torno de Selma Jezkova (Björk), uma imigrante tcheca que vive nos EUA. Mãe solteira de um filho, Selma é portadora de uma doença hereditária que fatalmente a levará à cegueira. O motivo que fez Selma se mudar para os EUA foi o de conseguir uma operação que curaria a doença que se manifesta também em seu filho e para isso ela trabalha o máximo que pode para pagar a cirurgia. Mas seu objetivo é posto em xeque quando seu vizinho, Bill (David Morse), rouba todo seu dinheiro. Na tentativa de reaver a quantia, Selma acaba matando Bill. Com isso, ela é presa, levada a julgamento e condenada à morte, o que ocorre ao final do filme, com seu enforcamento na penitenciária. Durante o filme, Selma costuma devanear, e nesses momentos a narrativa dá lugar a números musicais protagonizados por ela mesma

Porém, o filme é carregado de contradições, e como estamos percebendo, essas contradições são a carta na manga de von Trier. *Dançando no escuro* é um musical, mas é um musical “social-realista”; geralmente, a tradição de filmes musicais é relacionada às produções hollywoodianas. Neste ponto, é interessante notar que os musicais que influenciaram a personagem Selma foram filmes concebidos por uma ideologia esquerdista,

especialmente os musicais soviéticos, já que seu país de origem, a Tchecoslováquia, esteve sob a égide do regime socialista. Diferentemente de boa parte dos musicais hollywoodianos, nestes filmes os números musicais são feitos em completa simbiose com a narrativa. Em *Dançando no Escuro* os números musicais se fazem como extensões das divagações da personagem principal. A passagem da realidade para a fantasia se dá a partir de ritmos que estão no espaço em que Selma se encontra, como por exemplo, o barulho de um trem, o ruído de um disco de vinil, ou o barulho das máquinas de uma fábrica.

Percebemos que há um uso do som que vai muito além de simplesmente explicar a mostração de imagens. A significação desse som ultrapassa a convencional ligação direta deste com um espaço que denota a realidade. Mas a disjunção desses sons não é feita simplesmente para transgredir uma regra clássica, quer dizer, não se trata de simplesmente mostrar algo e colocar o som de outra coisa em cima. Na verdade, esse som que é tratado como um link entre a realidade e a fantasia já é por si só uma marca da instância narrativa no filme. Esse som é evidenciado, fica de repente mais audível que os outros que compõem o espaço e passam a significar algo a mais em relação ao enredo desenvolvido.

Além do som, as imagens também são evidenciadas principalmente por meio de cores mais vívidas. A fotografia muda completamente quando os musicais entram em cena. Todo o filme foi filmado com câmeras digitais e Von Trier utilizou 100 pequenas câmeras para filmar as cenas musicais. Tudo isso garantia ângulos extremamente diferentes, completamente estranhos aos tradicionais musicais. Além disso, essa montagem com ângulos tão especiais mostrou uma fragmentação ainda maior que seu já reconhecido processo frenético de filmagem, dando a ver um narrador extremamente ativo na composição dos cenários, dos espaços que compunham esses musicais.

A fotografia foi manipulada digitalmente para uma contraposição visual entre a realidade, mostrada com cores pouco contrastantes, um tanto melancólicas, e a fantasia, caracterizada com cores vibrantes e cenários que se fazem como quadros meticulosamente compostos. O resultado são cenas espetaculares, onde o trabalho da montagem é bastante perceptível. As 100 câmeras, ou os “100 olhos de Lars von Trier”, foram muito comentadas e receberam muita publicidade, muitas vezes, para se dizer que a manipulação de von Trier chegava a um ponto inimaginável.

É importante notar aqui um procedimento que faz parte da maneira como Lars von Trier constrói suas narrativas, a condução da história por meio da câmera “subjetiva indireta livre”. Trata-se de um procedimento narrativo que se liga ao discurso indireto livre da literatura, portanto, se liga à fragmentação da realidade tão característica de escritores

modernos como James Joyce ou Virginia Woolf. A principal característica é uma aproximação simbiótica com as personagens narradas. No cinema, isso se daria por meio de um cinema mais subjetivo, o que, por conseguinte, só é possível por meio de um estilo próprio. Como bem assinala Pasolini, no cinema, devido a sua essência visual, ou seja, a sua realidade imagética concreta, essa instância narrativa subjetiva se faz principalmente pelo estilo e não pela linguagem, visto que as imagens não se encontram “dicionarizadas” como as palavras (o que faz com que as imagens constituam um material infinito). “Aquilo que se chama de *linguagem cinematográfica* é antes uma ‘convenção estilística’ que uma língua propriamente dita” (MÜLLER, 2004: 13).

Aquilo que Pasolini chama “cinema de poesia” se baseia exatamente neste procedimento tão característico dos filmes de vanguarda de lidar com as imagens de forma mais livre e subjetiva. Trata-se de um estilo que acompanha o estado psicológico das personagens de uma forma que o cinema clássico, com suas convenções narrativas, não consegue construir, visto que o estilo já se faz previamente dado e as marcas da subjetividade devem ser apagadas. A subjetiva indireta livre se dá também pelo aparecimento das marcas do “autor” no filme, constituindo um estilo próprio e fazendo com que a câmera “sinta” junto com a personagem, de acordo com a ambientação do filme: “o realizador serve-se do estado de alma psicologicamente dominante do filme – que é o de um protagonista doente, anormal, a partir do qual opera uma mimesis contínua – o que lhe permite uma grande liberdade estilística, anômala e provocatória” (PASOLINI, 1982: 149).

O objetivo aqui não é abordar uma suposta linguagem de poesia nem de classificar os filmes como intrinsecamente poéticos, mas é possível perceber essa característica mais lírica em todos os filmes aqui analisados, como vimos acontecer principalmente em *Ondas do destino*, que apresenta um estilo, um espaço tão especial que se evidencia junto à personagem como protagonista. Em *Dançando no escuro* os aspectos líricos também se fazem em profusão. Percebemos o estado psicológico interior de Selma de uma forma intensa e os números musicais são momentos realmente especiais em que belíssimas imagens e canções captam os seus devaneios de forma vibrante.

A subjetiva indireta livre de von Trier não é percebida só nos números musicais. Na verdade, várias de suas técnicas de montagem podem ser associadas com tal estilo, visto que os espaços filmicos são constituídos exatamente em conjunto com a tensão das narrativas. A câmera na mão, por exemplo, garante um ritmo mais ágil, bem como os *jump-cuts* e o acompanhamento de perto das protagonistas femininas, que são também elementos que carregam as histórias com uma grande dramaticidade. Afinal, os movimentos de câmera são

sinais de enunciação de um narrador e a câmera de von Trier é carregada do mesmo nervosismo que embala suas narrativas.

As experimentações e transgressões cinematográficas de Lars von Trier tiveram seu ápice com o lançamento de *Dogville*. A fama do diretor dinamarquês finalmente ultrapassava as fronteiras européias e chegava com força ao gigantesco mercado norte-americano. O elenco do filme apresenta grandes atores e atrizes famosos em Hollywood, entre estes(as), Lauren Bacall, Ben Gazzara, Chloe Sevigny e James Caan. Mas, fazendo jus à sua já reconhecida reputação provocativa, todo esse requinte hollywoodiano trata-se da mais pura ironia.

A idéia do roteiro surgiu de uma canção de Bertold Brecht, dando a ver como o teatro é a matéria-prima do filme. O conceito do “não-cenário” veio depois e se somou à história de Grace (Nicole Kidman). A possibilidade de contar com esses famosos atores e atrizes, algo só possível pela fama e prestígio alcançados por von Trier, calhou de constituir um paradoxo a um filme extremamente crítico e experimental.

O roteiro de *Dogville* se passa, assim como *Dançando no escuro*, nos EUA. Grace chega foragida à cidade de Dogville e é acolhida por Tom (Paul Bettany). A população da cidade concorda em acolhê-la desde que ela faça alguns serviços para os(as) moradores(as) da comunidade. Com a intensificação das buscas por Grace, descobre-se que ela é procurada por gângsteres e o preço cobrado pelas pessoas de Dogville para mantê-la escondida aumenta, ou seja, Grace passa a ser explorada de diversas formas e o que havia começado como uma simples ajuda, dá lugar até mesmo a estupros por praticamente todos os homens da cidade. Ao final, os habitantes de Dogville decidem entregá-la, mas descobre-se que o chefe dos gângsteres era na verdade seu pai (James Caan). Após hesitar sobre o destino da pequena cidade, Grace decide se vingar e ordena que os capangas de seu pai matem todos os habitantes, sendo que ela mesma mata um deles, Tom. Um dos elementos mais marcantes do filme é que toda a história é filmada em um galpão, um “não-cenário” que forma uma espécie de microcosmo.

O fato do próprio nome do filme ser o nome da cidade já é um indício de que o espaço é um dos principais personagens do filme. Na verdade, o fato de que não existe uma cidade faz exatamente com que esse espaço se evidencie, causando um grande estranhamento para o(a) telespectador(a). Há uma complexa mistura de teatro, literatura e cinema.

Mais uma vez, como em *Ondas do destino*, Trier compõe o filme com subtítulos, dando a ver aquela estrutura tão comum à tradição literária. São 9 letreiros e 1 prólogo, que indicam o começo de cada capítulo. Mas dessa vez as ligações com a literatura são também relacionadas ao narrador e a presença deste mantém a atenção do(a) espectador(a) por meio de

uma voz em *off* (John Hurt) que é estrategicamente inserida no filme. Em *Dogville*, a tradição da narrativa é ainda mais manifesta. O esforço de Trier é narrar uma história nos moldes de uma fábula ou um conto de fadas.

Se nos filmes anteriores a presença dessa instância narrativa era velada, em *Dogville* ela é fundamental para o entendimento da história. A narrativa é sempre centrada, o narrador é onisciente. Trier manipula a estrutura, as idéias, as tensões, e cria uma linguagem com uma intensa carga teatral, mas ainda assim, submersa nos conteúdos do cinema. É possível perceber como esse filme trata de questões que fizeram parte da construção da narrativa cinematográfica, que foi se desenvolvendo a partir das narrativas de outras artes:

O filme é muito diferente do romance pelo fato de que pode *mostrar* ações sem *dizê-las*. Nesta atividade de mostrar própria ao relato cênico e predominante nas tomadas de cena dos filmes de Lumière, é claro que a instância discursiva aparece menos nitidamente do que em uma narrativa escrita. Os acontecimentos parecem se contar eles próprios. Impressão enganosa, evidentemente, pois sem uma mediação prévia, qualquer que seja, não haveria filme e não veríamos nenhum acontecimento. (GAUDREAU e JOST, *op. cit.*, p. 56)

Percebe-se, com isso, o quanto *Dogville* é um filme provocador e o quanto essa provocação atravessa a forma, o conteúdo e a recepção deste. A voz do narrador em *off* é uma instância narrativa propositalmente evidenciada. Se, no teatro e no cinema clássico, o narrador se apaga em favor dos atores, aqui esse narrador continua presente. A mediação entre imagem e narrativa é dada também por esse narrador caracteristicamente literário. Trier consegue demonstrar que qualquer história é feita por um enunciador, mesmo a mais simples fábula. Mais uma vez, o diretor chama o(a) espectador(a) para dentro do filme a partir de tradições relacionadas a outras mídias e outros gêneros.

Importante apontar o momento em que o cinema passou a contar histórias mais complexas por meio da montagem, já que é esse o momento em que o cinema passou, a partir da continuidade das imagens, a constituir uma diegese, um mundo fictício próprio. Aquilo que se chama “suspensão da incredulidade” dos(as) espectadores(as) começa a se fazer exatamente quando a câmera passa a incidir mais incisivamente na construção desse mundo da diegese, construindo um efeito de ficcionalidade que pretende imitar o mundo real. O(a) espectador(a) geralmente se permite esquecer que a câmera é operada por um narrador, aceitando as convenções que formam esse mundo ficcional, a fim de conseguir compartilhar esse mundo diegético. É também o momento em que atores e atrizes passam a representar as

histórias, construindo assim a “quarta parede” (a qual já foi previamente tratada e explicada aqui) entre atores/atrizes e público.

Todos esses elementos são explorados por von Trier num movimento de subversão. Se o cinema tradicionalmente está relacionado ao mostrar as imagens, a construir o espaço filmico e as narrativas também a partir dessa característica, o mesmo não pode ser dito de *Dogville*. As cinco pistas que fazem o discurso audiovisual, as imagens, os barulhos, as falas, as menções escritas e a música, são todas manipuladas e trabalhadas intermidiaticamente, dando a ver um grande domínio das técnicas cinematográficas. Como já vimos, as fronteiras do cinema sempre estão em questão nos filmes de von Trier, mas é possível perceber que em *Dogville* essa experimentação chega a um nível extraordinário.

Mais uma vez, a “atitude fictivizante” dos(as) espectadores(as) é colocada em xeque. Em *Ondas do destino*, isto se deu pela subversão do gênero melodramático, em *Os Idiotas*, a estrutura narrativa mexe com a expectativa da audiência, em *Dançando no Escuro*, o fictício é interpelado por meio do gênero musical. Em *Dogville*, o desafio é imposto assim que a cidade é mostrada. A atmosfera *fake* de *Dogville* é estranha aos olhos do(a) espectador(a) de cinema. No entanto, a não-existência de cenários naturais encaixa-se perfeitamente com a proposta do diretor. Diante do “não-cenário”, as atenções se voltam automaticamente para as personagens, surgindo assim, uma teatralidade que pega os(as) espectadores(as) de surpresa. Não há paredes, não há paisagem de fundo. A iluminação garante a passagem do dia para a noite. O estranhamento é inevitável.

Von Trier mexe com as imagens, com a essência mostrativa e fotográfica do cinema ao apresentar um filme de quase 3 horas de duração sem cenários naturais. O não-cenário é uma rearticulação dessa fronteira que faz com que as imagens (que seriam concretas) sejam diferentes das palavras, (que seriam mais abstratas). Afinal, até onde esse tipo de conceituação é válido? Segundo o próprio von Trier: “a idéia é que a cidade se forme na imaginação da audiência” (TRIER, 2001: 207). Nesse ponto, *Dogville* se aproxima tanto do espaço imaginário da literatura, formado pela mente do(a) espectador(a), quanto do espaço convencional do teatro, que é formado pelo(a) espectador(a) com a ajuda da encenação dos atores e atrizes.

Mas, *Dogville* não é um mero teatro filmado. Isso seria fácil demais para von Trier. Uma das principais diferenças entre a mostraçãõ cênica e a mostraçãõ cinematográfica é que

no decorrer dos eventos que formam a trama da narrativa, os atores de cinema, ao contrário dos de teatro, não são os únicos a emitir “sinais”.

Estes outros “sinais”, que vêm pelo viés da câmera, são plausivelmente emitidos por uma instância situada de algum modo acima dessas instâncias de primeiro nível que são os atores. (GAUDREAU e JOST, *op. cit.*, p. 63)

Essa instância é exatamente o mostrador e esses outros sinais são as cinco pistas que formam o discurso cinematográfico. É todo o potencial do cinema, aliado à genialidade de von Trier que permite a confecção dessa intermedialidade visceral de *Dogville*. Os barulhos são um desses sinais e são também manipulados. Por exemplo, o bater e o ranger de portas, o latido do cachorro são ouvidos de forma real. Esse tratamento do som é importante, pois “a partir do momento em que estes sons não estão em contradição com a idéia que podemos ter de tal cenografia, temos a tendência de aceitar este ambiente” (Idem, p.143). Além disso, os atores e atrizes fazem todos os movimentos como se o cenário estivesse realmente presente, visível. O naturalismo das atuações dos atores e atrizes dá a ver uma grande ênfase na dramaturgia e isso faz parte do jogo “trieriano”. Diante de uma experimentação visual tão extrema, era importante que nem todos os elementos fossem retirados do campo de percepção dos(as) espectadores(as), por isso os barulhos e ruídos são os mais naturais possíveis e as atuações não rompem com o naturalismo.

Ainda em relação aos sons, há uma doce sinfonia que vez ou outra se evidencia ao fundo, fazendo parte também da significação da narrativa. Nos créditos finais, há uma quebra fundamental em todo o andamento do filme: sob os acordes de “Young American”, de David Bowie, são mostradas fotos de pessoas em um estado degradante. Trata-se de imagens tiradas da Grande Depressão americana, época em que se passa o filme. A música de Bowie tem um ritmo alegre e dançante, baseada num estilo gospel americano e entra em conflito direto com as fotos. Além disso, é possível identificar mais um índice de narração no filme, já que as fotos se mostram importantes para o entendimento da época e da história como um todo. Na verdade, as fotos se tornam uma explícita provocação em relação às corriqueiras imagens do espaço norte-americano e seu mais que copiado e desejado modo de vida. A intermedialidade se faz também com essa interação entre mídias, como no caso, entre as fotos, o cinema e a canção pop.

Com essa aparente contradição ao final, entre as fotos e a música, chegamos ao fundamental papel da ironia na filmagem e na concepção dos filmes de Lars von Trier. Em *Dogville*, essa ironia corrói o filme do começo ao fim e permeia todas as pistas do discurso cinematográfico. Todas essas explanações sobre a intermedialidade são feitas sob o véu dessa ironia “trieriana”. De fato, como temos percebido, a ambigüidade se faz como matriz do pensamento do diretor dinamarquês e em *Dogville* ela chega ao seu ápice.

É possível dizer que toda essa forma estilística e conceitual de *Dogville* imbrica visceralmente forma e conteúdo e a “liga” para que isso aconteça é dada pela visão irônica do diretor. A provocação é direta ao cinema como discurso, aos seus padrões e técnicas já tão interiorizados pelos(as) espectadores(as). Dessa forma, o não-cenário é uma materialização da ironia em relação ao próprio cinema e suas técnicas de construção do espaço. “A capacidade de reflexão sobre o produto criado e sobre a própria gênese da criação caracteriza a ironia” (RAMOS, 1997: 54). Trier recria o cinema, desterritorializa conceitos, mexe e remexe com técnicas advindas de diferentes mídias e produz uma forma própria para cada filme.

O narrador em *off* que conduz a narrativa é claramente direcionado por essa ironia. O prólogo se abre em um tradicional tom de conto de fadas: “This is the sad tale of *Dogville*”. O(a) espectador(a) é jogado(a) para dentro de *Dogville* a partir de uma tomada panorâmica do cenário e daí pra frente, é como se ficasse preso(a) ao mundo de manipulações do diretor. Usando de uma narrativa reconhecidamente popular, Trier arma uma história, um conto, uma fábula travestida em uma ideologia que se insere dentro de uma imensa tradição ideológica intertextual, no entanto, o direcionamento dado à história arrastadamente vai demonstrando que o diretor está manipulando tal aparato a fim de embaralhar algumas percepções previamente estabilizadas:

O que a ironia e a auto-ironia nos diz é que nada, nem mesmo a realidade pode ser imbuída inerentemente de valor ou tomada como garantia, nos diz que heróis e o heroísmo devem ser desconstruídos e deflagrados, nos diz que os roteiros emanam menos de uma encenação interativa de indivíduos e mais de um autor situado fora ou anteriormente ao texto. (POIRIER, *apud* NAFICY, 2001: 324)

As marcas subjetivas em *Dogville* são evidentes. A característica ambígua da narrativa cinematográfica e sua relação com os(as) espectadores(as) é levada a níveis experimentais. Por um lado, há a mostraçã, que leva o cinema para sua porçã imagética e representacional do mundo real e que em *Dogville* é feita em direção a expandir esse caráter concreto das imagens; por outro, há a narraçã, que é feita primordialmente pela montagem dos planos e aqui é atravessada com uma intermedialidade ainda mais complexa que nos outros filmes, pela teatralidade inerente a uma cidade sem paredes, pela narraçã de um narrador onisciente.

A narrativa cinematográfica é aqui expandida a outros planos de expressã: “o contraste entre a percepçã completa do público e a percepçã parcial dos atores gera a ironia, que sempre conta com a satisfaçã advinda da superioridade, da onisciência do observador” (GABEL e WHEELER *apud* RAMOS, 1997: 53). A posiçã do autor, Lars von Trier, se faz em cada um desses elementos

discutidos e ainda que ele não apareça nas imagens, sua marca como orquestrador, anterior ao texto, de discursos e técnicas está presente em cada uma dessas escolhas que fazem o estilo de *Dogville*.

Como um artista que nunca se deixa vencer pelas facilidades, von Trier sempre filma um novo filme como se fosse uma provocação ao anterior. Isso faz com que sua produção sempre se renove e surpreenda. As potencialidades do cinema permitem sempre um novo enfoque e cada história pede seu estilo, mas para o diretor não é necessário mexer demasiadamente nos elementos e de uma vez só. Afinal, isso seria desprezar o destinatário das obras, ou seja, os(as) espectadores(as), e é a partir da narração de uma simples história que tudo deve começar, como ficou bem explícito pela ideologia do movimento Dogma 95.

A mudança nas técnicas de filmagem iniciadas em *The Kingdom* é típica de um artista inquieto, que nunca parou de experimentar. Todas essas novas estratégias estão relacionadas com o ato de comunicar pelo cinema. Von Trier, que como vimos, era um obcecado pelas técnicas, foi aprimorando suas habilidades e aos poucos, foi incorporando artifícios que o permitiram se tornar um grande contador de histórias. O sucesso alcançado em *Ondas do destino*¹¹ tem a ver com uma maior focalização no(a) espectador(a), na narrativa. A experiência de ter sido finalmente reconhecido foi importante para o diretor, e juntamente com seu enorme potencial criativo e técnico em constante desenvolvimento, foi fundamental para que seus filmes passassem a atingir um maior contingente de pessoas. Trata-se de um desenvolvimento com caráter humano. A sua rebeldia e seu espírito transgressor foram sendo canalizados para a composição de uma obra que atinge intensamente o público, sem fazer concessões a um cinema óbvio demais, ou seja, a provocação foi também sendo aprimorada e já não era direcionada apenas a membros dos júris dos festivais ou a diretores e produtores que atravessavam seu caminho. A sua representação cinematográfica passou a ser um desafio também aos(às) espectadores(as).

Eis, pois, aquilo que seria a enunciação cinematográfica: o momento no qual o espectador, escapando ao efeito-ficção, teria a convicção de estar na presença da linguagem cinematográfica enquanto tal: do “eu sou do cinema” afirmado pelos procedimentos ao “estou no cinema”. (SORLIN *apud* GAUDREAU e JOST, 1990: 96)

Ora, diante dos filmes aqui analisados, é possível perceber que é exatamente esse conforto, essa “certeza de estar diante do cinema” que é manipulada pelo diretor. Não há

¹¹ O filme saiu vencedor do Prêmio do Júri no Festival de Cannes de 1996. Para muitos críticos, uma injustiça. *Ondas do Destino* deveria ter levado a Palma de Ouro (que foi concedida a *Segredos e Mentiras* de Mike Leigh). Na Dinamarca, ainda que não tenha chegado a ser um blockbuster, alcançou um sucesso de público considerável, especialmente em relação aos filmes anteriores de von Trier.

conforto nem entretenimento fácil com os filmes de Lars von Trier. A linguagem cinematográfica é testada, colocada em confronto com as expectativas e como sempre, essa estética é construída por meio de uma ironia que corrói qualquer possibilidade de construir uma solução definitiva. “Ao mesmo tempo que questiona o mundo, o sujeito irônico o afirma indiretamente e luta para conciliar a linguagem com a experiência vivida” (RAMOS, *op.cit*, p.53). A estrutura da arte de von Trier expressa exatamente essa luta e se faz sempre questionadora porque assim se faz o paradoxo da existência, especialmente na realidade tão fragmentada dos dias de hoje.

Dessa forma, o nome do diretor é, contemporaneamente, associado tanto com histórias que levam as pessoas às lágrimas, quanto com inovações técnicas e estéticas inovadoras para o cinema, o que é raro em qualquer campo das artes. Com isso, entender como von Trier explora o espaço narrativo da tela do cinema, tentando enxergar as marcas da feitura das obras, vislumbrando como o diretor é capaz de explorar a técnica cinematográfica em toda sua potencialidade, nos permite encarar a semiótica como algo que se liga à vida, a aspectos maiores que a própria obra em si, afinal, a forma e a estrutura são tão moldadas ideologicamente quanto o conteúdo (BAKHTIN, 1998). É através desse espírito polêmico, transgressor, que o cinema de Lars von Trier *mostra* com lirismo e *relata* com emoção, jogando com outras artes, habilmente dialogando com sentimentos que emanam no corpo da sociedade atual.

CAPÍTULO 2

O ESPAÇO DA CULTURA

Os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas.

Gilles Deleuze

2.1 Espaço e cultura

É certo que a noção de espaço é determinada historicamente, o que nos leva a perceber que tal noção foi por muito tempo ligada apenas a aspectos sensoriais, empíricos, de forma a serem tidos como meros cenários para o desenrolamento da História. Dentro do debate mimético das artes, este era encarado simplesmente como o “mundo fora do texto”, facilmente reconhecível, portanto, sem grandes questões a serem formuladas. No entanto, a dimensão espacial é tratada contemporaneamente como um importante marco para o entendimento da sociedade.

Nas Ciências Humanas, uma abordagem mais sensível às questões espaciais só começou a aparecer a partir dos anos 60 do século XX, quando é possível perceber alguns esforços para que houvesse um maior equilíbrio entre a seqüencialidade temporal e a simultaneidade espacial, a fim de “se criar modos mais criticamente reveladores de examinar a combinação de espaço e tempo, história e geografia, período e região, sucessão e simultaneidade” (SOJA, 1993: 8).

Dentro desse contexto, há de se localizar o Pós-Estruturalismo como um campo fértil à tendência espacializante. O “desconstrucionismo” de Jacques Derrida, por exemplo, opera pela crítica aos binarismos hierarquizantes, abrindo assim um precedente para uma maior visualização do espaço nas análises, já que este era percebido quase sempre dentro de uma hierarquia de significações. Como explica Jonathan Culler, “a desconstrução tem sido variadamente apresentada como uma posição filosófica, uma estratégia política ou intelectual e um modo de leitura” (CULLER, 1997: 99). É a partir dessa abertura que

deixa-se de perceber o espaço como uma entidade positiva, segundo um empirismo substancialista (de índole desqualificadora de sua dimensão corpórea ou de índole apologética de sua fixidez ontológica)

e passa-se a tratá-lo como efeito da diferença, ou seja, segundo uma perspectiva radicalmente relacional. (SANTOS, 2005: 123)

Após a abertura pós-estruturalista, os Estudos Culturais foram a principal força intelectual para uma certa “virada espacializante”. Pensadores como Homi Bhabha, Néstor García Canclini e Stuart Hall engendraram um novo enfoque no pensamento contemporâneo, politizando a teoria e *localizando* as atividades intelectuais e ativistas numa mesma esfera, a da cultura. “Uma das estratégias principais adotadas para se efetivar a ‘politização da teoria’ é a recusa da especificidade da produção artística”. (Idem, p. 124). Com isso, as artes interessam na medida em que se fazem como discursos, dando a ver a “polifonia”¹² inerente à configuração espacial do local onde são produzidas.

Dessa forma, o espaço também se politiza e as questões identitárias emergem a partir da problematização da construção das identidades. A formação dos valores se dá num campo de negociações permanentes e a constituição dos sujeitos é atravessada por valores nem sempre convergentes, ou seja, essa subjetivação adquire contornos conflitivos e os embates se tornam evidentes a partir da colocação do espaço como determinante para a formação de afiliações, isolamentos, embates, dando a ver a “cartografia de um mapa-múndi em que o próximo e o longínquo, o global e o local tendem a se tornar superponíveis, em uma espécie de desabamento do espaço da perspectiva clássica” (RAJCHMAN *apud* ALLIEZ, 2002: 407-8).

De fato, as mudanças no tratamento do espaço são concomitantes às mudanças referentes à percepção da realidade pelos seres humanos. Antes mesmo dos Estudos Culturais, que tiveram seu *boom* nos anos 80 do século XX, o posicionamento da cultura como um espaço indispensável para a interpretação dos fenômenos humanos já vinha sendo discutido pela Antropologia. O foco desse saber incide nas diferenças dos significados das ações dos seres humanos, diferenças estas que são perceptíveis tanto pela observação da passagem do tempo (análise diacrônica), quanto pela observação de diferentes localizações (análise sincrônica). A imensa variedade cultural se dá pela capacidade do intelecto humano em questionar os seus próprios hábitos e modificá-los, sendo que essas mudanças culturais são alavancadas de duas formas: “uma que é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema

¹² Polifonia é um conceito que foi criado por Mikhail Bakhtin. Robert Stam explica que “a polifonia se refere, embora de outro ângulo, ao mesmo fenômeno designado por ‘dialogismo’ e ‘heteroglossia’. O artista torna-se um orquestrador, amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries - literárias, visuais, publicitárias, etc. Há a coexistência, em qualquer situação textual de uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência única, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias. Nem ‘heteroglossia’ nem ‘polifonia’ apontam meramente para a heterogeneidade enquanto tal, mas sim, para o ângulo dialógico no qual essas vozes se justapõem e se contrapõem, gerando algo além delas próprias” (STAM, 2000: 97).

cultural, e uma segunda que é o resultado do contato de um sistema cultural com outro” (LARAIA, 2003: 96).

O ritmo das mudanças culturais não é o mesmo para os dois tipos. As mudanças internas são lentas, quase imperceptíveis, enquanto as mudanças decorridas do contato são mais rápidas, podendo ser uma troca cultural traumática ou não:

As mudanças decorrentes de contatos com outros sistemas culturais são as mais atuantes na maioria das sociedades humanas. É praticamente impossível imaginar a existência de um sistema cultural que seja afetado apenas pela mudança interna. Isto somente seria possível no caso, quase absurdo, de um povo totalmente isolado dos demais. [...] Além disso, o ritmo das mudanças internas pode ser alterado por eventos históricos como uma catástrofe, uma grande inovação tecnológica ou uma dramática situação de contato. (Idem, p. 42)

É difícil mensurar até que ponto os dois tipos de mudanças culturais acontecem em uma sociedade, já que um alimenta e é alimentado pelo outro. Ainda assim, é possível perceber algumas mudanças que são fundamentais para uma análise da sociedade contemporânea. O século XX foi repleto de inovações tecnológicas e estas se deram com uma velocidade cada vez maior, portanto, as mudanças culturais internas tiveram seu ritmo alterado pelas constantes trocas culturais entre as diversas sociedades e boa parte dessas mudanças foi sendo reconfigurada de acordo com a velocidade dessas trocas.

As transformações que vêm ocorrendo em boa parte do mundo, principalmente da segunda metade do século XX para cá, são ligadas às novas formas de se encarar o tempo e o espaço. A presentificação de imagens longínquas pelos meios de comunicação audiovisuais nos faz *perceber* o mundo como um lugar, no mínimo, mais facilmente reconhecível. Os lugares já não parecem tão distantes, pessoas se comunicam muito mais facilmente e estar nos lugares mais longínquos já não *parece* impossível devido a maior facilidade de locomoção proporcionada pelo avanço dos meios de transporte. Segundo David Harvey:

À medida em que o espaço parece encolher numa ‘aldeia global’ de telecomunicações e numa ‘espaçonave terra’ de interdependências ecológicas e econômicas – para usar apenas duas imagens conhecidas e corriqueiras - e que os horizontes temporais se reduzem a um ponto em que só existe o presente (o mundo do esquizofrênico), temos de aprender a lidar com um avassalador sentido de compressão de nossos mundos espacial e temporal. (HARVEY, 1992: 219)

Toda essa mobilidade geográfica faz com que os sujeitos necessariamente reconfigurem algumas tradicionais referências espaciais como nação, etnia, pátria etc. A circulação de imagens e pessoas em um ritmo muito mais constante e abrangente que em outras épocas coloca a transnacionalidade como uma marca presente no cotidiano da sociedade. A mídia e as migrações permitem a adesão a valores que não fazem parte da paisagem local. O alcance da mídia globalizada nos dias de hoje se insere em um debate de produção de identidades, por isso, a discussão sobre multiculturalismo passa, necessariamente, pelo estudo da cultura de massa, afinal, ao facilitar o encontro com pessoas distantes, a mídia desterritorializa o processo de “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 1989). Nos dias de hoje, todas as culturas são de fronteira, todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes (CANCLINI, 2001).

A partir desse enfoque epistemológico espacializante, é possível perceber que o costume de se pensar a arte, assim como a cultura, de uma forma centralizada, vem sendo questionado. As teorias edificantes de grande parte do pensamento ocidental são também analisadas como partes integrantes de valores específicos a certos grupos localizados em posições favoráveis à construção de conceitos; com isso, as perspectivas teóricas dos sistemas filosóficos mais tradicionais são alargadas por visões de pensadores criados à margem dos grandes centros do pensamento ocidental. Com a contribuição das teorias cultural e pós-colonial, é possível acompanhar, nos dias de hoje, um descentramento das discussões, uma maior abertura em relação aos objetos pensados, dos conceitos utilizados e também dos autores valorizados. A construção do pensamento nas Ciências Humanas tem se deslocado dos grandes centros irradiadores para as fronteiras, ou seja, há um sério questionamento dos próprios referenciais de análise. A reverência em relação à epistemologia advinda de contextos históricos distintos vai sendo substituída pela cautela, dessa forma, a noção dialógica é valorizada, enquanto grandes sistemas de explicação são minados.

Todo esse deslocamento epistemológico dá a ver o crescente descentramento do eixo pelo qual se analisa os acontecimentos, sejam artísticos ou não. Trata-se de uma demanda contemporânea, o surgimento de novas vozes, novos sujeitos, identificando mecanismos de opressão que se constroem há séculos. Os discursos são questionados tanto no âmbito do criador quanto do analisador, quer dizer, o horizonte histórico-cultural ganha força, ao passo que os signos e as representações são deflagrados e problematizados.

Cada obra de arte é capaz de mobilizar um específico horizonte simbólico, formal, colocando diferentes contextos culturais em cruzamento. Essa “polifonia” é movimentada a partir do lugar de fala, do horizonte cultural do artista. Ainda que termos como “globalização”

e “transculturalismo” sejam tão evocados contemporaneamente, pode-se dizer que tais processos sempre ocorreram, sendo ofuscados, em grande parte, pelos modos analíticos que construíam uma perspectiva que enquadrava a percepção, dando a impressão que somente a partir de um centro irradiador de conceitos se poderia pensar a cultura. Geralmente, essa inércia conceitual é resultado de uma construção engendrada por tradições teóricas européias, tidas como elites do pensamento científico. Segundo Maldonato:

O esforço para fazer com que o pluriverso do mundo caiba no universo de princípios lógicos e universalmente válidos é, portanto, inútil. O mais alto dever de um cientista é o de cruzar fronteiras e limites e, uma vez ultrapassada a linha, perceber que tudo o que tinha visto, de repente, se tornou menor. Ultrapassar aquela linha significa violar o limite que divide o velho mundo de um mundo novo. (MALDONATO, 2004: 85)

É claro que há um duplo movimento de mudança cultural: por um lado, todo o debate da globalização, com novas afiliações que são capazes de transformar a percepção do tempo e do espaço, e por outro, uma maior abertura dos campos do saber, que fazem e são feitos por essa nova ordem intelectual, quer dizer, a maior visibilidade dos aspectos transculturais acontece também pelo fato de haver este diferente paradigma intelectual capaz de mudar a perspectiva, de deslocar o foco para as margens, para os aspectos mais fluidos dos processos de produção cultural. Portanto, não se trata de simplesmente substituir uma tradição por outra, mas sim de torná-las conscientes umas das outras, conscientes das múltiplas matrizes, cada qual lançando um olhar sobre os objetos estudados, não apenas num movimento de aceitação, mas também de desafio (STAM, 2003).

Lars von Trier é exemplo de um artista que constrói suas obras tendo em vista um diálogo com tradições cinematográficas, no entanto, nunca em posição de simples reverência, mas sim, e quase sempre, de subversão. Os referenciais transculturais fazem parte da formação do diretor e estão evidentes em seus filmes. Por isso, o foco é a crise dos sujeitos, das identidades, mas ainda assim, os filmes carregam também um forte teor político no sentido de localizar as forças que compõem uma ordem sufocante aos indivíduos.

Cabe salientar que o problema em se evidenciar excessivamente os aspectos transculturais está no risco de se naturalizar as forças que têm o poder de influenciar um grande número de pessoas, perdendo de vista o aspecto político. O poder dos que constroem e distribuem continua desproporcional em relação aos que apenas recebem e consomem. Dessa forma, a globalização não é apenas a livre circulação de informação e bens culturais, é

também a vontade desses agentes situados em posições atuantes. Não se pode negar ou esconder a responsabilidade naturalmente advinda dessas instâncias financiadoras e irradiadoras (grandes produtoras e distribuidoras), assim como é importante pensar em estratégias que permitam a reconfiguração desse poder. Com isso, torna-se impossível pensar o cinema sem levar em consideração, por exemplo, a influência da produção audiovisual norte-americana¹³.

Uma análise que leve em conta a demanda multicultural (mas não um multiculturalismo vazio, apolítico)¹⁴ aliada ao peso da matriz nacional, regional, tem como conseqüência uma necessidade de novos referenciais, já que, quando se desloca o olhar, novos significados emergem. É nesse ponto que se torna importante uma maior flexibilidade para a negociação dos sentidos das obras, sem o demasiado peso antes dado aos já batidos núcleos conceituais (nação, território), os quais se tornaram reconhecidamente insuficientes para se lidar com certas configurações da realidade midiaticizada de hoje.

Dentro desse embate entre nacional e transnacional, o que se pode perceber é que sempre há uma tensão entre duas estruturas: uma maior circulação de bens e pessoas por meio de canais previamente controlados e a outra marcada pelo contexto local receptor desses fluxos de bens e pessoas. É nessa tensão que se constrói boa parte da produção artística e cultural contemporânea. O processo da globalização, na verdade, exclui uma gigantesca parcela da população, formando um sentimento de não pertencimento não necessariamente advindo de deslocamentos geográficos.

Portanto, é possível perceber que a contemporaneidade se constrói em meio a essa crise espaço-temporal. O importante neste ponto é entender como a percepção de espaço, assim como da realidade como um todo, é, também, contextualmente determinada. Além disso, procurar entender como o cinema atual (em especial as obras em questão) atua dentro dessa realidade, vislumbrando as formas como os indivíduos se situam e se constroem nesse mundo fragmentado.

¹³ O cinema é apenas um sintoma da crise entre valores locais e externos. Países como França e Espanha mantêm uma política de proteção às suas respectivas produções cinematográficas locais. No Brasil, as cotas para filmes nacionais vêm levantando grandes debates, visto que a maior parte das produções do cinema brasileiro não consegue alcançar uma média de público satisfatória para manterem-se viáveis financeiramente.

¹⁴ Um filme, uma novela, ou um comercial onde um em cada oito personagens é negro pode se tratar, muitas vezes, de um multiculturalismo de mercado, pautado muito mais em uma estética padronizada, em que o grupo representado aparece sem a entonação que o caracteriza na sociedade, ou seja, o signo que o caracteriza no contexto em que vive é simplesmente apagado.

2.2 Cinema e cultura

O cinema já nasce como uma mídia marcada por características modernas, favorecendo uma transformação na percepção e na experiência social (BENJAMIN, 1985). O imenso alcance do cinema e das mídias de massa em geral tem proporcionado, desde que surgiram, a formação de uma cultura de massa que ultrapassa as fronteiras nacionais (DEBORD, 1992). Portanto, a transnacionalidade se liga ao cinema e este não passa ao largo da luta pelo poder engendrada por grupos que detêm os meios de produção. Trata-se, portanto, de entender, culturalmente, as mudanças impostas ao imaginário de uma sociedade que se formou com bases em um posicionamento eurocêntrico implícito, criando identificações com certas culturas em detrimento de outras (STAM, 2006).

Os aspectos transculturais da sociedade atual nos levam a crer que o mundo é realmente uma “aldeia global”. No entanto, há muitos problemas em se *perceber* o mundo dessa forma. A unidade da espécie humana não se mostra naturalmente, como o grande discurso de uma comunidade global tenta incutir. O comportamento humano sempre esteve envolto em crises relacionadas ao convívio e diante das várias crises engendradas na sociedade moderna, as tensões ganham contornos diferenciados, quase sempre ligadas à ordem racional dos Estados Nacionais (HALL, 2001). A rearticulação de fronteiras tem sido uma temática explícita e recorrente no campo das artes em geral e principalmente no campo cinematográfico. O imenso fluxo de pessoas, idéias, imagens tem gerado uma renovação constante no campo de discussões a respeito das identidades e representações no mundo contemporâneo, sendo que o processo de desestabilização das identidades é sentido não só individualmente pelos que estão envolvidos, como também pelas expressões artísticas em várias partes do globo.

O cinema contemporâneo está permeado por todas as crises advindas dessas rápidas mudanças culturais. A produção de um cinema feito por migrantes, ou pessoas deslocadas adquire denominações como “cinema transcultural”, “cinema diaspórico”, ou ainda, segundo Hamid Naficy, “cinema com sotaque” (*accented cinema*). No entanto, esse cinema não é produzido somente por pessoas deslocadas geograficamente. A imensa produção de filmes que tenham como temática o deslocamento e o “não pertencimento” está ligada à mudança da percepção da realidade que nos circunda e as imagens audiovisuais são o motor do processo de subjetivação desses sujeitos contemporâneos.

Entender os conflitos infligidos às personagens dos filmes analisados é entrar na questão do sujeito contemporâneo. Atualmente, a subjetivação aparece como um valor, já que grandes normas reguladoras como a religião, os costumes e algumas instituições como o Estado, por exemplo, já não exercem o mesmo tipo de poder concentrado. Diante desse quadro, a instabilidade se faz inerente aos sujeitos. Como construir um ideal ético, coletivo quando a individualidade é o grande valor a ser respeitado? Se não há uma força transcendental, tudo se faz no presente, no instante, na relação de uns com os outros. Alain Touraine afirma:

No decorrer do século passado, lidávamos com nossa sociedade essencialmente por meio do tempo, da previsibilidade a longo prazo; agora, eu a definiria preferivelmente em termos do espaço e de suas relações, porque dizemos Primeiro Mundo, Terceiro Mundo, centro e periferia, subúrbios. As referências espontâneas de hoje são espaciais, o que advém, em parte, da proximidade do longínquo criada pela televisão. (TOURAINÉ, 2004:101)

Diante dos valores da sociedade ocidental, a idéia de que não existe mais nada que nos ligue a uma estrutura maior nos faz mais responsáveis diante dos diversos riscos que se apresentam. Dar sentido à própria vida é o grande desafio. A destruição dos papéis sociais se dá em direção a uma emancipação do sujeito que nega necessidades essenciais. No entanto, essa intensa subjetivação carrega uma crise constante. A linha que separa o *sujeito*, com abertura para os outros, e o *indivíduo*, que é submetido por uma ideologia egocêntrica, é muito tênue. São duas faces de uma mesma situação. É nessa crise que se dá grande parte dos conflitos dos dias de hoje. Afinal, entra-se no âmbito dos direitos culturais, muitas vezes, em detrimento dos direitos nacionais. A política da diferença coloca a emergência de novos sujeitos que rejeitam a configuração de uma realidade inerte e pautada em valores que se dizem igualitários para todos. Diante dos valores simbólicos que regem as relações sociais, há a necessidade, primeiramente, da confrontação desses poderes constituídos, num movimento de reconhecimento das diversidades.

O vazio existencial continua o mesmo, mas as possibilidades de preenchimento mudam com o decorrer da história. É possível falar de um sujeito contemporâneo vazio, largado, que não vislumbra nenhum horizonte de mudanças, assim como é possível falar em um sujeito consciente da responsabilidade individual, que enxerga a homogeneização como um passo atrás. Ainda sobre essa questão, Touraine afirma que

o ponto de partida é a relação de si consigo. Meu olho observa e diz: trata-se de meu corpo. Assim, eu não sou eu; sou aquele que nomeia esse eu. Trata-se de uma experiência fundamental. A partir da relação de si consigo, passa-se à relação de si com o outro, e, paralelamente, constrói-se um Eu por meio do trabalho e das crenças[...]. Na base de tudo, não há subjetividade, mas um olhar sobre si, que libera a subjetivação. O sujeito pode objetivar-se inteiramente em valores, religiões, arte, no amor, destruindo, dessa maneira, a si mesmo. Como o sujeito não tem mais a referência transcendental, se ele não se definir por meio de seu trabalho, através do que faz, ele vai provavelmente experimentar, em dado momento, uma separação de si que é verdadeiramente fundamental, mas que deve conduzir a retornar a si, a não perder a consciência de si. (TOURAINÉ, 2004:116-7)

É fácil perceber que o cinema de Lars von Trier é fruto de um desses sujeitos contemporâneos, ou seja, imerso em referências transnacionais, mas ainda assim, um sujeito dilacerado, atravessado por discursos construídos pela “trinca formada por nação, território e Estado” (BAUMAN, 2004: 175). Em sua trajetória pessoal, é possível perceber essa crise de variadas formas. Sua personalidade é frequentemente considerada excêntrica para um suposto padrão dinamarquês:

Fica aberto ao debate se as características dinamarquesas estão mais ligadas a uma visão liberal progressista ou a uma personalidade mais *blasé*, mas de qualquer forma, é seguro dizer que não é uma cultura do escândalo como a americana ou a britânica. Por outro lado, chamá-la de sociedade aberta e livre é questionável pelo ponto de vista de muitos – inclusive muitos dinamarqueses – que a enxergam com uma cultura de mente fechada, onde cada um ‘sabe o seu lugar’. Lars von Trier, o clássico dinamarquês em muitos aspectos, é produto dessa ambigüidade. (STEVENSÓN, 2002: 5)

De fato, contradições permeiam a figura de von Trier: teve pais liberais e ainda assim é tido como rebelde; é extremamente provocador, enquanto a maioria dos dinamarqueses se mostra respeitadora das opiniões; além disso, enquanto o diretor dinamarquês é frequentemente retratado com complicações psicológicas doentias, atormentado por diversas fobias, é também um empreendedor de sucesso e construiu o que é hoje uma das maiores produtoras da Europa, a Zentropa Productions. Com isso, é fácil perceber porque as opiniões a seu respeito são quase sempre feitas por ácidos julgamentos, e porque as críticas de seus filmes sempre foram bastante polarizadas. A respeito dessas críticas, von Trier algumas vezes se mostra indignado e outras, indiferente, sendo que muitas vezes se sai com um sorriso irônico no canto da boca.

O interessante é notar que o próprio von Trier sempre se sentiu um forasteiro (*outsider*) em seu país (Idem, p. 35) e suas idéias e seu temperamento constituem referências importantes para se analisar sua obra. Em consonância com boa parte da produção cinematográfica atual, os filmes do diretor dinamarquês apresentam um espaço que constitui ativamente a narrativa. Como vimos no primeiro capítulo, o espaço construído pela montagem necessariamente está ligado à narrativa, mas é possível dizer que nos filmes analisados, os espaços, juntamente com as personagens femininas produzem toda a dinâmica dos filmes.

2.3 Espaços excludentes

O neo-realismo italiano, que dá início ao chamado “cinema moderno”, aparece como um divisor de águas exatamente por tratar os espaços fílmicos de forma mais concreta e mais complexa. A relação da cenografia com os aspectos psicológicos das personagens, por exemplo, passa a ser explorada ao ponto de se tornar um conteúdo imprescindível para a narrativa. Por exemplo, um plano em que uma personagem fita uma paisagem muito maior que ela chama atenção do espectador para o que tal personagem estaria pensando, ou seja, chama atenção para algo que não está necessariamente representado naquele plano. Dessa forma, o espaço passa a desempenhar um papel que vai além da tela, sendo capaz de ajudar na explicação dos significados da narrativa e do sentimento das personagens.

Nos filmes analisados, é possível perceber uma característica bastante influente nas narrativas: a construção de espaços excludentes. Tais espaços são investidos de significados que dão a ver conflitos de diversas naturezas. Von Trier é um orquestrador de discursos que se cruzam e esses discursos se evidenciam a partir da interação das personagens com esses espaços que impõem limites. A tônica é sempre o embate entre o interno e o externo, o pertencimento e o não pertencimento, e isso se conjuga ao questionamento do limite das fronteiras que delimitam esse embate, que se dá tanto no plano estético quanto no plano das relações interpessoais.

Dentro dessa temática espacializante, o diretor dinamarquês lida com os referentes culturais por meio de estratégias diferentes. Os conflitos engendrados na sociedade contemporânea estão presentes e sempre em contato com a ordem dos Estados Nacionais, o que garante um viés político para os filmes, mas o referente geopolítico é encarado não

sempre como um direcionamento naturalista a ser seguido de qualquer forma; na verdade, esses referenciais são alargados e essa relação mais flexível com essas fronteiras mexe com alguns pontos cruciais, como por exemplo, a desterritorialização de valores.

Essa atmosfera conflituosa é facilmente reconhecível em *Ondas do destino*. Como já foi aqui previamente esclarecido, o espaço do melodrama é geralmente um espaço abstrato, sem muita relevância para o encaminhamento do enredo. Mas, as escolhas em relação às locações de *Ondas do destino* dizem muito sobre a preocupação em transgredir alguns pressupostos do tradicional melodrama.

Havia a necessidade de se localizar uma comunidade fechada e que essa comunidade estivesse imersa em estritos preceitos religiosos, por isso o local geográfico escolhido foi uma ilha. A geografia do local é composta por um relevo acidentado, com grandes montanhas, uma paisagem extremamente evocativa e essa desolação era também marcada pelo clima frio, chuvoso e com muito vento.

Poucas vezes, no entanto, essa paisagem local é explorada. Como em outros de seus filmes, o espaço é, na maioria das vezes, marcado por ambientes fechados. Grandes panorâmicas só aparecem eventualmente. Isso se deve ao fato de a câmera quase sempre acompanhar a personagem principal, Bess, de perto. A Igreja, a sua casa e o hospital são os principais cenários. Como parte da dinâmica da narrativa, percebe-se facilmente que nenhum desses espaços é seguro para Bess.

Esses espaços fílmicos carregam hierarquias que se tornam visíveis em alguns momentos. Pierre Bourdieu afirma que

como o espaço social se encontra inscrito, ao mesmo tempo, nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais, que são, por sua vez, o produto da incorporação daquelas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência despercebida. (BOURDIEU, *apud* DALCASTAGNÈ, 2003: 46)

É interessante notar como o espaço em *Ondas do destino* se divide entre o sagrado e o profano. A ilha é permeada pelo misticismo emanado pela igreja do local e os costumes dessa pequena comunidade são claramente influenciados por esse poderio divino. A mixofobia para com os estrangeiros é observada num plano geográfico (onde a ilha como um todo serve como espaço sagrado) e também num plano mais localizado (onde o espaço da pequena igreja emana sua força para a ilha). Não há homogeneidade entre esses dois espaços e a separação entre eles é sempre evidenciada. Segundo Mircea Eliade,

para o homem religioso, essa não homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe que o cerca. (ELIADE, 1995: 25)

A religiosidade é o principal valor da comunidade e Bess é uma religiosa fervorosa. Todas suas ações são pautadas pela sua fé. Algumas das cenas mais marcantes no filme se dão quando ela “conversa com Deus”. Ela mesma interpreta o papel desse Deus que se mostra sempre impiedoso. Toda a sua fervorosa crença é incessantemente representada no filme e sua relação com Deus reflete o medo do julgamento proferido por Ele, além do controle da Igreja sobre as pessoas.

A partir desse enfoque, percebe-se que o que interessa é menos a localização geográfica do espaço e mais o seu caráter simbólico, mítico. Na verdade, há o fundo religioso da história que se funde com aspectos mais concretos dos espaços. Quando os planos são feitos em ambientes abertos, o cenário é sempre o da fria ilha de Skye, na Escócia. Esse ambiente externo tão evocativo não se encaixa com os tradicionais melodramas. Fica claro que a escolha desse *locus* se encaixa com o frio contato entre as pessoas na ilha, que, ao contrário de Bess, não se expõem muito e não demonstram suas emoções.

É possível ter uma melhor idéia, a partir do cenário externo, de por que as pessoas que vivem na ilha, entre vales isolados, cercados pelo mar, desenvolveram uma extrema fé e um sentimento de expurgo aos estrangeiros. O ambiente isolado da ilha se liga ao modo de ser dos habitantes dessa comunidade. Além disso, existe a conexão com o título do filme, *Breaking the waves*, que faz uma alusão direta não só às dificuldades enfrentadas pela personagem, que vai contra várias instâncias de poder instaladas na ilha, como também ao mar, que em alguns momentos aparece como elemento fundamental da história. É interessante notar que o título em português, *Ondas do destino*, soa ainda mais piegas e melodramático que o original em inglês.

A plataforma de petróleo onde Jan trabalha é também um espaço fundamental para apreendermos a mixofobia dos habitantes da ilha em relação aos estrangeiros. Jan e seus amigos são os “outros” da história e a chegada destes à ilha é sempre vista com desconfiança, apesar dos rapazes sempre se mostrarem gentis. Há uma cena, logo no começo do filme, durante a festa de casamento de Bess e Jan, que se faz emblemática para a representação desse embate entre os locais e os forasteiros da plataforma. Um dos amigos de Jan fica face a face com um clérigo em um tom de desafio (ainda que um pouco jocoso), bebe uma lata de cerveja

de uma vez só e a amassa em seguida. O clérigo, em resposta, bebe um copo com uma outra bebida (seria um suco?) também de uma vez só e quebra o copo em seguida, retirando os cacos da mão ensangüentada sem alterar a cara de poucos amigos. A princípio, a cena parece até deslocada, já que, nesse momento, todo o clima de algazarra da festa (com música e o som alto das pessoas conversando) não é ouvido, mas trata-se claramente de uma cena simbólica para o entendimento do clima tenso entre os dois grupos.

As marcas dessa tensão entre os locais e as pessoas vindas de fora é também perceptível pela enfermeira, Dodo (Katrin Cartlidge), que é a melhor amiga de Bess. Dodo é também uma estrangeira e sua visão sobre as pessoas da ilha é problemática. Em uma cena em que ela discute com Bess, é possível perceber que esta também carrega desconfiança em relação aos estrangeiros:

Dodo: *Se você pensa que seu comportamento é certo, deve haver algo errado comigo.*

Bess: *Bem, você não é daqui, certo?*

Dodo: *Não, e ainda bem que não. Essa conversa dos locais me enoja!*

Bess: *Mas você mora aqui e vai à igreja.*

Dodo: *Sim, mas isso não significa que eu não possa enxergar as coisas do meu próprio jeito.*

É interessante notar também o papel do mar na narrativa de *Ondas do destino*, sendo possível notá-lo como elemento importante não só como uma fronteira que define o limite da ilha, mas que acaba sendo também um espaço mítico e redentor. Há uma rápida cena em que Bess, após se descontrolar emocionalmente em sua casa, aparece gritando à beira do mar, enquanto as ondas batem nas pedras, mostrando que ali, junto ao mar, talvez seja o único local onde ela pode soltar suas emoções sem se sentir coagida. Em outra cena, Jan brinca levantando Bess à beira do mar como se esta fosse uma gaivota, uma cena que contrasta com os locais fechados e sufocantes por onde se passa a maior parte do filme.

Além disso, há a emocionante cena final. Jan e seus amigos conseguem roubar o cadáver de Bess a fim de que ela fosse lançada ao mar, numa forma de fugir à condenação *post mortem* imposta pela Igreja. Dessa forma, ao lançar o corpo dela ao mar, Jan consegue um ritual funeral mais digno a ela, ainda que fosse um ritual feito em um espaço profano. O plano final do filme é uma imagem digitalizada, uma panorâmica sobre a plataforma em alto mar, onde aparecem dois sinos que tocam, como que saudando a chegada de Bess ao céu, quebrando um pouco do hiper-realismo que impregna todo o filme e do clima extremamente

pesado da história. O mar, por fim, acabou sendo o único espaço em que ela não foi coagida, tendo também um sentido de redenção.

Os sinos que aparecem ao final do filme confirmam também o tratamento simbólico do espaço. Durante o filme, há vários momentos em que as pessoas, especialmente os estrangeiros, questionam o fato da pequena igreja não ter sinos. Em uma dessas cenas, aparecem o padre, Jan e Bess:

Jan: *Por que não há sinos nessa igreja?*

Padre: *Nossa igreja não precisa de sinos para venerar a Deus.*

Após a partida do padre, Bess comenta com Jan:

Bess: *Eu gosto de sinos. Vamos colocá-los de volta.*

Von Trier recebeu algumas críticas no sentido de que ele estaria retratando pejorativamente uma religião que ele não conhecia, questionando a sinceridade e a motivação do diretor ao fazer um filme com uma temática religiosa. Mas, apesar do tratamento realista, especialmente no plano estético (como vimos no primeiro capítulo), o realismo não era seu objetivo principal. Os sinos funcionam como um condutor dos espaços sagrados e profanos. Os clérigos, com seu desejo de pureza religiosa, não permitiam a mistura desses espaços e o sino para eles era um símbolo demasiadamente humano para o espaço sagrado da igreja.

A cena final em que os sinos aparecem demonstra perfeitamente que Bess finalmente conseguiu ir contra as “ondas de seu destino”, o qual era regulado por essa separação radical, emanada pelo poder da igreja, entre o sagrado e o profano. A condenação ao inferno sentenciada pelos clérigos foi o final julgamento de Bess e essa condenação eterna seria sua dívida por não ter se encaixado nos espaços e papéis sociais durante sua vida.

O tratamento simbólico do espaço geográfico aparece de outra forma em *Os idiotas*, que é um filme mais imerso na cultura dinamarquesa. O principal espaço do filme é a casa onde o grupo se “refugia”. A casa se localiza em um bairro de classe alta e no contexto do filme, ganha ares de microcosmo, como uma bolha localizada no meio de uma sociedade “fascista” e “burguesa”, como o líder do grupo, Stoffer, chama seus vizinhos.

Antes de qualquer coisa, é importante localizar o filme dentro do contexto do movimento Dogma 95. A princípio, este não deveria ser obrigatoriamente um movimento estritamente dinamarquês, já que alguns cineastas estrangeiros foram convidados “a entrarem na onda”, mas nenhum deles aceitou. Dessa forma, se tornou genuinamente dinamarquês por

necessidade, uma vez que os financiadores e os realizadores dos primeiros filmes do Dogma eram dinamarqueses.

Assim como *Ondas do destino*, *Os idiotas* é um filme que trata sobre a temática de ser um forasteiro, um *outsider*, em seu próprio meio. A idéia de que uma nação impunha certos valores e comportamentos nunca foi bem aceita por von Trier e suas atitudes muitas vezes continham uma certa ambigüidade entre o pertencer ou não à nação dinamarquesa. *Os idiotas* é um filme que carrega essa tensão desde sua concepção, ligada ao Dogma, além disso, esteve envolto em disputas políticas internas à Dinamarca. Basta lembrar que este é o único entre os quatro filmes aqui analisados que é falado em língua dinamarquesa.

Toda essa íntima ligação com outras pessoas, sejam elas os outros cineastas do Dogma ou a nação dinamarquesa, é algo completamente incomum para von Trier, que como cineasta e como indivíduo sempre esteve envolto em embates por total controle de seus projetos. Von Trier esteve envolvido, neste momento do Dogma, em algumas situações como a formação “da irmandade Dogma” (*Dogma brotherhood*), formada pelos cineastas que lançaram os primeiros filmes, além de ele mesmo falar em solidariedade para com o movimento a fim de se levar à frente um projeto dinamarquês.

No entanto, ao mesmo tempo em que von Trier orquestrava o Dogma, outros de seus projetos individuais aconteciam. Além disso, após suas manifestações públicas no imbróglio com o Ministério da Cultura, ele ficou mais de um ano recluso, sem aparecer na imprensa, voltando a aparecer apenas à época do lançamento de *Os idiotas*. Dessa forma, a sua reputação de “artista solitário” foi mantida mesmo à época do Dogma. Na verdade, toda essa contradição no seu comportamento em relação ao movimento faz total sentido se entendida em conjunto com sua trajetória, ou seja, a contradição e ambigüidade são fatores inerentes a Lars von Trier. É a partir dessa constatação que as intenções do diretor são questionadas em relação ao movimento. Vindo de uma pessoa tão controversa, até onde o conceito Dogma seria uma “coisa séria”?

A importância da Dinamarca no contexto europeu é mínima e von Trier sempre teve consciência que seu país não chamava muita atenção no cenário internacional. Suas posições desafiadoras, especialmente quando retratadas em âmbito internacional, muitas vezes eram consideradas vergonhosas para a nação dinamarquesa (ou pelo menos para boa parte da imprensa) e isso na verdade até o alimentava a continuar. Em entrevista no começo de sua carreira, perguntado sobre os comentários a respeito de seu primeiro filme,

Images of a Relief (1982)¹⁵, von Trier responde: “bem, os comentários não foram bons porque as pessoas não ficaram realmente com raiva. Isso me chateia. Mas esperemos que isso aconteça nos próximos” (TRIER, 1982: 7).

A transgressão inerente ao conceito do movimento se faz pela exaltação a valores morais, sendo que o manifesto tenta ser uma contraposição a mandamentos ocultos do cinema hegemônico. A busca por uma suposta “pureza” do cinema se dá em contradição tanto com a recorrente intermedialidade utilizada pelo diretor na composição de seus filmes quanto com a recusa em apontar lições inquestionáveis. Porém, o Dogma torna-se compreensível se entendido como um movimento que exhibe e questiona vários dos artifícios que constroem o discurso cinematográfico.

Como é possível perceber a partir dessas considerações, só há uma forma de entender o Dogma pela visão de von Trier: a partir de sua ambigüidade irônica. Com isso, *Os idiotas* pode ser visto como um filme um pouco diferente de outros de seus projetos: “ao invés de usar as possibilidades do Dogma para fazer um filme que ele queria fazer, é possível dizer que ele estivesse fazendo o filme meramente para anunciar o Dogma, para cumprir compromissos. [...] *Os idiotas* só tinha valor como parte da onda” (STEVENSON, 2003: 46).

Contradições à parte, *Os idiotas* é um filme sensacional e o fato de ser parte de uma onda não tira sua genialidade. Dentre os filmes de sua filmografia mais atual, é o que menos obteve sucesso e penso que isso tenha se dado, primeiramente, pelo seu caráter mais acentuado na cultura dinamarquesa e em segundo, pelo fato de sua ironia ser tão visceral que ao final do filme ficamos perplexos, tentando entender os fatos, tentando ligar aqueles acontecimentos explosivos com nossa realidade. Neste ponto, é importante ressaltar seu caráter simbólico e entender o filme como uma profunda crítica a alguns poderes que perpassam a sociedade e que são relacionados a uma ordem discursiva maior.

Várias críticas a respeito de *Os idiotas* colocavam que a intenção de von Trier era criticar a burguesia, dessa forma, o personagem Stoffer seria quase um alter-ego do diretor. Talvez esses críticos estivessem sob forte impacto do manifesto Dogma, que abertamente fala em tom desafiador a valores burgueses. Na verdade, esse tipo de crítica sempre aparece em

¹⁵ *Images of a relief* é seu trabalho de conclusão do curso de cinema. Na verdade, o filme causou reações desconfortáveis, afinal, a história é a de um oficial nazista alemão que tenta suicídio logo após a derrota da Alemanha, mas é salvo por uma mulher dinamarquesa, que oferece-lhe um esconderijo. O esconderijo na verdade era uma emboscada e ao final a mulher chega a arrancar o olho do alemão (olho por olho). A cena final se faz com o oficial alemão ascendendo ao céu. É claro que retratar um nazista como a parte mais humana da história não foi uma atitude bem vista num contexto dinamarquês, um país que sofreu com a invasão nazista (STEVENSON, 2002: 33-4).

relação aos filmes de von Trier, no entanto, penso que acreditar nesse viés é o mesmo que desconsiderar sua visão de mundo.

O manifesto em si já é carregado de ironia. A retórica usada é claramente alusiva a um discurso esquerdista, do qual von Trier tem pleno conhecimento, já que cresceu em um ambiente comunista e se envolveu no Partido Comunista. Toda a construção do manifesto é feita com frases de efeito, conclamando a um espírito coletivo, sendo dramático a um ponto extremo. É até inocente acreditar que um autor com um espírito tão criativo como von Trier seja porta-voz de um idealismo coletivo contra o qual o individualismo não tem vez.

Portanto, o conceito criado para *Os idiotas* não tem nada a ver com uma suposta luta política embasada no binarismo “direita *versus* esquerda”. No fundo, trata-se até mesmo de uma crítica a essa estratégia, uma amostra de quão fútil era essa batalha. As filiações ideológicas são o foco principal, indagando até onde os indivíduos conseguem se identificar com uma luta, afinal, o filme mostra uma espécie de grupo fechado, “o grupo dos idiotas”, que se fecha em uma casa, mas as individualidades são o fator que corrói esse grupo.

Na Dinamarca existe o chamado *velfaerdsdanskere*, termo que se traduz por “membros do Estado do bem-estar social dinamarquês” e é também substituído pelo termo “The Group” (O Grupo). Percebe-se facilmente que se trata de um termo que funciona como construtor da identidade nacional dinamarquesa, um grupo constituído por “cidadãos” que votam, pagam seus impostos e portanto, acreditam nesse sistema. Nunca é demais lembrar que se trata de um dos países com melhor qualidade de vida do mundo. Em relação a esse “Grupo”, Stevenson afirma:

‘O Grupo’ em um contexto dinamarquês não significa o ‘Establishment’. As pessoas *são* o ‘Establishment’, por isso, este termo não tem significado. Não significa o rico, ou o pobre, ou o poderoso, ou o pequeno burguês, ou a classe média. Significa *todos* – exceto os *outsiders*, é claro. (STEVENSON, 2002: 129)

Não é difícil entender o que significa este “Grupo”. Trata-se de uma força invisível, um discurso fomentador de uma afiliação nacional, praticamente um estado de espírito. Assim como também não é difícil entender quem são os *outsiders*. Em sua grande maioria, sem dúvida, se trata de imigrantes, mas é possível considerar os deslocados na própria Dinamarca também. Uma coisa é fazer parte do sistema, nesse sentido, todos fazem parte, pois, mesmo sendo imigrantes, pagam impostos e contribuem para o funcionamento do país. No entanto, fazer parte do “Grupo” é outra coisa. O que se percebe é que esses *outsiders* são mantidos no sistema (e na

Dinamarca os estrangeiros conseguem um bom nível de benefícios do Estado), mas são mantidos fora do “Grupo”.

A princípio, o espaço da casa parece calhar com uma espécie de microcosmo, separado do ambiente demasiadamente burguês. A separação entre a casa e a vizinhança é o que garante ao grupo dos idiotas uma aura revolucionária, uma espécie de consciência mais refinada em relação à sociedade. O confinamento na casa parece ter um ideal coletivo, uma rebelião contra valores burgueses. Até aqui, a ideologia parece seguir o mesmo direcionamento do manifesto Dogma, afinal, trata-se de um manifesto contra a estética e a ideologia de um cinema dito “burguês”. No entanto, mais uma vez há de se notar a ironia que perpassa todo esse conceito.

Os idiotas é uma aguda provocação ao “Grupo”, ou seja, em uma esfera política, aos dinamarqueses. Os integrantes do grupo dos idiotas não eram revolucionários ou idealistas que iam contra uma elite. Talvez essa visão sirva para Stoffer, mas todos os outros parecem ter um lugar, uma posição segura na sociedade, ou melhor, no “Grupo”. Vários são retratados com bons empregos como publicitário ou professor. Na verdade, o confinamento na casa não significa que essas pessoas estavam desistindo de viver naquela sociedade. Tratar-se-ia, para alguns deles, muito mais de uma jornada interna, configurando muitas vezes uma busca por melhorar a sociedade tentando encontrar diferentes formas de fazê-la funcionar. Por isso, não se enxerga muitos ideais políticos nas pessoas do grupo dos idiotas. A busca, como repete Stoffer, é pelo “inner idiot” (idiota interno). A fronteira aqui é marcada pelas perguntas: até onde eles poderiam ir? Conseguiriam eles deixar o “Grupo”?

Stoffer, ao final, espera testá-los exatamente por meio desses questionamentos e o resultado é decepcionante para ele. Os que foram escolhidos não conseguiram “representar os seus idiotas internos” em espaços em que “O Grupo” emanava seu poder. Na verdade, nenhum deles tinha a mesma visão politizada de Stoffer em relação àquela experiência da casa e isso é melhor percebido pelas entrevistas que permeiam a narrativa. Aliás, as provocativas perguntas são feitas sempre nesse sentido, o de questionar as ações e ideais das pessoas do grupo. Vale lembrar que Stoffer não é entrevistado, afinal, ele é um personagem muito mais “definido”, ou seja, ele quebraria o efeito irônico que faz a tensão do filme. Em uma dessas cenas, o entrevistador pergunta a eles qual era a intenção do grupo, e ao perguntar a uma das personagens, Susanne (Anne Louise Hassing), surge o diálogo:

Entrevistador: *O Stoffer diria também tratar-se de um jogo?*

Susanne: *Não, acho que não.*

Entrevistador: *Mas era?*

Susanne: *Sim, realmente era.*

Se em *Ondas do destino* a separação dos espaços estava claramente delimitada entre o sagrado e o profano, sendo o poder da igreja claramente identificável, aqui em *Os idiotas* este poder é muito mais sutil, invisível. A separação entre os que fazem parte do “Grupo” e os *outsiders* é velada, afinal, esses outsiders não têm do que reclamar se são bem recebidos no sistema. Isso quer dizer que, pelo fato de o “Grupo” os receber e dar-lhes boa parte dos benefícios do bem-estar social, o “Grupo” não poderia nunca ser acusado de preconceito, etnocentrismo, racismo, misoginia, sexismo etc.

Há algumas cenas que evidenciam essa crítica. Em uma delas, a casa onde se hospedam os idiotas, que está à venda, é visitada por um casal que pretende comprar o imóvel. Stoffer, que é uma espécie de corretor de imóveis, diz que o único problema é que existe uma instituição para doentes mentais perto dali. Primeiramente, a compradora fica espantada com a notícia:

Compradora: *Pensei que o Conselho do Município de Solerod tivesse uma política a respeito disso.*

Stoffer: *Política?*

Compradora: *De não misturar bairros residenciais com... instituições. Eu pensei... não sei.*

Stoffer: *Ah, essa política! Não, acho que isso não passa de um mito. Isso já não se faz.*

Compradora: *Ah, claro, que besteira. Eu e meu marido estivemos morando fora, então... as coisas mudam.*

Stoffer: *As outras pessoas que vieram olhar a casa pareciam ter objeções quanto à instituição. É uma forma estranha de se pensar. Ainda tem gente que pensa assim hoje em dia.*

Compradora: *É... estranho.*

Visivelmente preocupada, a compradora se mostra ainda mais desconfortável ao saber que a suposta instituição é vizinha à casa a qual ela compraria e que os deficientes mentais tinham o hábito de ir até o jardim desta:

Stoffer: *Os retardados têm vindo aqui para apanhar nozes. Mas isso pode acabar. Você vê objeções nisso?*

Compradora: *Objeções a deficientes mentais? Não! Claro que não. Acho até fascinante acompanhar. Acompanhar pessoas assim. Sempre que sei de algum documentário na*

televisão... interessa-me muito. Comportam-se mais inocentemente. O meu marido teve um primo que se casou e na família da mulher havia um retardado.

Stoffer para o marido: *O seu primo casou-se com uma retardada?*

Compradora: *Não! Ele não casou com uma...*

Em outra cena, um representante do Conselho do Município vai até a casa e oferece uma recompensa a Stoffer (ainda que não de forma oficial, ou seja, era praticamente um suborno) e à suposta instituição que estaria funcionando ali se esta fosse removida para outro município:

Representante: *Tenho a solução para o problema de vocês...*

Stoffer: *Solução para nosso problema? Que problema?*

Representante: *Acho que me expressei mal... mas indo direto ao assunto, temos um acordo com outro município que talvez lhe traga vantagens.*

Stoffer leva esses diálogos de forma irônica e ao perceber a forma como essas pessoas discriminam o grupo dos idiotas, faz questão que estas pessoas entrem em contato com o grupo e com isso o desconforto não demora a aparecer. Dessa forma, a crítica de von Trier se faz extremamente complexa. O ponto de convergência é a discussão sobre a transformação da sociedade em uma sociedade realmente multicultural. Von Trier faz isso em *Os idiotas* sem tocar diretamente, em nenhum momento, nos assuntos de racismo ou imigração. Esses assuntos já são diariamente discutidos, quer dizer, os “outros” são sempre alvos de discussões, debates, sempre estão no centro do “problema” e são marcados por isso.

Portanto, a idéia de von Trier é que esses outros já são discutidos à exaustão, sendo que é hora de olharmos para nós próprios. É hora de perguntar “quem somos nós” e dessa forma identificar os problemas como inerentes à nossa própria sociedade e não localizar as mazelas como conseqüências externas. O contato com os outros deve ser encarado como um crescimento e isso só se efetua através de um verdadeiro dialogismo, não um multiculturalismo de fachada, que tem seu limite no status identitário garantido por uma nação:

Todo Estado – colonial ou nacional – é outrificador, alterofílico e alterofóbico simultaneamente. Vale-se de instalar seus outros para entronizar-se e qualquer processo político deve ser compreendido a partir desse processo vertical de gestação do conjunto inteiro e do acuumento das identidades de agora em diante consideradas periféricas da nação. (SEGATO, 2005: 26)

A ironia com que Lars von Trier trata todas essas questões chega a um nível extremo e até “perigoso”, afinal, fazer um filme em que “deficientes mentais” são representados não parece, à primeira vista, “politicamente correto”. E vale lembrar que há uma cena em que verdadeiros portadores de necessidades especiais aparecem no filme¹⁶. Como lembrou um crítico dinamarquês em relação a *Os idiotas*, “é preciso ser Lars von Trier para escapar de sérias acusações por zombar de deficientes”¹⁷.

Talvez von Trier tenha chegado ao auge de uma provocação à Dinamarca ao relacionar deficientes mentais, “os idiotas”, como os “outros”. A escolha de representar esse específico grupo de *outsiders* se dá pelo fato de que é impossível não perceber o desconforto das pessoas ao estarem na presença deles. É como se nesse momento, o poder do “Grupo” ficasse visível, já que a convivência parece extremamente problemática. Não pelo fato de que eles são doentes, ou agressivos. Na verdade, os portadores de necessidades especiais são em sua grande maioria dóceis e carinhosos, mas eles são os “outros” e a posição que eles ocupam na sociedade é essa.

Apesar de ter recebido também boas críticas e bom público em alguns países, na Dinamarca *Os idiotas* não obteve sucesso nas bilheteiras. Pode-se dizer que foi bastante incompreendido e o destaque sempre foi mais para as cenas de nudismo, reduzindo o impacto do filme apenas à provocação ao espectador. Na verdade, trata-se de um filme extremamente sincero no sentido em que atinge as pessoas de diversas formas, nem sempre de forma prazerosa. De fato, era esse um dos principais objetivos do Dogma, a tessitura de uma história sincera, sem ilusionismos simplistas; o êxito de uma empreitada como essa pode ser alcançado de diversas formas, mas só um artista que engendra críticas extremamente pertinentes e com uma sagacidade tão aguçada poderia fazer um filme como *Os idiotas*.

O fato de que o filme demonstre um espaço permeado por um poder invisível, simbólico não retira seu caráter político. Percebe-se que *Os idiotas* é um filme concebido pela ideologia pós-moderna, onde grandes estruturas políticas são rechaçadas. Encarar o Estado, a nação como um poder central e irradiador das desigualdades foi a ilusão que marcou grandes projetos ideológicos e analisar a sociedade a partir de noções como “burguesia” leva a projetos fracassados. Talvez o problema não seja as motivações de uma pessoa como Stoffer, mas sim, as suas estratégias, que não deixam espaço para uma reflexão menos auto-centrada

¹⁶ “Von Trier reportou em seu diário que a visita dos verdadeiros deficientes mentais ao set de filmagem fez com que os atores saíssem completamente de seus papéis. A ilusão do jogo foi quebrada e eles até começaram a chamar um ao outro por seus nomes verdadeiros”. (STEVENSON, 2002, p.130).

¹⁷ Jyllands-Posten, 17 de julho de 1998. In: Stevenson, Jack: World directors, 2002.

nas questões econômicas. Nesse sentido, *Os idiotas* pode ser tido como uma obra plenamente integrada aos debates sobre o multiculturalismo na sociedade atual.

Os dois próximos filmes, *Dançando no escuro* e *Dogville* marcam uma diferença sensível no tratamento de questões políticas, especialmente se comparados aos dois outros filmes aqui já analisados. A temática do espaço excludente continua, mas esse espaço passa a ter o referencial dos Estados Unidos da América como pano de fundo, ou seja, o espaço da narrativa ganha um peso representacional muito maior.

Em *Dançando no escuro*, a personagem principal, Selma, é uma imigrante tcheca que vive nos Estados Unidos. Apesar de ter esse país como cenário, o filme foi todo rodado na Suécia. Mais uma vez, houve críticas quanto à fidelidade na representação do diretor: “além de alguns velhos carros americanos (que mais estão para os anos 40), há pouca evidência de que o filme se passe no anos 60. [...] Além disso, muitos se perguntaram como uma mulher como Catherine Deneuve foi parar numa pequena fábrica em Washington” (STEVENSON, 2002: 162).

Em *Ondas do destino*, por exemplo, von Trier trabalhou os dialetos juntamente com um especialista para que o filme adquirisse autenticidade lingüística. Mas esse tipo de medida não é muito usual nos trabalhos do diretor. Em *Dançando no escuro* os atores e atrizes não tiveram essa ajuda profissional para comporem seus sotaques. Na verdade, von Trier quase sempre preferiu rodar seus filmes na língua inglesa e ele nunca se mostrou muito preocupado com as incongruências nas línguas e nos locais que compõem a *mise-en-scène*.

Esse mais incisivo posicionamento geopolítico do filme o aproxima mais de um chamado cinema transnacional. Ainda que todos os quatro filmes aqui analisados apresentem algumas características recorrentes e mesmo que seja difícil localizar o “cinema transnacional” como um gênero claramente definido, é possível analisar algumas específicas características que formam suas representações.

Neste momento, é importante entendermos a noção de “cronotopo”, um conceito bakhtiniano que se trata de uma espécie de representação do espaço-tempo. Robert Stam define o cronotopo como “uma constelação de características distintivas temporais e espaciais dentro de um gênero definido como um tipo de enunciado relativamente estável” (STAM, 2000: 99). Hamid Naficy fala em “filmes com sotaque” e em relação a alguns cronotopos desses filmes, afirma:

Na maioria dos filmes com sotaque a *mise-en-scène* carrega um fardo narrativo mais pesado que a edição, pois as narrativas conduzem e

incorporam o pertencimento (*emplacement*) e o não pertencimento (*displacement*) na suas configurações do espaço e na maneira como as personagens ocupam o espaço ou são ocupadas por ele. [...] Os cronotopos desses filmes são seus ‘centros organizadores’, os lugares onde os nós da narrativa são amarrados ou desamarrados. (NAFICY, 2001: 153)

Nos quatro filmes, a preocupação com o espaço é expressa a partir de alguns cronotopos que muitas vezes se repetem, principalmente a partir da constatação de que o “espaço se torna um local que não vale a pena confiar” (Idem, p. 134); a insegurança inicial se desenvolve até o momento em que a violência latente se transforma em realidade física. São narrativas de jornadas, ultrapassagens de diversas fronteiras e há também um caráter epistolar que dá a ver uma separação espacial muitas vezes dolorosa.

Em cada um desses filmes, por exemplo, há a ocorrência de contatos telefônicos, o que demonstra uma cisão nos espaços da narrativa dos filmes:

A epistolaridade telefônica mostra co-presença e bifocalidade, podendo ter funções críticas ao justapor incompatíveis e opostos discursos, tempos, espaços e focos de uma forma que acentue suas diferenças. Além disso, enquanto a mediação simultânea é geralmente tida como positiva pelo seu comunitarismo, ela tem aqui o efeito adverso de intensificar a ruptura. (Idem, p.133)

Em *Ondas do destino* o telefone medeia o contato de Bess e Jan, ou seja, entre a ilha (espaço sagrado) e a plataforma de petróleo (espaço profano). Os dois personagens chegam a ter um contato erótico nesse momento, no entanto, é possível perceber como esse telefonema foi importante para a história a partir de outro viés. Bess passa a sentir a ausência de Jan de uma forma mais angustiante e pede a Deus pela sua volta. O acidente de Jan faz com que ele realmente volte à ilha e Bess acredita plenamente no poder de seu “trato” com Deus. O fato de Jan estar à beira da morte é interpretado por Bess como um castigo divino por ela ter sido egoísta demais ao querer a volta de seu marido a qualquer custo.

Em *Os idiotas* o telefone é ativo constituidor da personagem de Karen. Neste caso, percebe-se como o espaço da tela comporta também o espaço imaginário, quer dizer, o que se faz fora da tela pode ser imaginado pelos(as) espectadores(as) e muitos(as) cineastas usam constantemente esse poder imaginativo. Muitas vezes, o que não se vê se torna um sentimento muito mais poderoso do que o que se vê. O silêncio e o choro contido de Karen ao tentar se comunicar com sua família pelo telefone dá a ver uma separação espacial extremamente angustiante.

Em *Dogville*, o telefone é um dos poucos meios de comunicação com o mundo exterior. O telefone público da pequena cidade é crucial para o destino de Grace e a tensão do filme se faz pela ameaça de que a qualquer momento um morador pode entregá-la por meio de um telefonema para os gângsteres.

No caso de *Dançando no escuro*, as cenas com telefone de maior destaque se dão principalmente na penitenciária. Primeiramente, pode-se destacar as cenas em que Selma, de dentro da prisão, se comunica com Kathy e com Jeff. Nestas cenas, a divisão entre os interlocutores é muito mais uma divisão simbólica do que espacial, já que apenas um vidro separa Selma de seus amigos. É possível perceber que essa ruptura espacial se mostra mais estressante para Selma no momento em que ela percebe que seu dinheiro estaria sendo aplicado em sua defesa ao invés da operação de seu filho. Além disso, na cena final, um telefonema decide o momento de sua execução e é nesse tempo de espera que ela fica sabendo que todo seu sacrifício foi “recompensado”, pois seu filho já havia sido operado. No entanto, essa recompensa teve sua morte como contrapartida.

As novas vozes que compõem a sociedade contemporânea dão a ver novas visões de um mesmo local. Os Estados Unidos são uma referência para qualquer pessoa que cresça em meio aos discursos audiovisuais, às imagens que desterritorializam os valores, e é a partir desses discursos que von Trier constrói *Dançando no escuro*. Com isso, é interessante notar até onde essa estratégia se aproxima dos discursos já tão internalizados e veiculados pela mídia internacionalizada. São as fronteiras desses discursos que dão início aos conceitos desenvolvidos em cada filme do cineasta dinamarquês.

É a partir dessa incidência nas fronteiras que é possível notar como algumas noções como etnia, religião, ou língua são tratadas nos filmes, sem perder a singularidade de cada um deles nessas representações. Em *Ondas do destino*, as fronteiras têm um caráter religioso, enquanto em *Os idiotas* elas se dão principalmente pela casa, ainda que haja vários espaços públicos que são também explorados na dinâmica da narrativa. Nesses dois filmes, as referências a uma realidade extratextual existe, mas se dão de uma forma menos reconhecível para boa parte da audiência, pois pouco se conhece a respeito dos contextos geopolíticos desses locais.

Em *Dançando no escuro*, o papel do Estado no destino da personagem é maior que em todos os outros filmes. O *american way of life* se coloca como um “estado de espírito” no filme, sendo análogo ao poder do “Grupo” na Dinamarca, encenado em *Os idiotas*. Mais uma vez, o poder simbólico se insere no enredo e aqui os espaços se mostram hostis em relação à

Selma principalmente a partir do momento em que seu desejo individual, o de conseguir uma operação ocular para seu filho, passa a ir contra vários outros discursos.

Assim como em *Os idiotas*, esse poder é velado na maior parte do tempo. Em *Dançando no escuro*, o momento do desvelamento se dá exatamente na cena do julgamento de Selma, depois que esta é presa por matar o policial, Bill. A revelação desse poder acontece justamente num espaço onde a Lei Maior do Estado se mostra em sua maior força, numa Corte de Julgamento; o porta-voz que fala pelo Estado é o advogado acusador (Zeljko Ivanek):

Advogado acusador: Esta mulher encontrou confiança e amizade quando buscou refúgio em nosso país. E as provas mostrarão que retribuiu com traição roubo e assassinato, infligidos às pessoas que abriram seus lares e seus corações para ela.

A condição de estrangeira de Selma é revelada principalmente quando vários discursos se voltam contra ela em seu julgamento. A sua posição social era relativamente estável, mas sua aceitação era concomitante ao fato de ela “ocupar seu lugar” naquela sociedade. Ela foi integrada ao sistema, mas seu signo como imigrante permanece como uma marca. É interessante notar que von Trier esteve engajado nas discussões a respeito das políticas imigratórias, especialmente em seu país:

O liberalismo ao qual eles [os políticos liberais] são tão orgulhosos é baseado na liberdade de locomoção para onde há oportunidades. Quando as pessoas pobres do mundo vêm como vivemos não chega a ser surpresa nenhuma que elas tentem chegar aqui, é a natureza humana. Acho muito perigoso tentar resolver esses problemas meramente desenhando fronteiras. É imoral e estúpido. É claro que esses problemas tendem a crescer mais e mais até que haja uma erupção, por isso devem ser encarados de forma humanitária. [...] O maior problema é a distribuição desigual da riqueza no mundo. Sempre houve fronteiras. De uma forma ou de outra seremos forçados a pensar internacionalmente. (TRIER, 2001: 210)

A forma como von Trier trata as questões da nação e suas diversas afiliações está sempre em foco. Mais uma vez, como em *Os idiotas*, há em *Dançando no escuro* uma menção a respeito de um posicionamento político de esquerda ou direita. As cenas em que aparece o personagem do chefe de Selma na fábrica onde ela trabalha, Norman (Jean-Marc Barr), são um bom índice para essa análise. Selma havia inventado a história de que ela guardava todo seu salário para mandar para seu pai, na Tchecoslováquia. Norman primeiramente faz um comentário sobre isso, em um tom “inocente”, mas que diz bastante

sobre a mentalidade de muitas pessoas em relação aos imigrantes. O diálogo se dá na fábrica e Selma, Kathy (Catherine Deneuve) e Norman estão em cena:

Norman: *Como ele se chama mesmo?*

Selma: *Quem?*

Norman: *O velho, o seu velho. O cara para quem estamos fazendo isso.*

Kathy: *O pai dela? Eu sei. Oldrich. Certo?*

Selma: *Sim.*

Kathy: *Oldrich Novi. Era bailarino em Praga.*

Norman: *Vocês comunistas gostam de dividir tudo.*

Selma: *É uma boa coisa...*

Norman: *O que faz aqui se a Tchecoslováquia é tão melhor que os EUA?*

O mesmo assunto que foi uma mera conversa informal vira um forte argumento contra Selma quando Norman é convocado pelo advogado acusador a depor:

Norman: *Ela disse que o comunismo era melhor para as pessoas. Só sentia desprezo pelo nosso país e seus princípios. Exceto os musicais. Disse que os americanos eram melhores.*

Advogado acusador: *Então... a acusada preferia Hollywood a Vladivostok? Bem, já é algum reconhecimento.*

Essa rearticulação dos discursos, que acaba sendo fundamental para a condenação de Selma à morte, faz parte de uma visão de mundo relacional. Um mesmo evento pode ser visto por diversos ângulos e os efeitos desses discursos nunca são homogêneos para a sociedade como um todo. A polifonia de vozes existente em *Dançando no escuro* dá a ver diversas questões, pontos de vista, bem como a complexidade de um espaço fragmentado que se mostra por meio de discursos que se embatem. “Na arte dialógica, cada idéia é a idéia de alguém, situa-se em relação a uma voz que carrega e a um horizonte a que visa” (BAKHTIN, 2003: 21).

A partir dessa constatação, o binarismo político é mais um pensamento hierarquizante que se encontra defasado, já que esse tipo de divisão se provou falido. Von Trier se alinha a um tipo de pensamento contemporâneo que descarta uma identificação unívoca com uma ideologia, bem como com uma representação do ser humano de uma forma unitária. A fragmentação se mostra como um mote fundamental em sua obra em todos os níveis.

Mais uma vez, o auge do experimentalismo se faz em *Dogville*. A idéia sobre o conceito do filme nasceu das críticas que von Trier recebeu por *Dançando no escuro*:

Eu me permito ser provocado. Fui muito provocado por vários jornalistas americanos em Cannes. Eles ficaram bravos por eu ter feito um filme sobre os EUA sem nunca ter estado lá. Então pensei... está bem... agora farei vários filmes americanos. Eu também pensei que seria interessante para os americanos e para outros descobrir como alguém que nunca esteve lá enxerga a América. Além disso, isso é exatamente o que os cineastas americanos sempre fizeram. [...] Com certeza, eles nunca foram em Casablanca. Por isso acho difícil entender porque não podemos ser recíprocos. (TRIER, 2001: 208)

Portanto, assim como *Dançando no escuro*, *Dogville* se passa nos EUA, no entanto, o debate sobre o realismo de sua representação ganha um horizonte ainda mais provocativo. O realismo naturalista dá lugar a uma teatralidade “incomum aos olhos do cinema”. Von Trier alarga ainda mais os debates e as fronteiras das críticas necessariamente também se expandem, ou seja, a provocação chega a um nível metalingüístico e nem o cinema nem o próprio von Trier escapam a essa provocação.

Seria simplista analisar *Dogville*, bem como os outros filmes, por uma ótica simplesmente alegorizante, colocando as personagens como caracteres modelo, bem como uma crítica feroz e claramente anti-americanista. Assim como seria reducionista localizar a obra toda de von Trier como uma afronta ao cinema hollywoodiano, sempre pronta a atacar os pressupostos do cinema dominante. Na verdade, a sua obra busca reflexões sobre o mundo que o cerca e esse mundo é fragmentado por discursos, imagens, e muitos deles se dizem totalizantes, portanto, seu cinema trata dessa cisão que permeia e sustenta a sociedade contemporânea.

A cidade criada por Lars von Trier é investida de marcas que dão a ver diversas fronteiras. Todo o conceito criado gira em torno da problemática entrada de uma pessoa estranha em *Dogville*. Grace chega foragida e sua condição de forasteira é marcada por diversos aspectos, desde a sua roupa até o seu modo de falar, de seu gestual ao seu olhar, e a câmera, juntamente com a narração, reforçam essa condição de exílio de Grace.

Ao entrar em *Dogville*, Grace não vê alternativas, afinal ela *se torna* o “outro” dessa comunidade. A dinâmica fronteira, ou seja, o pertencimento ou não pertencimento é central para o roteiro. A situação de Grace oscila entre pertencer e não pertencer à comunidade de *Dogville*. Seu status é relativo a sua integração, no entanto, esse status é controlado pela comunidade e Grace é manipulada por todos. Várias são as falas de personagens que tentam

evidenciar a unidade da comunidade de Dogville, como por exemplo, o narrador (ironicamente, como em vários momentos) ao comentar o sentimento de Tom ao acolher Grace:

Narrador: *ela não havia escolhido Dogville no mapa ou decidido fazer uma visita, mas Tom sentia, de imediato, que ela pertencia àquele lugar.*

Logo após a aceitação de Grace, com a condição que ela ajude os(as) moradores(as), o narrador afirma: “Grace repentinamente sentiu algo que pode ser descrito como uma pequena mudança na maneira como via Dogville”. Essa fala do narrador é acompanhada por uma cena assustadora em que todos os moradores fitam Grace ao mesmo tempo. Um dos raros momentos em que a câmera localiza-se “subjetivamente”, no sentido que se posiciona como se estivesse no lugar de Grace, dando a ver a invasão dos olhares das pessoas em direção à estrangeira.

A chave para se entender tal mudança de comportamento dos habitantes de Dogville é o sentimento de pertencimento oscilante. Neste ponto, é importante observar a importância do momento histórico em que se passa o filme, durante a Grande Depressão americana, um momento em que a auto-estima e o patriotismo daquelas pessoas estavam em baixa. Trier não escolheu esse momento histórico à toa. A aceitação de Grace pela comunidade é tão intensa a certa altura do filme (mais exatamente no dia 4 de julho) que ela chega a ser diretamente responsabilizada por um dos moradores por conseguir fazer de Dogville “um maravilhoso lugar para se morar”. Grace, portanto, era o exemplo perfeito para a idéia central de Tom de que “o grande problema humano é a falta de aceitação”. A aceitação de Grace dá lugar à exploração que faz a alegria de Dogville.

A comunidade se torna hostil quando Grace passa a ser vista como uma latente ameaça, devido ao seu status de foragida. A princípio, o outro, imigrante, não é desejado e se ele(a) permanece, tem de se portar em seu lugar, ou seja, a insígnia de “outro” indesejado permanece e se perpetua por meio de discursos que se dizem integradores, mas que fazem questão de manter as bases mantenedoras de uma desigualdade abissal de cidadania. Percebemos com isso que a temática do espaço excludente se faz como nos outros filmes aqui analisados, ou seja, por um poder que se faz nas entranhas de uma sociedade que precisa desses “outros” para legitimar seus próprios discursos.

Dogville é uma comunidade imaginada, uma fronteira resguardada que acaba criando um sentimento que se iguala ao sentimento de pertencimento semelhante ao nacionalismo e a outras situações fronteiriças. Mais uma vez, como nos outros filmes aqui analisados, esse

poder simbólico se desvela aos poucos, no entanto, *Dogville* vai além e tenta mostrar que é dentro dessa mesma problemática que o cinema se revela com sua parcela de contribuição ao criar identificações com os espectadores (STAM, 2006).

O não-cenário causa primeiramente um efeito de anti-realismo, no entanto, há uma certa ambigüidade nesse conceito, uma vez que uma cidade sem paredes parece denotar ao mesmo tempo uma hiper-transparência. O direcionamento do olhar fica exposto, o que dá a ver o quanto esse olhar é ativo na percepção do espaço. O cineasta quer mostrar o truque, quer deixar tudo às claras, quer dar a ver os discursos, mas ao mesmo tempo, ele sabe que é impossível fazê-lo por completo, pois seu ângulo de visão, que é a princípio externo à ação, ao mesmo tempo está ali no espaço da narrativa, ou seja, o seu olhar participa na construção dessa narrativa.

Von Trier encara a questão da representação de uma forma experimental. As críticas sofridas foram um impulso para que ele criasse um conceito que dá a ver várias contradições pós-modernas. “O duplo jogo de ilusionismo e anti-ilusionismo é legitimamente pós-moderno” (BARTH, 1990: 96). Por maior que seja a tentativa de desvelamento, ela carrega em si uma contradição, já que “buscar a realidade como objeto para a ficção significa construir a ficção como um objeto definido por essa realidade” (SANTOS, 2000: 57). A realidade é fragmentada pelos discursos, esses mesmos que compõem a obra ficcional.

Dogville é um laboratório, um experimento da questão da alteridade e von Trier abre a possibilidade de concepção de uma fronteira como algo imaginário, criada a partir de referências calcadas em imagens e idéias. Segundo von Trier, ao assistirmos *Dogville*, “nos concentramos completamente nas personagens, pois há outros poucos elementos envolvidos. Após ter visto o filme, você deve saber mais sobre a cidade do que se o filme tivesse sido filmado em uma cidade real” (TRIER, 2001: 207).

Segundo Ítalo Calvino “jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve” (CALVINO, *apud* DALCASTAGNÈ, 2003: 35). *Dogville* é uma cidade imaginária e se forma em nossa mente a partir de várias referências. Tais referências que formam a narrativa são tanto anteriores ao texto porque, de alguma forma, aquele modo de vida está em nossas memórias; como são também referências dadas no momento em que se faz a história, ou seja, dentro da própria diegesis.

Todo o conceito de *Dogville* (a cidade) carrega a ambigüidade inerente à representação. Em uma concepção modernista, a possibilidade de mimetizar uma realidade começa a ser questionada e no pós-modernismo a fragmentação desta é tida como um ponto inicial. Dizemos conhecer o mundo, mas esse conhecimento é quase sempre indireto, ou seja,

por meio de discursos. Nós, espectadores(as), conhecemos Grace pelo que falam dela, bem como conhecemos as características da cidade pelo que ouvimos dela. É por esse viés que podemos situar a noção de transparência irônica na obra do diretor dinamarquês, pois esta “cria um lugar específico para o narrador. Lugar paradoxal no qual se mesclam o distanciamento da ironia e o envolvimento do observador no âmbito do observado” (SANTOS, *op.cit*, p. 26).

É nesse ponto que a colocação de um narrador onisciente, que a princípio se mostra neutro, é central para a análise. O papel desse narrador é o de um mediador e qualquer mediação supõe uma distância, além de supor que essa mediação nunca é imparcial:

A criação da figura hipotética do observador neutro e onisciente opera, a princípio, no sentido de corroborar a opinião do narrador. Não é por acaso que tais observadores em geral possuem características que dão autoridade a seus pontos de vista: são atentos, neutros, bons observadores. No entanto, a vontade de afirmação gera, simultânea e ironicamente, sua contrapartida: por necessitar apoiar-se em uma confirmação externa, o narrador acaba cobrindo de dúvida sua palavra. Procurando tornar insuspeita sua perspectiva, gera também as condições que minam sua própria credibilidade. Em segundo lugar, verificamos a criação desse narrador como um mecanismo que torna incertos os lugares ocupados tanto pelo narrador quanto pelo leitor. (Idem, p. 29)

Tais características se aplicam muito bem ao narrador de *Dogville*. As impressões são construídas por ele. Abrindo essa perspectiva, percebemos uma problematização do papel do próprio cineasta na feitura de um filme, bem como da mídia jornalística que tanto prega a questão da imparcialidade na divulgação de notícias.

Para se analisar a dinâmica fronteira no microcosmo criado por Trier, é importante ressaltar algumas ferramentas de aproximação e de distanciamento que se fazem em um esforço intermediário inerente ao conceito híbrido de *Dogville*. A própria carga teatral presente no filme evidencia esse caráter ambíguo, já que o teatro possui essa dinâmica por tratar-se de um contato direto com os(as) espectadores(as), mas que, ao mesmo tempo, apresenta características próprias ao ato teatral que não pressupõem o realismo.

Toda essa ambigüidade colocada em jogo em *Dogville* se faz por meio de um questionamento aos discursos que fazem a realidade cotidiana. Os discursos que engendram o *american way of life* são interpelados aqui pela ótica de von Trier, que é um cineasta plenamente consciente da formação de suas referências midiáticas:

O que me interessava era fazer um filme sobre a idéia de um país em que nunca estive, por meio dos meus sentimentos e daquilo que sei dele. Na verdade, eu sou americano. Na Dinamarca, 80 % da informação nos jornais e na televisão é sobre a América. É uma América em segunda mão a do meu filme, mas isso é que é interessante. (TRIER, 2005)

A estética artificial (LIPOVETSKY, 1988) se faz através de uma cultura que não tem mais suporte em qualquer referente e que nem mesmo se angustia com essa perda, na verdade, refugia-se nessa estetização do simulacro (BAUDRILLARD, 1981). O projeto de uma modernidade que esperava uma outra realidade não vista, porém, mais verdadeira, redimindo assim a realidade visível, é substituído pelo projeto pós-moderno da imbricação entre cópia e original. A utopia se torna real, mas se trata se uma utopia que não é mais da ordem do possível, quer dizer, só se pode sonhar com o objeto perdido (MELO, 1988).

A volta do Real, que começou a ser propagada pela mídia em escala cada vez maior no século XX (os já cotidianos efeitos especiais e *reality shows*), deflagra um efeito contrário (ZIZEK, 2003). O virtual se faz Real e o original se perde em meio à sociedade do espetáculo (DEBORD, 1992). No entanto, não se trata de tentar achar a originalidade, a natureza essencial que transcenda a experiência. Tal força transcendental já não faz sentido se colocada em oposição ao artifício (ROSSET, 1989). O “não cenário” é um artifício que vai além da oposição naturalismo/artificialismo. A proposta de von Trier trabalha em cima dessa característica de nossa sociedade, numa crítica direta à mídia imperialista. Zizek analisa bem essa problemática:

Não se trata apenas de Hollywood representar um semblante da vida real esvaziado do peso e da inércia da materialidade – na sociedade consumista do capitalismo recente, a ‘vida social real’ adquire, de certa forma, as características de uma farsa representada, em que nossos vizinhos se comportam ‘na vida real’ como atores no palco. (ZIZEK, 2003: 84)

A tradição filosófica da sociedade ocidental, tão firmemente enraizada em preconceitos metafísicos, engendra uma convicção corrente, porém ilusória, de que o essencial encontra-se sob a superfície e a superfície é o ‘superficial’, de que o que está dentro de nós, nossa ‘vida interior’, é mais relevante para o que nós ‘somos’ do que o que aparece exteriormente (ARENDDT, 1993). O artifício é uma marca que reside insistentemente na constituição do sujeito performativo contemporâneo (BUTLER, 1993), indo além dos “fardos da representação” (NAFICY, 2001). A teatralidade se mostra componente indissociável da

vida prática, ultrapassando o caráter unicamente mimético. O não-cenário de *Dogville* é um artifício performático que permite a manipulação de uma encenação baseada em uma complexa interatividade entre as personagens, levando em consideração a *fantasia* como uma estrutura necessária para a relação dos sujeitos com os objetos desejados (ZIZEK, 2003); o não-cenário é um produto intermediário que se faz na teatralidade não mais superficial dos dias de hoje.

Na representação existe uma suposta equivalência do signo e do real que Baudrillard considera utópica, imaginária. No simulacro, parte-se de uma negação radical do signo como valor. A diferença de estratégia em relação a *Dançando no escuro* demonstra como o pensamento de Trier se insere na dialética do falso/verdadeiro. É a própria dialética de ausência e presença que coloca o referente, os Estados Unidos, como uma “permanente miragem”, uma imagem que se basta, propositadamente distante das categorias realistas miméticas.

Neste ponto é interessante notar a influência de Bertold Brecht no conceito de *Dogville*, em especial a noção de distanciamento. Algumas técnicas do teatro de Brecht ainda reverberam com força na arte contemporânea e é possível traçar paralelos com a obra de Lars von Trier (e mais incisivamente em relação a *Dogville*). Os dois apresentam uma característica em comum: a provocação aos(as) espectadores(as). No entanto, tal efeito provocativo não se dá, como geralmente ocorre, por meio da representação fiel de uma suposta realidade. A própria linguagem é questionada, fazendo com que se perceba o quanto a ideologia está presente na própria formação dos discursos e o quanto a ilusão de realidade pode ser um entrave para a reflexão. Tem-se aqui a importante noção de “distanciamento”.

Freqüentemente utilizado por Brecht, o distanciamento ocorre quando a própria obra apresenta traços que deixam nítido o quanto ela não é a realidade. Evidenciar o aspecto ilusório é um artifício que permite o debate tanto estético quanto político, levando a arte a outro patamar, diferente da concepção clássica da *mimesis*. No caso do cinema, esse feito se torna ainda mais perturbador, já que o aspecto mimético da realidade é freqüentemente ligado de uma forma intrínseca a ele.

A participação do(a) espectador(a) é fundamental, visto que este(a) é incluído(a) na discussão proposta na obra, sendo levado(a) a pensar criticamente sobre o tema. No entanto, o papel do(a) artista(a) como revelador(a) de uma verdade (como em Brecht) não pode ser relacionado a Lars von Trier, já que a intromissão deste nunca é feita no sentido de apontar um correto direcionamento às questões tratadas nos filmes. Na verdade, há sempre uma certa ambigüidade, um certo cinismo, ou sarcasmo. Trier compõe uma obra permeada pelos embates éticos e estéticos da pós-modernidade e o apontamento de soluções por meio de

estruturas sistemáticas já não faz parte da agenda desses artistas (diferentemente da época em que Brecht postulou seus conceitos).

Ainda assim, a subversão não se impõe como um obstáculo ao entendimento das obras. Nesse sentido, Trier se torna também auto-crítico, pois utiliza da mesma estrutura que sustenta os poderes que são revelados em seus filmes, no entanto, a perspectiva do diretor é abordar as contradições que se fazem na percepção midiaticizada. Com isso, “a narrativa explicita o desejo de atuar sobre a própria elaboração do sentido dos acontecimentos em processo. Deixa clara a intenção de que a ficção também participe da construção da história” (SANTOS, 2000: 79).

A polifonia de *Dogville* deixa claro que a História, enquanto registro dos acontecimentos, é também feita de “estórias”. Ao mesmo tempo, que as estórias são também regidas pela História como lastro de referenciais culturais. Assim como a representação dos EUA durante todo o filme, as fotos da Grande Depressão que aparecem ao final são também uma espécie de re-escritura da História, afinal, dificilmente temos um retrato dos EUA e de seu modo de vida sem um final feliz. Além disso, esse modo de vida é visto como modelo por várias outras nações. As fotos compõem também uma narrativa que, agenciada por von Trier, dão a ver uma América bem diferente da que foi e é frequentemente retratada pelo cinema, pela mídia.

O distanciamento de Lars von Trier é diferente do de Brecht, que era diretamente ligado aos valores marxistas. Sintoma de seu tempo, Trier aponta algumas direções, mas deixa as opções em aberto. A ironia garante também um certo afastamento dos discursos totalizantes. Em relação a algumas idéias de Bakhtin, Todorov nos lembra que:

[...] em nosso mundo contemporâneo é impossível assumir uma verdade absoluta, e devemos nos contentar em citar em vez de falar em nosso próprio nome; [...] a ironia (é assim que ele [Bakhtin] chama agora esse modo de enunciação) é nossa sabedoria, e quem ousaria hoje proclamar verdades? Rejeitar a ironia é optar deliberadamente pela ‘tolice’, limitar-se a si mesmo, estreitar o horizonte. (TODOROV, *apud* BAKHTIN, 2003: 21)

Os efeitos irônicos previnem qualquer realidade padronizada de se tornar estabilizada ou autoritária (NAFICY, 2001) e esse é um dos principais motes que o diretor retoma em seus filmes. Em *Dogville*, Trier se propõe a criticar a própria estrutura que monta para seu filme, tentando atingir, quase que pedagogicamente, visto o grau de manipulação na condução do filme, uma forma de percepção de um grande público já acostumado tanto com a

forma como com o conteúdo dessa ideologia marcadamente intertextual. O filme é manipulado em direção à tensão, ao conflito e sua ironia se mostra também auto-destrutiva.

A ironia é perigosa porque é carregada de vantagens, mas também de riscos. Neste ponto, *Dogville* pode carregar duas interpretações. As vantagens se fazem pela possibilidade de subversão de um discurso dominante, enquanto o risco se faz quando a ironia se basta a si mesma, dando a impressão que esta não pode substituir uma atividade politizada. Pensar na ironia empregada por von Trier em *Dogville* e nos outros filmes como apolítica não corresponderia com a trajetória de um diretor que carrega seus filmes com diversas contradições da sociedade contemporânea, compondo uma obra ficcional capaz de engendrar as desilusões de um pensamento sistemático de soluções universais e unificadoras. Seu ceticismo, sua ironia se fazem em relação a uma obra meramente panfletária, mas ainda assim a política é potencializada pelo seu posicionamento como autor, orquestrador de uma polifonia que muitas vezes esconde poderes que influem diretamente na vida das pessoas. Como Robert Stam nos chama atenção, “ponto de vista é mais do que uma questão técnica; é também uma questão social, política e ética, uma concretização das diversas potencialidades das relações ‘eu-outro’” (STAM, 2000: 99).

Em *Dogville*, Lars von Trier alinha-se com a idéia de “violência criadora”, quer dizer, a escolha livre é aquela na qual não se escolhe apenas entre duas ou mais opções no interior de um conjunto prévio de coordenadas, mas na escolha por mudar o próprio conjunto de coordenadas (ZIZEK, 2003). O grande perigo é que uma busca de um Real natural por trás das aparências pode ser a instância definitiva para evitar o confronto com ele, como no caso de uma estética pura e simplesmente violenta. No entanto, a ironia e a artificialidade de von Trier vão além dessa possibilidade e se consolidam em direção a uma percepção do irreal, da imagem como uma fluidez necessária para se criticar os discursos dominantes. A sentença de Grace pela destruição da cidade de *Dogville*, “o mundo será um lugar melhor sem esta cidade” é como uma auto-destruição de uma fórmula de coordenadas corrompidas.

Como se percebe pelos finais das tramas aqui analisadas, a violência faz parte da convivência humana, no entanto, essa violência é mais incisiva para uns(umas) do que para outros(as), além disso, há os aspectos mais sutis e simbólicos dessa violência, mas que nem por isso são menos importantes. Na verdade, aquilo que von Trier insiste em nos fazer ver é o que insistimos em não enxergar.

CAPÍTULO 3

O ESPAÇO DAS PERSONAGENS

Pela moldura do vidro, o olho compõe cenas: imagens. Pela transparência, as imagens raptam para a cena o olhar: corpos.

Sérgio Sant'Anna

3.1 Corpo, imagem

O espaço é mais freqüentemente analisado pelas suas características geográficas, especialmente quando organizado a partir de uma visão mais politizada. No entanto, ao se trazer à tona diferentes linhas teóricas, colocando-as em um diálogo constante, surgem novas formas de se enxergar a categoria “espaço”, sem que este seja privado de suas orquestrações políticas.

Na verdade, o principal foco neste capítulo é claramente político. A análise do cinema como um empreendimento que faz parte de um discurso histórico deve levar em consideração as diferentes formas de espectação. “A abordagem do espaço é tributária de um debate tanto filosófico quanto antropológico” (SANTOS, 2005: 127). As transformações na percepção do mundo, as quais o cinema e as imagens audiovisuais desempenham grande papel, devem contemplar tanto o “espaço do real” quanto o “espaço do imaginário”, sendo que se torna indispensável dizer que estes compõem ativamente, sem as já ultrapassadas e rígidas hierarquizações, as concepções da sociedade atual.

Com isso, pensar o cinema se torna um exercício capaz de explorar diferentes e complexas potencialidades do mundo, já que a realidade espacial pode também ser pensada como um discurso, denominando um imaginário espacial:

Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas ‘ficções’ que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na auto-exposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada. (Idem, p.127)

Entender o impacto dos filmes nos(as) espectadores(as) é estar atento à formação dos valores que permeiam a sociedade. Diante da configuração cada vez mais fragmentada da

realidade, torna-se profícua a análise da formação dos distintos modos de afiliação, de subjetividades marcadas pelas características transculturais, mas que se fazem em meio a uma crise constante. Um olhar inquiridor hoje em dia deve ser um olhar que se desloca, que permite uma visualização sempre a partir das fronteiras, sem essências identitárias que se dizem originais.

O entendimento das condições culturais que formam as diversas percepções dos eventos é o ponto que conjuga esforços nas esferas políticas e também, porque não, nas esferas artísticas. É a partir da noção de que a percepção dos seres humanos não se faz de forma homogênea e universal que se pode avançar em direção a novas estratégias e soluções para uma convivência mais harmoniosa entre os indivíduos.

As diferentes teorias da percepção, dentre estas a neurociência e a física quântica, cada vez mais corroboram a noção de que o ato de ver é diferente de perceber. A partir dessa constatação, podemos tentar entender como se constrói a percepção do mundo em que vivemos, sabendo que esta é, até certo ponto, variável social e historicamente. Ainda que nossa sensação seja a de que é necessário simplesmente abrir os olhos e ver o que está ao nosso redor, na verdade, essa ação é apenas o começo de uma complexa formação dessa realidade. “Cada aspecto de tudo o que vemos tem que ser construído dentro de nossas cabeças. Movimento, forma, cor, tamanho, o que tudo é e onde está. Nada no mundo simplesmente está lá. Tudo tem que ser construído conjuntamente pelo cérebro” (BBC SERIES, 2000).

Os estudos do cérebro mostram que boa parte do que experimentamos é gerado por ele, como por exemplo, a sensação de movimento. Para se processar toda a informação visual que nos é remetida, o cérebro precisa se organizar de forma que cada parte específica deste cuide de cada uma das características da visão.

Se o cérebro fosse construído de forma que apenas uma estrutura, um mecanismo ou um módulo tivesse que processar toda a informação visual que entra, isso levaria muito mais tempo. Dessa forma, a solução é ter áreas visuais menores, mecanismos menores, com cada um destes lidando apenas com um aspecto da informação visual como a forma, ou a cor, ou profundidade, ou movimento. (Idem, Ibidem)

O bombardeio recebido pelos olhos é processado separadamente no cérebro e a sensação de movimento é incorporada à nossa percepção estática das imagens. Vemos fotografias que o cérebro transforma em movimento, em um processo análogo ao cinema, que opera os movimentos a partir dos fotogramas. Mais precisamente, 24 fotogramas por segundo. A imensa quantidade de informações que nos chega pelos olhos lembra a concepção

modernista do real inapreensível, caótico, muito mais complexo do que a capacidade do cérebro registrar.

Diante disso, torna-se interessante notar como se dá a percepção que faz a consciência. Se o cérebro tentasse registrar todos os detalhes de uma vez só, todos os objetos e movimentos, ficaria sobrecarregado. Com isso, o cérebro faz uso da memória para conseguir lidar com a complexidade do real. A visão, que apresenta um caráter objetivo a partir do que entra pelos olhos, é também construída pela memória, ou seja, a partir do que nossa mente já tem formado de experiências anteriores. A memória garante que não tenhamos que aprender tudo novamente, reconhecer todos os significados das coisas a cada vez que abrimos os olhos:

Se olhar ao seu redor, o mundo parece estar em alta resolução, quase que fotograficamente completo. Mas, na verdade, você está recebendo muito pouco disso tudo. Muito do que você vê, ou pensa estar vendo, está, na verdade, sendo formado pela memória. Estamos usando nosso conhecimento de tudo o que vimos no passado para imaginar o que está realmente lá fora. (Idem, *ibidem*)

Além do uso da memória como fator importante para o reconhecimento do mundo real, o cérebro é obrigado a focalizar os acontecimentos, direcionar as ações, quer dizer, escolhemos um foco de forma que nossa percepção se coloca a serviço de um ato consciente. Portanto, por necessidade, pelo caráter extremamente complexo do real, o que acontece ao redor desse foco fica de fora da percepção momentânea. Ao mesmo tempo em que existe uma enorme possibilidade de concentração, há também a possibilidade de não se perceber algo que aconteça em nosso próprio campo de visão.

O mecanismo de reconhecimento do mundo real pela visão é análogo ao reconhecimento de imagens. Interessante notar como essa focalização operada pelo cérebro é um mecanismo que pode ser novamente identificado com o cinema, ou melhor, com a câmera. Uma vez que um rosto ou um objeto é focalizado, o que se passa ao redor, a princípio, não faz parte da imagem, do espaço da tela, portanto, não faz parte de nossa percepção desta imagem. Em uma consideração sobre Bergson, Deleuze declara:

Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. (DELEUZE, 2007: 31)

A idéia de Bergson nos leva a mais uma inferência em relação ao ato de ver em conjunto com o ato de perceber. O cérebro reconhece o mundo real a partir também de informações que vêm de dentro dele mesmo, da memória. A percepção é engendrada tanto por informações que entram no cérebro como por informações que saem, ou seja, há também um caráter subjetivo no mecanismo da visão. “Portanto, nossa percepção do mundo é afetada tanto pelo que nossos cérebros realmente vêem quanto pelo que esperam ver” (BBC SERIES, 2000).

É a partir daí que podemos afirmar a singularidade de cada indivíduo, afinal, cada qual experimenta o mundo de uma forma diferente, focaliza o real a partir de seus interesses. O aprendizado de um indivíduo é feito pela sua trajetória de vida, a memória constitui nossa percepção do mundo, nos ajudando a constituir nossa própria “visão de mundo”. O conhecimento adquirido pela experiência é sempre acompanhado das emoções geradas, ou seja, o que guia nossas ações no presente está intimamente ligado ao passado e às emoções geradas nesse passado.

No entanto, essa idéia de Bergson carrega também o caráter coletivo da percepção do real. Os interesses de cada um estão sendo formados desde o nascimento e esses interesses fazem parte dos valores que regem a sociedade. A percepção do real vai sendo enquadrada pela percepção coletiva. O que começa como um real caótico vai se tornando um real padronizado. “Portanto, comumente, percebemos apenas clichês” (DELEUZE, *op. cit.*, p. 31).

É nessa ambigüidade que se constrói a percepção do mundo pelas pessoas. O real se mostra perfeitamente construído. No entanto, esse real é ao mesmo tempo oscilante, impreciso, já que a percepção carrega as experiências individuais. Ainda assim, essa imprecisão não tira a concreção desse real, já que há uma percepção coletiva condicionante do mesmo.

Porém, esse conhecimento advindo da memória não é suficiente para lidar com o complexo mundo real, quer dizer, nem todas nossas escolhas são guiadas por um conhecimento lógico. Para se entender como o mundo que nos circunda se constrói é preciso acrescentar outro elemento, a imaginação. Se as atitudes de hoje estão ligadas às emoções de ontem, tais emoções não se fazem apenas pelo real, mas também pelo que se imagina. A memória se constitui também pela imaginação e esta também se constitui a partir da memória.

A partir dessa consideração, chega-se à idéia de que nem todos os sentimentos, desejos, pulsões se fazem a partir de um conhecimento consciente do real, ou seja, não é possível analisar o real sem levar em consideração o inconsciente. É por meio do inconsciente que uma suposta positividade incontestada do real é suplantada por uma constatação relacional deste, ou seja, para além de um real finito e plenamente representável, há a possibilidade e a necessidade de imaginar. O que ativa esta imaginação é a fantasia:

A psicanálise compreende a fantasia como uma cena imaginária na qual o sujeito representa a realização de seu desejo e determina um caminho em direção ao gozo. Sem a ação estruturadora da fantasia, o sujeito não saberia como desejar e estabelecer uma relação de objeto. Ele seria assim jogado na angústia produzida pela inadequação radical do desejo aos objetos empíricos (SAFATLE, *apud* ZIZEK, 2003: 188).

Isso significa que a forma como lidamos com o real e como atuamos nele é diretamente ligada à fantasia e à imaginação. Nossas motivações emocionais se fazem também a partir destas e assim se torna possível investir de significação o mundo real socialmente compartilhado. No entanto, boa parte desses desejos e pulsões que nos movem não é facilmente reconhecível, uma vez que boa parte faz-se no inconsciente: “a psicanálise, tomando o formado, a representação, como o único ponto acessível de partida (o inconsciente é o lugar das pulsões), dá por desesperada a tarefa de apreender as pulsões em si. Estamos condenados a ver apenas a mediatização formal, as imagens” (BOSI, 1977: 13).

Com isso, é interessante perceber o grande poder da imaginação, já que esta é capaz de provocar reações físicas a partir de sentimentos criados pela mente, ou seja, esses sentimentos não precisam ser ativados necessariamente por um evento concreto, que apareça diante de nossos olhos. “O prazer se situa na divergência entre a experiência presente (localizável) e a memória de satisfação (mais ou menos inacessível)” (DOANE, In: XAVIER, 1983: 460). É dentro do cérebro que as sensações são engendradas. No entanto, o que gera as descargas elétricas entre os neurônios é tanto um estímulo externo ao corpo (captado pelos sentidos) quanto interno a este (feito pela memória de cada um).

Os mecanismos neurológicos que fazem com que o mundo exterior se construa da forma como o sentimos são os mesmos que usamos na interpelação do espaço-tempo do mundo ficcional do cinema. A carga dramática do cinema organiza os diversos sinais que compõem complexamente esse mundo e os manda ao corpo do(a) espectador(a).

A mise-en-scène torna significantes escritos em fala, canção e movimentos executados por corpos capazes de se mover, cantar, falar; e esta transcrição é intencionada a outros corpos vivos – os espectadores – capazes de serem afetados por estas canções, movimentos, palavras. É esta transcrição feita nos corpos e para os corpos, considerados como potencialidades multi-sensoriais, que constitui o trabalho característico da mise-en-scène. Sua unidade elementar é poliestética, como o corpo humano: capacidade de ver, ouvir, tocar, mover... a idéia de performance... mesmo permanecendo vaga, parece ligada à idéia de inscrição no corpo. (LYOTARD, *apud* XAVIER, 1983: 472)

No entanto, essa transmissão corporal é dada pelo cinema de forma mediada, já que está sempre em contato com a imaginação que cria “fantasmas”, que vai além dos contornos das imagens visuais, alarga as fronteiras do mundo real. O corpo que se faz a partir do cinema é um “corpo fantasmático”. Trata-se de um corpo oferecido aos sujeitos que o percebem e essa recepção é fundamental para a constituição deste corpo.

Assim como a voz necessita estar ancorada em um determinado corpo, o corpo necessita estar ancorado em um determinado espaço. O espaço visual fantasmático que o filme constrói é suplementado por técnicas planejadas para espacializar a voz, localizá-la, dar-lhe profundidade, emprestando assim aos personagens a consistência do real. (DOANE, 1980 In: XAVIER, 1983: 461)

É a partir desse jogo do ver e do perceber, do real e da imaginação que “mundos paralelos” se fazem, como o mundo dos sonhos ou o mundo ficcional. A arte se torna uma instância fundamental para os seres humanos, uma vez que é capaz de expressar boa parte das ativas fantasias. Ativas porque estas fantasias estão incessantemente produzindo novos “fantasmas”. No entanto, para existirem, os fantasmas precisam ser reconhecidos por uma coletividade. Uma das conseqüências dessa constatação é que aquilo que é tido como “mundo real”, na verdade é formado enormemente também pela imaginação, quer dizer, não faz sentido separar as instâncias ditas “reais” das “imaginárias”, pois as duas fazem parte do processo de reconhecimento e percepção da sociedade.

3.2 Cinema e percepção

A discussão do vínculo entre a realidade e o cinema é uma questão bastante destacada na práxis cinematográfica de Lars von Trier. Os filmes carregam sempre uma carga realista, mas esse realismo é sempre colocado em xeque de alguma forma. Na verdade, o que se sobressai nos filmes é a impossibilidade de se chegar a um real único e incontestado, já que mesmo uma suposta linguagem do cinema se mostra insuficiente para o intento de uma representação perfeitamente homóloga a este. Essa ruptura entre a imagem e a realidade, ou melhor, as fronteiras dessa ruptura se fazem forma e conteúdo dos filmes aqui analisados.

É certo que contemporaneamente as imagens ocupam um lugar de muito destaque na sociedade. No entanto, a formação destas carrega um caráter ambíguo:

Formada, a imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens.[...] Conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta sem tocar, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias. Daí o caráter de distância e o fascínio com que o homem procura chegar-se a sua enganosa substancialidade. (BOSI, 1977: 17)

O fascínio provocado pelas imagens está ligado exatamente a uma “enganosa substancialidade”. É essa complexidade da imagem que fez com que, aos poucos, a cultura ocidental em especial cada vez mais se constituísse por ela, ou seja, a percepção ocular foi sendo cada vez mais valorizada, muitas vezes, em detrimento dos outros sentidos.

No entanto, as fronteiras entre as ilusórias imagens e um suposto real que se faz fora destas, são cada vez menos identificáveis em meio a um mundo em que as imagens se fazem com tanta profusão. É nesse ponto que o cinema e as artes se colocam como partes importantes da cultura imagética atual.

Diferentemente da narração literária, a “leitura de imagens” não se faz por signos tão abstratos como são as palavras. A percepção imagética é desenvolvida pelo reconhecimento. Os códigos não são gramaticais, mas sim, baseados em recorrentes imagens. Dessa forma, trata-se de um léxico infinito, uma vez que o texto fílmico não é feito de imagens plenamente constituídas previamente. Mas se o cinema consegue comunicar algo, isso se deve à sua indexicalidade, à sua ligação com significados compartilhados:

O destinatário do produto cinematográfico está habituado a ‘ler’ visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade que o cerca enquanto ambiente de uma coletividade, expressando-se precisamente também através da pura e simples presença ótica dos seus hábitos e dos seus atos. (PASOLINI, 1982: 138)

É nesse sentido que o cinema carrega uma certa “carga de realidade”. As imagens, ainda que não sejam signos com uma significação fechada, possuem um caráter comum, compartilhado. Nesse sentido, a significação é convencional, mas objetiva, e está ligada ao “peso” da realidade. A imagem de uma árvore, por exemplo, sempre significaria uma árvore. Nesta concepção, o cinema está sempre ligado a essa realidade:

Dizer que uma coisa existe é dizer que tem um lugar no mundo. Uma coisa existe quando está relacionada com todas as demais por um sistema de interdependências recíprocas. Sua própria forma não é senão o que os objetos circundantes a deixam ter. Todas as figuras do mundo se determinam assim, mutuamente, por imbricação de umas com as outras. (LAFFAY, 1973: 22)

No entanto, considerar a “realidade” como algo plenamente alcançável chega a ser uma abordagem inocente nos dias de hoje. O caráter objetivo dos signos é apenas a superfície dessa questão, ou seja, considerar palavras ou imagens com significados tão estanques é desprezar o papel do(a) autor e do(a) receptor(a). O(a) autor(a) pode, por exemplo, criar novos significados para uma árvore, bem como, dependendo do(a) espectador(a), árvore pode assumir outra conotação (uma oliveira para um judeu significa muito mais do que uma simples árvore). Em um nível mais genérico, pode-se dizer que a significação dos elementos se liga a padrões culturais distintos.

A tentativa de se entender como se forma o real sempre foi um tema bastante discutido pela Teoria do Cinema e dentro deste tema está a questão da *mimesis*. A noção de que o cinema é uma janela para o mundo marca o debate das relações entre a representação artística e o mundo dito real. A partir do advento da montagem, a idéia de semelhança entre a representação cinematográfica e o mundo real é colocada em xeque, já que há um óbvio afastamento entre a nossa contínua percepção do espaço e do tempo, que faz parte do mundo visível, e a descontinuidade dessa percepção no cinema. Além disso, uma pretensa objetividade cinematográfica é suplantada pelo aparecimento de um sujeito narrante, orquestrador das junções entre os planos que compõem os filmes.

Alguns teóricos como Bela Balazs nos dizem que essa “janela para o mundo” se abre para um universo ficcional, um microcosmo que existe em si, sendo separado do nosso mundo pela superfície da tela. Em relação ao pensamento de Balazs, Ismail Xavier assere: “Balazs nos diz que tal microcosmo pode apresentar a realidade, mas não tem nenhuma conexão imediata ou contato com ela. Precisamente porque ele a representa, está separado dela, não podendo ser sua continuação” (XAVIER, 2005: 22).

O posicionamento de Balazs denota uma forma de enxergar a realidade empírica, o mundo real, como um todo indefectível. Na verdade, toda essa discussão dá a ver mais uma ambigüidade do cinema. Além do caráter realista deste, ligado à indexicalidade das imagens ao mundo real (o que denota sua direta ligação com a fotografia), teóricos como Píer Paolo Pasolini avançam nesse debate ao agregarem outra dimensão ao fazer cinematográfico, a dimensão da memória, do sonho, do imaginário, ou seja, ao mesmo tempo em que o cinema

tem sua carga objetiva de realidade, ele também se constitui pela capacidade de cineastas e espectadores(as) de construir as imagens não só por dados empíricos:

Tanto a mímica e a realidade bruta como os sonhos e os mecanismos da memória são fatos quase pré-humanos ou no limite do humano: são, em todo caso, pré-gramaticais e absolutamente pré-morfológicos. O instrumento de linguagem sobre o qual se implanta o cinema é por isso de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objetiva. (PASOLINI, 1982: 120)

Dessa forma, o trabalho do(a) cineasta se diferencia do do(da) escritor(a) basicamente porque este(a) lida com uma matéria-prima “dicionarizada”, a palavra, enquanto aquele(a) lida com a imagem, a qual é uma matéria muito mais “selvagem”, já que não existe um dicionário de imagens. Nessa concepção, o cinema estaria, em sua essência, muito mais próximo a um “cinema de poesia”, já que o(a) cineasta construiria seus filmes a partir de um léxico infinito, buscaria seus signos junto ao “caos, onde estes [signos] não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica” (Idem, p.139).

É interessante notar que essa concepção ambígua do cinema e das imagens se liga à percepção ambígua do mundo real. O reconhecimento da realidade está ligado tanto a uma “realidade bruta” quanto a uma produção imaginativa, fantasmática, onírica. O cinema se faria também nesta ambigüidade, mas, para Pasolini, a essência imaginativa seria mais incisiva na produção dos filmes. É este o caráter utópico da teoria de Pasolini, já que a poesia emerge e suplanta uma realidade visível, bruta.

No entanto, a junção dos planos, a montagem, começa a mexer um pouco com essa concepção, já que pode se dar em duas direções: ou esta é feita para se apagar a descontinuidade, criando uma suposta transparência do fluxo narrativo, ou é feita de forma a evidenciar a descontinuidade. “Dependendo das opções realizadas diante destas alternativas, o ‘efeito de janela’ e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa intensificação na operação da montagem” (XAVIER, 2005: 25). É nesse ponto que o cinema tradicional hollywoodiano começou a construir sua forma de montagem clássica e sua eficaz neutralização da descontinuidade.

As técnicas dessa decupagem clássica incidem na impressão de realidade e na identificação do(a) espectador(a). Com isso, aquele léxico infinito, ou aquele caos a que se referia Pasolini vai sendo “domesticado” ao ponto de se tornar um código normalizante para a combinação das imagens. No vocabulário de Pasolini, trata-se de uma dicionarização das

imagens e “a História do Cinema consiste em criar esse dicionário” (MÜLLER, 2004: 14). É nesse ponto que se torna importante enxergar a constituição do código clássico da montagem tradicional também no contexto político e ideológico, afinal, o que era um contexto americano no começo do século XX, passou a ser um contexto quase global. O crescimento da indústria cinematográfica se dá paralelamente às mudanças da cultura ocidental com o crescente papel da mídia e das migrações na percepção espaço-temporal dos sujeitos contemporâneos.

A forma como o cinema clássico se apropriou de técnicas teatrais e literárias a fim de tornar o cinema mais adequado ao mesmo público consumidor dessas artes mostra como o ato de contar histórias foi sendo acoplado às produções cinematográficas. Com isso, é possível perceber que se a capacidade de narrar não é específica a nenhuma mídia, a ideologia também não o é (STAM, 2003). Os significados que se tornam inerentes às histórias populares formam um conjunto simbólico que perpassa diferentes culturas por meio de diversas mídias. As conotações são equalizadas e permanecem consistentes por meio de um elaborado léxico de representações (Idem, Ibidem). As narrativas popularizadas não apenas seguem a rota da ideologia recebida como também a propagam, portanto, tal ideologia é intertextual e o cinema e a literatura são lugares privilegiados para se enxergar tais traços (BARTHES, 1974).

A chave para se entender toda a complexidade da experiência cinematográfica é apagar o binarismo real/ficção. Nos dias de hoje, não faz mais sentido entender a arte como uma instância separada da sociedade e vice-versa. O debate da *mimesis* necessariamente foi sendo deslocado a ponto de se constituir por outros pressupostos. A velocidade das trocas culturais foi sendo cada vez mais acelerada e as mudanças na sociedade precisam ser analisadas tendo em vista também o aspecto imaginário, visto que a polaridade entre a autonomia da obra de arte e a concepção desta como reflexo do mundo não mais tem lugar no espaço em que vivemos, um espaço atravessado por referências virtuais e valores desterritorializados. Tudo isso demonstra novos pressupostos para o debate do realismo, já que nossa realidade é obviamente formada também por elementos que vão muito além da realidade empírica.

Diante dessa realidade tão fragmentada dos dias de hoje, ou seja, desse espaço complexo em que vivemos, como se faz a narrativa contemporânea? A velocidade em que se conta uma história no cinema hoje é muito superior à dos primeiros filmes e isso não se trata apenas de uma escolha de cineastas, mas também da capacidade de percepção dos(as) espectadores(as).

A chamada “linguagem de videoclipe”, por exemplo, se mostra condizente à percepção de espectadores(as) acostumados(as) com imagens de videogames, noticiários, desenhos animados, os quais são desenvolvidos sempre em desafio à capacidade que as

pessoas têm de processar essas informações. O espaço também vai se tornando complexo e vai acompanhando essa complexidade social do real. “O tempo, assim como o espaço, não é uma entidade abstrata, mas uma construção social, que continua se fazendo e transformando, gradualmente, nossa percepção” (DALCASTAGNÈ, 2005: 114). Neste ponto é interessante notar como o cinema incide em nossa percepção da realidade, ou seja, percebemos o mundo ao nosso redor com uma influência direta do cinema e das rapidíssimas imagens e informações que nos chegam, quer dizer, o que foi denominado por muito tempo como um mundo paralelo, meramente fictício, faz parte ativamente das transformações da sociedade.

Os filmes de von Trier aqui analisados transgridem e questionam de várias formas o binarismo “real/ficção” e para isso é preciso levar em consideração um terceiro elemento, o imaginário. Com isso, a análise aqui desenvolvida se distancia das definições ontológicas desses termos (real, ficção e imaginário), uma vez que essas definições são quase sempre hierarquizantes e até mesmo se anulam uma em função da outra (quando se define, por exemplo, a ficção como eliminação da realidade). O importante é evidenciar o caráter relacional dos três:

Assim, pode-se afirmar que o fictício é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário, ou que o fictício é a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade, mas a rigor não se pode dizer o que são o real (a não ser que este corresponde ao ‘mundo extratextual’), o fictício (além de que este se manifesta como ato, revestido de intencionalidade) e o imaginário (exceto que possui caráter difuso, e que deve ser compreendido como um funcionamento). (ISER, 1996: 13-16)

É a partir dessa forma relacional de lidar com essas noções que o cinema pode ser tido ao mesmo tempo como produto, mas também como definidor dos seres humanos. A quebra de categorias estanques como forma e conteúdo, imitação e original, coloca as artes como uma possibilidade de expressão dos valores reinantes em uma sociedade. Essa ‘plasticidade humana’ se transmuta em texto e “talplasticidade abarca a experiênciado homem com o que percebe comoreal, o processo imaginário de conceber as limitações e as potencialidades de tal experiência, e a transformação desse processo em obras, ou seja, a concretização do imaginário por meio da ficção” (SANTOS,2005: 126).

A formação de identidades e percepções engendradas pela mídia globalizada remete à questão da memória. Visto que a percepção nunca é um ato puramente individual, sendo também intrincado ao social e à memória cultural, o cinema participa ativamente da formação

do *sensorium*, ou seja, da forma de percepção do mundo ao redor, do uso dos sentidos do corpo que formam a memória.

A centralidade da mediação para a construção da memória aponta novamente para a dificuldade de se estabelecer uma real distinção entre fato e ficção na pós-modernidade (NAFICY, 2001). O “poder do falso” (DELEUZE, 2007) se faz exatamente pela indiscernibilidade das imagens reais ou virtuais, ou seja, mais uma vez, a questão do embaralhamento das noções entre real/irreal se impõe como um debate recorrente acerca da tarefa da arte como uma instância questionadora das condições em que construímos o real.

Os filmes de von Trier carregam uma crítica que se faz a um *sensorium* ocidental midiaticizado. Nem texto nem espectadores(as) são estáticos(as). Espectadores(as) formam e são formados(as) pelo cinema (STAM, 2006). O mimetismo do cinema projetou culturas longínquas e contribuiu para o “ocularcentrismo”, uma espécie de supervalorização da visão em detrimento dos outros sentidos (JAY, *apud* STAM, 2006: 254). Daí a percepção etnocentrista vinculada pela mídia de que ver é possuir e conhecer, ainda que este tipo de concepção tenha sido prontamente combatido pela antropologia desde meados do século XX. O sentido de uma cultura nunca é prontamente alcançado, como o suposto imediatismo do cinema tenta inculcar. O sentido, a memória são multisensoriais, nunca estando presas apenas à visão e à audição (BERGSON, 2004).

Tudo isso nos leva a uma indagação a respeito da complexa natureza da imagem, uma vez que esta sempre pressupõe uma distância entre nós e o objeto que se dá. Por mais que a visão seja dada pelos mecanismos oculares, o reconhecimento das imagens se faz por meio de todos os sentidos:

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual, tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência. (BOSI, 1977: 19)

Segundo Merleau-Ponty, o cinema não é percebido, é sentido (MERLEAU-PONTY In: XAVIER, 1983). Conceber o cinema como um empreendimento que constrói a realidade nos leva a entender como as imagens hoje em dia formam as significações compartilhadas e indo além dessa constatação, pode-se entender como

as significações ocorrem no corpo e não apenas ao nível dos signos. O cinema é mimético, mas no sentido de uma experiência de

similaridade corporal com as imagens audiovisuais que recebemos. Não é apenas um transmissor de sinais. Ele testemunha um objeto e transfere a presença do objeto para os espectadores. (MARKS, 2000: 32)

É nesse sentido que se torna interessante analisar como o espaço do corpo se torna um depositário da memória cultural. É dessa forma que von Trier concebe uma arte que vai além da representação, um cinema plenamente consciente de que o corpo tem uma ligação visceral com as imagens veiculadas e é no âmbito da memória que von Trier interpela seus(suas) espectadores(as). No entanto, isso se faz como uma estratégia inicial, já que a violência que permeia toda a concepção dos filmes é também uma forma de trazer à tona as fissuras da sociedade e dos sujeitos contemporâneos.

3.3 Corpo, cinema e espetação

O cinema tem o poder de constituir algumas idéias dos(as) espectadores(as) a respeito de distinções culturais, construindo impressões, identificações, rejeições como um palimpsesto (MARKS, 2000). A fluidez do mundo contemporâneo faz surgir novas formas cinematográficas de se pensar o “eu” e o “outro”, a cópia e o original. Nos filmes aqui analisados, as fronteiras entre o real e o irreal são sempre problematizadas, mas é importante entender que nos filmes de Lars von Trier a integração entre real e ficção será uma “integração exposta como fratura” (BRAIT *apud* SANTOS, 2000: 37). Se o debate sobre o real incide sobre a forma como esse é percebido, os próprios mecanismos de representação devem também ser inseridos no debate, afinal, a ficção é também definida por essa realidade fragmentada.

A apreensão do real, mesmo, é uma coisa muito difícil, e a linguagem em geral nos afasta do real. [...] Quanto mais você fala, mais distante fica da realidade. Ao mesmo tempo, a possibilidade de brincar com a linguagem, de destruir suas formas estratificadas, permite que se amplie por outras vias a visão que se tem do real. (SANT'ANNA, *apud* SANTOS, 2000: 78)

Entender as construções espaciais engendradas nas narrativas de von Trier é vislumbrar algumas de suas escolhas, sendo que os deslocamentos das personagens revelam conflitos que surgem a partir do ponto de vista de cada uma dessas personagens. Com isso, o

que se coloca em questão aqui é a construção social dos espaços, a forma como estes espaços são representados e as relações simbólicas que inscrevem o corpo das personagens na ficção de von Trier. As narrativas abarcam “modos possíveis do homem e da mulher contemporâneos se situarem no mundo, representando a si e aos outros, estabelecendo uma identidade a partir do que tentam fazer ou daquilo que alcançam dizer” (DALCASTAGNÈ, 2005: 114).

O espaço que vai sendo tecido pelas personagens é permeado pelos poderes que compõem a sociedade e a visão de von Trier sobre “nossa sociedade” é construída por embates discursivos. Esses espaços fílmicos são sempre construídos intrinsecamente à narrativa e essas narrativas estão centradas nos eventos da vida das personagens principais. A partir disso, a questão da sexualidade emerge como mais um artifício que von Trier utiliza em seus filmes, mostrando como os poderes inerentes à sociedade se mostram extremamente opressores e violentos. Se os conflitos são a mola propulsora dos filmes, a sexualidade é propositalmente utilizada por von Trier como mais uma temática permeada pelos conflitos que se constroem intrinsecamente à sociedade contemporânea.

Não à toa, as personagens principais são mulheres, não à toa a violência é tão presente. Diante de um sujeito contemporâneo cada vez mais arrancado de suas bases metafísicas, os corpos emergem como o único refúgio inquestionável que resta. É também na violência corporal que é possível perceber as nuances de poderes que manipulam e submetem. Para Judith Butler: “discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos, na verdade, carregam discursos como parte de seu sangue” (BUTLER *apud* LUNA, 2003: 6).

As relações entre cinema e corpo tangem a percepção do espaço tanto dos(as) espectadores(as) como das personagens. A violência é visível em todos os filmes e ela toma diversas conotações. Primeiramente se faz velada, inclusa em discursos e emprenhada nos espaços. No entanto, o final desses filmes sempre se faz com uma violência corporal, física, demonstrando como o espaço do corpo é mais um espaço que carrega os poderes hierarquizantes. Na *mise-en-scène* de corpos que o cinema promove, a delegação de voz a personagens principais femininas se faz emblemática para o entendimento sobre como se fazem os significados dessas narrativas.

O valor da reflexão sobre o emprego da voz no cinema a partir de sua relação com o corpo (o da personagem, o do(a) espectador(a)) está em uma compreensão do cinema sob uma perspectiva topológica, como uma série de espaços incluindo o do(a) espectador(a) – espaços os

quais são freqüentemente hierarquizados ou mascarados um pelo outro a serviço de uma ilusão representacional. Entretanto, qualquer que seja o arranjo ou interpenetração dos vários espaços, eles constituem um lugar onde a significação se intromete. As diversas técnicas e estratégias para o desenvolvimento da voz contribuem fortemente para a definição da forma que este “lugar” assume. (DOANE, In: XAVIER, 1983: 475)

Como uma temática recorrente, o diretor dinamarquês joga com as expectativas e identificações dos(as) espectadores(as). Na verdade, o que se vislumbra na representação dos espaços dos filmes é uma tensão que é construída a partir da percepção do mundo real, ou seja, von Trier sempre busca inicialmente o tradicional lugar de conforto dos(as) espectadores(as) para que no decorrer da trama haja um impacto. Para que isto aconteça, este impacto deve ser engendrado por conflitos que necessariamente façam parte do mundo simbólico da audiência. Os filmes carregam essa tensão, dando a ver como von Trier faz questão de jogar com os clichês, com as percepções padronizadas. Em relação a seus filmes, o próprio Lars von Trier declara:

Claro que é um jogo. E é muito importante ser um bom ‘mestre de jogo’, como se diz no mundo dos RPG’s. Acho que tenho esse talento, bem como a força e a arte da persuasão. Mas isso demanda a participação de outros que também queiram jogar ‘o pequeno, pequeno jogo que o Lars começou’. Este é um importante ângulo de minha criatividade. (TRIER, 2000: 162)

Von Trier faz esse jogo da percepção, por exemplo, por meio das técnicas e da estética, quando a intermedialidade ressalta gêneros cinematográficos (como vimos no capítulo 1); nas referências extratextuais, quando as questões identitárias tradicionalmente relacionadas a categorias como “nação” são interpeladas por ângulos diferentes (como vimos no capítulo 2); bem como na representação das personagens, que, como veremos, carregam uma carga estereotípica de gênero, ainda que isto se faça como um reconhecimento inicial dos papéis sociais investidos nas personagens.

O espaço das personagens é hierarquizado, estratificado pelos poderes simbólicos que o permeiam. Na verdade, o real representado nos filmes se mostra apreensível pelos discursos que o descrevem. O caráter persuasivo dos filmes leva à interpretação de que os vários discursos componentes do real se constituem enquanto jogos de força. “A existência de olhares distintos desejando produzir a imagem de um mesmo objeto coloca-os em confronto. Perpassado por relações de poder, o entrelaçamento dos discursos se dá enquanto embate” (SANTOS, 2000: 80).

Dentro desse espaço fragmentado por discursos, é a constituição e a percepção desse espaço, dessa realidade, que é posta em jogo. Se o real é formado a partir de uma percepção coletiva, é certo que não há a participação irrestrita de todas as pessoas. “A realidade é composta por um conjunto heterogêneo de ações e discursos. O poder de concretização das ações, e de veiculação, circulação e conseqüente assimilação dos discursos é desigual” (Idem, p.81).

A construção das personagens mostra o quanto a realidade é feita por discursos que detêm o poder de influenciar na percepção desse real e no funcionamento coletivo. Em todos os filmes aqui analisados, o embate dos discursos de gênero são evidentes na expressão desses espaços hierarquizados, sendo fundamentais para a diegese. As ações das personagens são claramente impulsionadas pelos tradicionais discursos, papéis sociais, e a ficção de von Trier interpela essa realidade espacial simbólica. O imaginário espacial comporta diversos discursos:

Deve-se pensar na existência de um discurso espacial, conjunto de produtos, com graus variados de formalização, no qual se concretiza, além de um sistema conceitual e operacional, um quadro de referências simbólicas e um conjunto de valores de natureza cultural a que genericamente se denomina imaginário espacial. (SANTOS, 2005: 127)

Em *Ondas do destino* essas questões são analisáveis a partir dos espaços que as personagens percorrem e dos papéis sociais investidos em boa parte das personagens do filme. O fato de a narrativa se passar mais em ambientes internos faz com que a atmosfera seja intimista, especialmente porque Bess perambula nesses espaços, mas parece não conseguir conforto em nenhum deles. O primeiro cenário a aparecer no filme é o interior da pequena igreja presbiteriana do local e o primeiro diálogo já denota a pequenez de Bess frente a uma instituição tão poderosa. Ao falar com alguns clérigos presentes sobre a disposição de se casar com um forasteiro, já percebemos a impotência espacial para a história:

Bess: *O nome dele é Jan.*

Clérigo: *Não o conheço.*

Bess: *Ele trabalha na plataforma de petróleo.*

Clérigo: *Você sabe que não somos a favor de matrimônios com forasteiros.*

Clérigo: *Você ao menos sabe o que é matrimônio?*

Bess: *É quando duas pessoas se unem perante Deus.*

Já nesta primeira cena de *Ondas do destino* podemos perceber como a narrativa cinematográfica é ambígua. O diálogo dá o significado, mas o espaço também diz muito sobre a situação, ou seja, o “mostrar” e o “relatar” são instâncias que andam juntas na construção do

significado da narrativa (JIMÉNEZ, 1996). Nesta cena, o ambiente opressor é constituído pelo espaço da igreja em si, que já denota uma necessidade de respeito solene, pelos clérigos, que reunidos formam um grupo com poder de deliberação a respeito do futuro de Bess, além do fato de serem todos homens, já que uma das regras que fazem parte dos preceitos religiosos dessa Congregação é a proibição às mulheres de se expressarem verbalmente.

A questão da delegação da fala é interessante para começarmos a entender a personagem, Bess, pois trata-se de uma personagem que fala muito pouco, ao mesmo tempo em que as pessoas estão sempre falando sobre ela. Como se percebe por esta primeira cena, a maioria das vezes ela é “explicada”, ou seja, as outras pessoas parecem sempre saber mais sobre Bess do que ela mesma. O espaço da igreja é um local em que ela parece bem-vinda a princípio. No entanto, durante o sermão que o padre da paróquia pronuncia em seu casamento com Jan, rapidamente se percebe o porquê:

Padre: Cristo amou a Igreja e se doou a ela por ele e por nós. Se não for muito inapropriado, quero dizer que você, Bess, demonstrou esse amor e esse comprometimento em sua própria vida. Não foi uma nem duas vezes que você esteve nessa igreja doando seu tempo e esforço para limpá-la.

Trata-se de uma cena emblemática para se entender como as personagens de *Ondas do destino* são construídas. A representação dos gêneros (masculino e feminino) é feita dentro de tradicionais papéis sociais, com atribuições e funções muitas vezes antagônicas, numa diferenciação de gênero claramente hierarquizada¹⁸. Tanto a feminilidade quanto a masculinidade são exploradas dentro de estereótipos e as personagens interagem a partir de papéis sociais reconhecidamente fixados na sociedade. Segundo Rita Laura Segato, “a matriz heterossexual é a primeira matriz de poder, o primeiro registro ou inscrição do poder na experiência social da vida do sujeito” (SEGATO, 1998: 3). Portanto, analisar as configurações da vida social sem se atentar para o fato de que todas as esferas sociais são permeadas pelas categorias de gênero seria uma análise no mínimo incompleta.

Não se pretende com isso dizer que as categorias de gênero servem para explicar todas as assimetrias no texto social, mas sim, que se integram a outras forças atuantes na tessitura de uma complexa “teia de significados” (GEERTZ, 1989). No caso dos filmes aqui analisados, a sexualidade é um vetor importantíssimo para o desenrolar das narrativas.

¹⁸ Interessante notar que no universo dos quatro filmes aqui analisados, não há sequer uma personagem homossexual.

O espaço de Bess está sempre ligado à esfera privada, a serviços domésticos. De fato, o enclausuramento doméstico de Bess é evidente. Ela parece não ter emprego, profissão e fazer a faxina na igreja é a única forma que ela achou para aumentar seu status perante a igreja e a sociedade. O seu lugar já está marcado e durante todo o filme ela se move com extrema dificuldade, quer dizer, Bess tenta, mas não consegue ultrapassar as barreiras invisíveis que compõem os espaços sociais.

É importante localizar aqui o que Pierre Bourdieu chama de capital simbólico. A igreja é um espaço social e estes espaços são atravessados por poderes, campos de força, ou seja,

na medida em que as propriedades tidas em consideração para se construir esse espaço são propriedades atuantes, ele pode ser descrito como campo de forças, quer dizer, como um conjunto de relações de força objetivas impostas a todos os que entrem nesse campo e irredutíveis às intenções dos agentes individuais ou mesmo às interações diretas entre os agentes. (BOURDIEU, 2005: 134)

A hierarquização desses espaços sociais se efetiva diferentemente. Cada sujeito vive em uma determinada posição social a qual é derivada de uma soma de poderes ou “capitais” que cada indivíduo sustenta. Certamente, a posição ocupada por Bess nos espaços sociais é, desde os primeiros momentos do filme, inferior a de várias das outras pessoas e a forma como ela é tratada diz muito sobre o lugar ocupado por ela na sociedade.

O poder da igreja é perceptível na comunidade e a extrema devoção de Bess é representada por sua relação extremamente respeitosa com o espaço sagrado da igreja. No entanto, essa relação que se mostrava confortável vai piorando após o casamento dela com o “forasteiro” Jan. Após ser atacada verbalmente por um clérigo durante uma missa, Bess chega a expressar a seu avô um desagrado pelo fato de as mulheres não poderem falar no espaço da igreja, mas é veemente coagida por ele a calar-se.

Após começar a ter encontros sexuais com estranhos, Bess passa a se sentir ameaçada de expurgo pela igreja, ou seja, se isto acontecesse ela não poderia mais frequentar aquele espaço sagrado. Esse movimento de expurgo por parte da Igreja seria a pior sanção que um habitante da ilha poderia sofrer. A partir disso, sua mãe a ameaça: “Você sabe o que é ser expurgada, Bess? Você não será nada. Já vi homens e mulheres fortes definharem por isso e você não é forte. Você morreria!”. Dessa forma, é possível perceber que a Igreja é uma instituição capaz de legitimar as posições das pessoas da ilha.

De fato, o expurgo acontece exatamente quando ela quebra a regra de não poder falar dentro da igreja. O seu comportamento promíscuo estava sendo observado, mas o capital

simbólico investido pelo gênero a Bess foi o fator que gerou a maior indignação, sendo instantaneamente recriminado pelos clérigos. A sua simples presença na igreja talvez não fosse o problema, desde que ela “ocupasse seu lugar”, ou seja, desde que ela se portasse como uma mulher e se calasse. A cena do expurgo se dá quando Bess entra na igreja e diz não entender por que os clérigos amavam tanto a palavra de Deus e não os seres humanos, em alusão ao preconceito com os estrangeiros.

Bess: Não se pode se apaixonar por uma palavra, você pode amar outro ser humano. Isto é perfeição.

Enquanto Bess fala, alguns clérigos se reúnem rapidamente e um deles diz:

Clérigo: Mulher nenhuma fala aqui! Bess Mcneil, o conselho decidiu que de hoje em diante você não terá mais acesso a essa igreja. Aqueles que a conhecem não mais a conhecerão.

Bess: Por favor, deixe-me ficar!

Clérigo: Fora da casa de Deus, Bess Mcneil!

Outro espaço que emana um discurso capaz de suplantar os desejos da própria Bess é o do hospital. Dr. Richardson é o médico que se mostra capaz de explicar os problemas de Bess. A figura de Dr. Richardson é até um pouco estranha para um médico. Ele é loiro, jovem, pode-se dizer que sua aparência física se encaixaria mais com um surfista. Não à toa, pois quando Jan pede a Bess que ela tenha relações sexuais com outros homens, o médico se torna sua primeira opção; por isso a importância de Dr. Richardson ter uma aparência agradável. Seria estranho se Bess se interessasse por um homem velho e feio, quer dizer, estereótipos de beleza também se fazem necessários para o enredo. Bess tenta conquistar Dr. Richardson, ou melhor, tenta entregar seu corpo, mas ele a rejeita.

É interessante notar como a posição de Dr. Richardson em relação ao quadro clínico de Bess muda após ele saber do comportamento promíscuo dela. O mesmo Dr. Richardson se convence que ela deveria ser internada. No entanto, antes disso há um dado importante. Apesar de rejeitar Bess em um primeiro momento, ele confessa a ela que a ama em uma cena subsequente. A preocupação dele como médico se confunde com seus desejos. Até onde aquele primeiro diagnóstico de Dr. Richardson foi dado por ele apenas pelo fato de gostar dela? Até onde o discurso médico e científico foi perpassado pela atração do médico pela

paciente? Afinal, o comportamento promíscuo de Bess passa a ser encarado como uma doença por ele logo depois deste confessar que a ama.

Sem dúvida, a própria Bess enxergava que o médico tinha atração por ela antes mesmo dele a dizer. Ao final, depois que Bess morre, Dr. Richardson parece arrependido de a ter diagnosticado como doente. Na verdade, seu novo diagnóstico se deve ao fato de que agora ele parece estar mais distante, quer dizer, não se trata de um suposto julgamento médico neutro e homogeneizante como geralmente acontece nos discursos médicos, mas é um julgamento repleto de culpas. Seu discurso se tornara humanizado em um primeiro momento por haver um envolvimento pessoal, mas isso gera culpa pelo fato de essa humanização ter sido deflagrada por um sentimento “proibido”. Essa humanização tinha uma conotação sexual e não é difícil perceber que Dr. Richardson não atendia outros pacientes de uma forma tão “humanizada”.

O personagem de Dr. Richardson mostra como um discurso supostamente neutro se mostrou permeado pelas relações de gênero existentes na sociedade. E esse discurso médico é usado no filme para definir a personagem de Bess, ou seja, é um discurso que influencia diretamente na forma como as outras personagens (bem como nós espectadores(as)) a enxergam, é um discurso capaz de influenciar a percepção da realidade daquela comunidade. No julgamento que investiga as causas da morte de Bess, o interrogador pergunta pelos “fatos médicos” a respeito das causas da morte da paciente:

Interrogador: *Em seu prontuário você descreveu a paciente como ‘uma pessoa imatura, instável, que devido ao trauma da doença do marido se entregou a um perverso e obsessivo comportamento sexual’. Você poderia explicar melhor?*

Dr Richardson: *Se me perguntasse novamente pela conclusão, ao invés de descrevê-la como ‘neurótica’ ou ‘psicótica’, eu usaria a palavra... ‘boa’.*

A mãe de Bess é uma personagem que enxerga sua filha pelos discursos religiosos e médicos. Percebe-se que a dificuldade encontrada por ela em manter uma relação de afeto com a filha se dá por esses discursos que impunham uma imagem problemática à Bess. Ao final, quando Bess está à beira da morte, a mãe a visita no hospital e a filha a agradece como se aquela estivesse fazendo um enorme ato de caridade. No fundo, o sentimento afetivo da mãe sempre existiu, mas era suplantado pelos discursos proferidos por pessoas de melhor posição social, especialmente os clérigos, que haviam expurgado Bess, e os médicos, que já haviam declarado que Bess tinha problemas psicológicos.

É possível perceber que o passado de Bess é fundamental em relação ao seu status e a forma como as pessoas a tratam tem uma ligação direta com a internação sofrida por ela. Toda essa mudança na forma como as pessoas tratam Bess não é mostrada no filme, mas a forma como ela lida com os espaços já é suficiente. Trier lida muito bem com o chamado “espaço imaginário”, que se trata de um espaço mental, criado pelo(a) espectador(a). O plano dentro da tela é obviamente o principal, mas ele pode remeter a outras situações. Após uma cena em que Bess deixa a mesa de jantar por se mostrar triste com a partida de Jan, a mãe vai atrás e diz: “ou você se controla ou a colocamos no hospital de novo”. É a partir de afirmações como esta que ficamos sabendo do passado conturbado de Bess.

A possibilidade de tornar sensível o passado da personagem só é possível por meio da interação dela com os espaços. Bess está o tempo todo em conflito com os lugares e parece nunca estar confortável. Em uma cena logo depois que Jan parte para a plataforma, Bess pede encarecidamente à mãe para poder voltar para casa enquanto seu marido não está presente. A mãe aceita sem problemas, mas já se percebe que, para Bess, sua casa não é um lugar muito acolhedor. Isso é comprovado em outras cenas, como por exemplo, quando Bess se descontrola mais uma vez e a mãe diz que “não vai tolerar seus ataques histéricos” e também mais ao final, quando sua mãe não a deixa entrar devido a seu comportamento promíscuo. Dessa forma, nem mesmo a própria casa é um lugar seguro para Bess.

Até mesmo a melhor amiga de Bess, Dodo, a enxerga por meio dos discursos, principalmente o discurso médico. Ao contrário da mãe, o discurso religioso não afeta o modo de ver o mundo de Dodo, mas o diagnóstico dos médicos é como uma sentença final para a forma como ela a enxerga. Não por acaso a personagem Dodo é enfermeira. A idéia de que Bess devia se consultar com o Dr Richardson havia partido dela e há também uma cena em que Dodo aparece dando pílulas a Bess. Em uma conversa com Jan, Dodo pronuncia um pouco de sua preocupação com Bess:

Dodo: *Você poderia ter o que quisesse dela.*

Jan: *Acho que não.*

Dodo: *Ela é muito suscetível. Não tem força.*

Jan: *Ela é mais forte que você e eu.*

Dodo: *Você não entende, né? Ela não regula bem da cabeça.*

Jan: *Que nada! Ela apenas quer ter tudo.*

Paralelo à construção da personagem de Bess, há também a de seu marido, Jan. Logo no começo do filme, durante a festa de casamento, Jan chama Bess e ele é focalizado em uma queda de braço com outro homem. Após um beijo em Bess, Jan vira o braço do seu

concorrente com uma facilidade incrível e logo em seguida um de seus amigos o premia pelo feito com uma lata de cerveja. A seqüência termina com Bess sorrindo apaixonada e dando mais um beijo em seu marido viril.

Percebe-se que essa construção tão claramente estereotípica de gênero é central para a dinâmica da narrativa de *Ondas do destino*. Nesse ponto, é importante localizar aqui como se dá esse imaginário heterossexual de gênero a partir da construção do que se chama de masculinidade e feminilidade. Essas categorias serão tratadas aqui num sentido mais amplo que o biológico e sempre em relação a outros indicadores sociais. Com isso, a masculinidade é entendida como uma “configuração de práticas em torno de posições dos homens nas estruturas das relações de gênero” (CONNELL,1995: 188).

Como se percebe no filme, a masculinidade se constrói sempre pela noção de que o homem é investido de uma espontânea “fraqueza da carne”:

A virilidade enquanto categoria eminentemente sexual relaciona pelo menos duas características principais: a “fraqueza” da carne enquanto sinal de macheza, e a atividade e iniciativa sexuais enquanto lugares da masculinidade. A fraqueza espontânea viril que 'irrompe' em forma de sexualidade forçada, revela os extremos de uma prática socialmente legitimada dos atributos da masculinidade constantemente reificados em nossa sociedade. (LUNA, 2003:23)

Há de se notar que a masculinidade se forma de maneira dependente do manter o feminino “em seu lugar”. A hierarquia nessa relação se faz ameaçada quando esses lugares fixos sofrem algum tipo de desordem. Percebe-se que quando Jan fica doente, sua maior preocupação é investida pelos papéis sociais. Estar paralisado para ele significa primeiramente que ele não pode fazer sexo e é isso que o deixa mal em relação a Bess:

Jan: *Estou acabado, Bess. Você pode arrumar um amante sem que ninguém saiba, mas não pode se divorciar de mim porque eles não deixariam.*

Bess deixa o recinto e volta chorando:

Bess: *É isso que você pensa que eu quero, seu aleijado!*

Não há dúvidas de que Jan deseja que Bess seja feliz. No entanto, a forma que ele acha para que isso aconteça revela, em primeiro lugar, a masculinidade como opressora em meio a um imaginário heterossexual; e em segundo, demonstra que Jan é mais um

personagem que pensa saber mais do que a própria Bess o que é melhor para ela. Logo após a cena em que ela se descontrola, Jan conversa com Dodo:

Jan: *Você precisa admitir que Bess estava feliz quando nos casamos. Ela desabrochou. Agora não posso fazer nada. Não posso nem fazer amor com ela. Ela precisa seguir com a vida dela. Você precisa me ajudar a libertá-la.*

Dodo: *Ela não liga pra ela mesma, Jan. Ela faria tudo apenas para ver um sorriso em seu rosto. Entende?*

Jan: *Sim. É verdade. Obrigado por me contar isso.*

Durante todo o filme o sentimento de Bess por Jan é intenso e quando ele fica doente isso não diminui. A forma que Jan acha para retribuir tamanho carinho é tentando deixá-la feliz. No entanto, o fato de que ele pensa saber o que é melhor para ela é fundamental. Jan coloca o sexo como a condição básica para que ele continue a viver e pede para que ela transe com outros homens. Para Jan, o fato de que Bess faria qualquer coisa por ele é a brecha para que ele consiga fazê-la “desabrochar” ainda mais. Ao tentar convencê-la a arrumar um amante, é interessante notar como Jan usa as noções de “amor” e “fazer amor” como uma coisa só:

Jan: *O amor é um grande poder, não é? Se eu morrer, será porque o amor não consegue me manter vivo. Mas, mal me lembro como é fazer amor. E se eu esquecer isso, eu morro. Quando te disse para arrumar um amante, foi para o meu bem, não para o seu. Porque não quero morrer. Estou com medo. Entende?*

Bess: *Sim.*

Jan: *Será você e eu, Bess. Faça por mim.*

Bess: *Eu... eu não posso.*

Jan: *Por favor...*

Ao mesmo tempo em que o personagem de Jan é construído tendo a virilidade masculina como central para sua personalidade, a visão dele sobre Bess demonstra como a personagem dela é construída por esse olhar, por esse discurso de fora. Ao oferecer o corpo de sua própria mulher para outros homens, Jan revela sua visão do corpo feminino como um lugar pronto a ser explorado, disponível. Mesmo estando com seu corpo paralisado, a sua natural propensão irrefreável para o sexo é expressa, ainda que ele não seja o agente dessa

ação. A “fraqueza” de Jan é totalmente legitimada por sua sexualidade masculinizada dominadora, uma vez que ele pensa ter o corpo de Bess à sua total disposição e não se questiona em nenhum momento se sua atitude é certa ou errada.

A violência sofrida fisicamente por Bess tem a mesma conotação da violência simbólica que Jan a inflige. Se é nos espaços sociais que esse poder simbólico permanece velado, é no espaço de seu corpo que todo esse poder opressor se revela. A saga de Bess é construída pelo seu perambular por esses espaços tão desconfortáveis a ela e por isso a sua morte não pode ser tida apenas como uma tragédia. Durante todo o filme, esses poderes invisíveis incidiram sobre sua percepção de mundo, ou seja, são as pessoas com maior capital simbólico que fazem a significação da realidade dos locais onde ela vive. Se o real é uma construção coletiva, Bess não participa ativamente dessa construção, sofre com discursos que se fazem como naturais, essenciais e que são capazes de decidir seu próprio destino.

Bess pode ser tida como uma personagem fortemente deslocada. Não há indício de que ela tenha emprego, a igreja a acolhe a princípio, mas, assim como sua casa, se mostra um espaço inseguro. Do começo ao fim do filme, o espaço de Bess é fechado, até mesmo claustrofóbico. Sua vida é enclausurada e seja na esfera pública (como no hospital, ou no bar onde arruma um amante), ou na esfera privada (em sua casa), ela é oprimida pelos mesmos discursos. Só mesmo ao final, com sua morte e seu funeral em mar aberto, percebe-se um espaço tranquilo. Este espaço aberto do mar é um contraponto ao enclausuramento que Bess esteve submetida. Definitivamente, não havia espaço para Bess em vida.

Há ainda um ponto muito especial a ser analisado em *Ondas do destino*. Em vários momentos do filme, como já foi aqui previamente chamado atenção, Bess olha diretamente para a câmera, quebrando a “quarta parede” e interpelando os(as) espectadores(as) diretamente. Essas cenas são fundamentais para a participação dos(as) espectadores(as) na construção do sentido do filme. É impossível não se sensibilizar com o sofrimento de Bess, a identificação é rápida. Bess é sensível, doce, ingênua. No entanto, essa identificação é parte do jogo trieriano. Com a interpelação direta aos(às) espectadores(as), é como se von Trier estivesse dizendo: “todos(as) vocês espectadores(as) fazem parte de toda essa violência sofrida por ela”. Todos esses poderes invisíveis fazem parte do mundo dos(as) espectadores(as), pois se não o fizessem, não entenderiam os significados de toda aquela violência. Na verdade, esses poderes são naturalizados exatamente porque os(as) espectadores(as) insistem em não problematizá-los e a grande maioria das pessoas convive com tudo isso diariamente.

Ao mesmo tempo, trata-se de uma interpelação ao próprio ato de ficcionalizar. Olhar para a câmera é quebrar o status do cinema como um mundo que se faz independente do mundo real. O próprio lugar do cinema é questionado como um lugar que constrói as assimetrias sociais e que o faz reiteradamente. Estamos diante do sarcasmo, do cinismo, da ambigüidade, da ironia de von Trier. Este é seu jogo. É pela auto-acusação que o fazer cinematográfico é desmistificado.

É possível fazer um paralelo entre a personagem Bess e outro personagem antológico do cinema, Antoine, do filme *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut. Antoine não tem espaço, as instituições mandam em sua vida. É um garoto que é o tempo todo mandado, explicado e mesmo que ele sinta que há algo errado, não consegue escapar. Ao final, há a famosa mirada para câmera, tendo o mar como fundo. Essas características de Antoine são localizáveis também em Bess, e assim como ele, ela se vê acossada por todos os lados. De fato, a representação de Bess foi criticada por ser uma representação feminina demasiadamente infantilizada. No entanto, o filme apresenta várias estratégias que desvelam poderes que se mostram invisíveis na sociedade e por mais que por um viés estritamente feminista haja problemas na representação, a análise do enclausuramento de Bess deve ir além da identificação das categorias de gênero.

Além disso, é possível entender importantes mudanças históricas entre um filme feito na França no calor do contexto das rebeliões de 68, quando as instituições escolares eram um alvo mais localizado e *Ondas do Destino*, que é feito pela ótica de um artista contemporâneo. Von Trier constrói seus filmes por uma ótica pós-moderna, quando a resistência descentrada expõe relações entre os discursos, os saberes e os poderes. O melodrama de von Trier encaixa-se numa tradição de obras em que os “excessos são encarados com ironia”. Segundo Ismail Xavier:

De forma variada, esses são exemplos em que estamos num terreno alheio ao melodrama mais canônico, pois a incorporação de alguns de seus traços se dá em filmes nos quais prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção. Explora-se o potencial energético do gênero mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico. (XAVIER, 2003: 87)

Em *Os idiotas*, a construção das personagens segue um modelo um pouco diferente, pois, como já foi aqui anteriormente colocado, a personagem Karen divide o espaço da

narrativa com as outras várias personagens do grupo dos idiotas. No entanto, apesar desse descentramento, essas várias personagens comportam problemas parecidos com os de *Ondas do destino*.

A personagem de Karen pode não ter uma aparição tão marcante quanto as outras personagens femininas, mas ainda assim é uma personagem intrigante, e o seu desenvolvimento é dado de uma forma sutil. Mais uma vez, assim como fez com a personagem Bess, Trier compõe o passado de Karen por meio do espaço imaginário. No entanto, este espaço é um mistério. O semblante perdido, o olhar vago, a voz baixa. Durante todo o filme, cria-se expectativa para se saber o que aconteceu para que ela se encontrasse naquele momento atual. São poucas as pistas. Há, por exemplo, uma cena em que ela liga para alguém, mas fica paralizada e começa a chorar; em outra cena, Karen comenta para outra pessoa que “não merece ser feliz”.

As primeiras cenas mostram todo o caráter nômade de Karen. Ela aparece vagando sem rumo e acaba em um restaurante. É aí que encontra Stoffer, representando a idiotia com mais duas pessoas do grupo. Stoffer pega no braço de Karen e não larga. Com isso, ela resolve sair do restaurante com ele. Logo depois ela conhece todo o grupo e percebe-se que sua adesão a este se faz quase que automaticamente, visto que sua vida está sem rumo, aberta a possibilidades. No entanto, essa abertura, na perspectiva de sua vida pessoal, na verdade denota uma grande angústia. Esse vagar pelas ruas, ou seja, esse espaço aberto é significativo para se entender o que se passa no interior de Karen.

Os idiotas é um filme que se faz pela transgressão de espaços sociais, revelando os poderes que compõem esses espaços, tanto em esferas públicas quanto em esferas privadas. Em *Ondas do destino*, a narrativa é centrada na interação de Bess com os espaços em que ela vive. O status de Bess é condicionante para sua interação problemática com os espaços e pode-se dizer que ela não consegue sentir que pertence àquela comunidade, ou seja, ela é como uma estrangeira em seu próprio meio. Em *Os idiotas* trata-se de uma perambulação grupal pelos espaços. No entanto, essas personagens não são tão marcadamente “estrangeiras”. Na verdade, ao representarem a idiotia, essas pessoas ganham um novo status perante a sociedade e é com esses papéis sociais deliberadamente construídos que eles adentram os espaços.

Não há espaço, numa sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais, sob uma forma (mais ou menos) deformada e sobretudo mascarada pelo efeito de naturalização que proporciona a inscrição das realidades sociais no mundo natural: as diferenças produzidas pela

lógica histórica podem assim parecer surgidas da natureza das coisas.
(BOURDIEU *apud* DALCASTAGNÉ, 2003: 43)

Essa representação da idiotia que se dá nos espaços públicos é uma forma de provocar a revelação da hierarquia opressora que se faz invisivelmente na sociedade. No entanto, há de se chamar atenção também para o espaço privado da casa onde se reúnem as pessoas do grupo. Percebe-se que esse ambiente é também emblemático para o desvelamento de alguns poderes opressores, especialmente de gênero. A sexualidade é com certeza um dos pontos que mais chama a atenção em *Os idiotas*.

O aspecto simbólico dos gêneros é o que nos interessa na análise da questão da sexualidade e entender como se faz a representação dos gêneros nos filmes aqui analisados revela um comportamento que se pauta num imaginário sexual opressor. “Somente as representações sociais têm status existencial de realidade num universo plenamente simbólico como é o humano” (SEGATO, 2005:2). As hierarquias de raça, de etnia, de gênero são valores reconhecidos, ou seja, são signos, percepções coletivamente compartilhadas.

É certo que a categoria de gênero pode moldar a vida social, já que se trata de uma instância modeladora da identidade em nossa sociedade. Connell define gênero como “a forma pela qual as capacidades reprodutivas e as diferenças sexuais dos corpos humanos são trazidas para a prática social e tornada parte do processo histórico” (CONNELL, 1995:189). É dessa forma que o gênero engloba aspectos relacionados à configuração de papéis sociais.

É interessante notar que esse aspecto sexual foi especialmente tratado por von Trier na representação de portadores de necessidades especiais. Perguntado sobre as cenas de sexo explícito no filme, von Trier declara:

[...] Um consultor que trabalhou em uma instituição para deficientes disse que nossa representação destes estava bem feita, mas faltava algo na esfera sexual. Estou certo que a sexualidade tem um importante papel para vários dos personagens, ou deveria ter. Uma sexualidade exagerada e desinibida. É importante para mim que esta faceta seja bem representada. Fazer um filme sobre deficientes mentais sem levar isso em consideração seria como... literatura evangélica sobre sexualidade. (TRIER, *apud* STEVENSON, 2002:122)

É exatamente por esse ponto que percebemos como os homens do grupo dos idiotas se valem da estereotípica masculinidade para comporem os seus “idiotas internos”. Fica claro em *Os idiotas* que, assim como em *Ondas do destino*, os papéis sociais estão bem marcados e a espontânea sexualidade, que faz parte do comportamento de verdadeiros portadores de

necessidades especiais, é recorrentemente explorada por várias pessoas do grupo, afinal, se essa masculinidade opressora se faz veladamente em situações normais, ali eles tinham a oportunidade de se mostrarem como personagens, de deixarem aflorar as suas virilidades por meio de uma máscara. Em uma cena em que Stoffer explica o que significa o idiota interno de cada um, ele declara a Karen:

Stoffer: Os idiotas são o povo do futuro. Isso se encontrarmos o idiota que por acaso é o nosso. Miguel, por exemplo, é um idiota feliz porque é um homem feliz.

Karen: Mas há pessoas que são realmente doentes. É triste para elas. Como você pode justificar que vocês ajam assim?

Stoffer: Não se pode.

A explicação de Stoffer é feita pela naturalização do comportamento. Seguindo a mesma lógica, da mesma forma que uma pessoa feliz se tornaria um idiota feliz, as práticas sociais masculinas e femininas também se fariam na idiotia. Com isso, a masculinidade ativa seria parte inerente do idiota interno dos homens enquanto a feminilidade passiva seria o papel das mulheres. Essas diferenças legitimadas no corpo da sociedade são plenamente utilizadas no espaço da casa e por onde quer que os idiotas perambulem.

Na primeira seqüência do filme em que os idiotas aparecem, no restaurante, Stoffer, encarnado em seu idiota interno pega no braço de Karen e não solta. Karen propõe que ela saia do restaurante com ele. Em outra seqüência, na piscina, Stoffer, novamente no seu papel de idiota, faz o mesmo com Karen. No entanto, ele o faz para ir ao banheiro. Apesar de Susanne (que dentre as pessoas do grupo dos idiotas sempre fica por conta de cuidar dos deficientes) pedir que ele vá ao banheiro masculino e que solte o braço dela, ele não ouve e acaba indo ao vestiário feminino. Susanne e Karen acabam cedendo e vão dar banho em Stoffer no vestiário feminino. Karen se sente mal ao ver que o pênis de Stoffer fica ereto, enquanto as outras mulheres que estavam no vestiário riam da cena inusitada.

O apelo sexual do grupo dos idiotas é tão forte que muitas vezes tem-se a impressão que todo aquele projeto, todo aquele espaço da casa pode ser visto apenas como uma oportunidade para eles transarem. Isso fica claro no filme com um dos personagens, Axel (Knud Romer Jorgensen), que é publicitário e havia deixado uma filha e sua esposa para se juntar ao grupo. Mas na casa dos idiotas ele tinha um envolvimento com Katrine (Anne-Grethe Bjarup Riis), outra integrante do grupo. Katrine se junta um pouco depois ao grupo e a princípio ela parece brigada com Axel, que percebe que ela estaria se tornando uma integrante

apenas para ficar com ele. Mas logo depois ele promete a Katrine que deixaria sua família para ficar com ela. Durante as entrevistas, que seriam posteriores à dissolução do grupo, Axel aparece com seu pequeno filho nos braços e é interrompido por sua esposa em uma das respostas. As perguntas tentam revelar as motivações de Axel para integrar o grupo e várias contradições emergem em seu depoimento, já que ele insiste em dizer que tinha motivações ideológicas:

Esposa de Axel: *Já conversamos sobre isso, mas por que está mentindo para mim?*

Axel: *Não estou.*

Esposa: *Está sim! Diz que não comeu a Katrine, mas sei que comeu! Se quer ser tão liberal e sem preconceitos tem que admitir que comeu aquela puta!*

Axel: *Não é o que interessa.*

Esposa: *Claro que é. Está mentindo!*

Axel: *Não é e pronto.*

No caso de Axel, suas contradições ideológicas quanto a sua motivação ficam claras. No entanto, para Stoffer, essa questão sexual fica sempre velada, uma vez que sua motivação ideológica é bem demarcada. Ele é o chefe do grupo e pensa ter um grupo coeso sob seu controle ideológico, ou seja, o grupo dos idiotas seria uma afronta a uma sociedade burguesa, hipócrita e fascista.

Stoffer é o típico radical político. Suas convicções são monolíticas e o alvo é centrado. No entanto, a sua conduta demonstra contradições que fazem desmoronar todo seu discurso revolucionário. Pouco antes da cena em que o grupo entra em paranóia comendo e desperdiçando caviar, Stoffer havia sido questionado por Karen sobre suas motivações para rir da cara de pessoas normais. O caviar havia sido comprado com o dinheiro de Axel e este parece ter uma crise de consciência por estar traindo a mulher e enganando Katrine. É nesse ambiente que há um rápido diálogo entre Stoffer e Axel:

Stoffer (em tom irônico): *Então sou mesmo um grande sacana!*

Axel: *Não se compare comigo. Sou um sacana com todo mundo, com Katrine, com minha mulher...*

Stoffer: *Você não é um sacana, você é apenas um egoísta*

Esse pequeno diálogo diz muito sobre esses personagens. Fica claro que para Axel, que tinha bastante dinheiro e uma vida estável, aquela experiência da casa era totalmente diferente do que Stoffer esperava, tanto que Axel é o primeiro a desistir de estar no grupo,

logo depois que Stoffer propõe um sorteio para que alguém represente a idiotia num ambiente familiar. A pequena crise de consciência de Axel é um breve momento em que ele vislumbra que sua suposta “natural aptidão” para o sexo pode ser problemática, já que é uma masculinidade opressora.

O diálogo é revelador também para entendermos Stoffer. Sua masculinidade exacerbada é visível durante todo o filme. Ele não enxerga que suas práticas de subversão do sistema burguês se fazem permeadas por uma enorme violência simbólica de gênero. Para ele, Axel não é um sacana porque o que ele faz com a mulher e com Katrine simplesmente não é parte da agenda política, não significa nada para “a luta”. Axel seria apenas um egoísta, pois tem muito dinheiro e vive num mundo burguês, com esposa e um filho.

No entanto, as práticas políticas de Stoffer são permeadas por sua posição hierárquica de gênero. Em nenhum momento se vê Stoffer investindo qualquer tipo de afeto a outro homem. Fica claro que segurar no braço de Karen não é uma ação feita a esmo. O seu idiota interno é uma oportunidade para que ele deixe aflorar sua virilidade, tida como natural, incontrolável, sem que seja reprimido. Além disso, Stoffer não parece ser uma pessoa com grande status na sociedade. A casa onde se instala o grupo é do tio dele e não se sabe ao certo qual é sua profissão. Segundo Pedro Paulo de Oliveira:

A masculinidade se torna muito mais importante para aqueles que não têm meios de conquistar poder em outras esferas da vida social; resta-lhes o poder dentro das relações de gênero. Ser macho torna-se aí, também, um caminho seguro para a conquista de status quando outras possibilidades lhe são negadas. (OLIVEIRA, *apud* ROSA, 2006: 76)

O auge da sexualidade entre os idiotas é a cena da orgia que se passa na casa. É exatamente Stoffer que propõe a orgia entre todos os integrantes, aproveitando-se de uma festa feita em sua homenagem. Neste ponto é interessante notar a presença da personagem, Susanne, que é sempre a pessoa responsável pelos idiotas, ou seja, ela não entra em paranóia, apenas os guia. No entanto, percebe-se que seu poder sobre Stoffer nem sempre se impõe, como na cena em que Stoffer insiste em ir para o vestiário feminino ou quando segura o braço de Karen no restaurante. No começo da seqüência da orgia, Susanne fica de fora, mas Stoffer, dentro de seu personagem idiota, começa a forçar sua participação. Enquanto Susanne nega, mais dois personagens ajudam Stoffer e passam a persegui-la, nus, pelo jardim da casa.

As posições dos gêneros, no imaginário hegemônico da sexualidade ocidental, colocam, de um lado, o homem como o agressivo na

conquista, o viril. [...] De outro lado, a mulher não agressiva, a que não pode ser ativa na conquista, a que não pode conquistar abertamente, a que inevitavelmente estará sempre confundindo o sim e o não, pois sua própria forma de seduzir é dizer não. (MACHADO, *apud* LUNA 2003: 46)

Não é possível dizer, a partir de todas essas considerações, que as mulheres são vítimas, mas há de se localizar uma representação relativamente estável que assegura as categorias do feminino e do masculino em oposição. Todo sujeito é ativo e passivo ao mesmo tempo. No entanto, as representações aqui apresentadas demonstram retratos fiéis desse imaginário hierárquico, onde a feminilidade é colocada como a passiva em contraponto a uma ativa masculinidade. Mais uma vez, essas características dessas personagens se mostram centrais para a narrativa.

O espaço da casa dos idiotas é o cenário onde se passa a maior parte da história. No entanto, esse espaço privado reproduz boa parte dos conflitos de gênero existentes nas esferas públicas e pode-se dizer que, pelo fato de o grupo estar o tempo inteiro representando a idiotia na casa, esses conflitos são até potencializados. Logo após a cena em que verdadeiros deficientes mentais visitam a casa, as pessoas ficam um pouco chocadas e param de representar a idiotia por um tempo. Nesse momento, Nana (Trine Michelsen), que em uma cena anterior teve sua saia levantada enquanto Miguel entrava em paranóia, estranha a apatia dos companheiros e declara em tom irônico:

Nana: Onde estão os paranóicos? Miguel, fico feliz quando você não está babando em cima de mim o dia todo. Onde está Jeppe, o retardado? Aconteceu alguma coisa com você, Jeppe? Eles realmente mexeram com vocês, não é mesmo?

Mas é interessante notar também que, para Karen, o espaço da casa tinha um significado diferente. Ao encontrar o grupo dos idiotas, ela estava perdida na vida e percebe-se que o tempo em que ela esteve lá foi importante para uma reflexão pessoal. Portanto, esse espaço para ela era quase um contraponto em relação ao espaço de sua verdadeira casa. A casa dos idiotas é espaçosa, bem localizada e a paranóia dos idiotas enche o espaço de uma alegria infantil, de um companheirismo que Karen necessitava.

A cena final é avassaladora (característica recorrente em praticamente todos os filmes de Lars von Trier). Karen, numa tentativa de segurar a existência do grupo dos idiotas, aceita “representar a idiotice” em sua própria casa, da qual ela esteve afastada por um motivo sempre nebuloso. O enigma do passado de Karen é finalmente revelado. Chegando lá, seus

familiares a encaram com um misto de surpresa e desprezo. Descobre-se, enfim, que ela havia fugido de casa após a morte de seu filho e antes do funeral deste, o que deixou um péssimo clima em sua família, especialmente com seu marido.

O espaço físico de sua casa é apertado, pequeno para o número de pessoas. Mais uma vez, esse espaço intimista se mostra claustrofóbico e condizente com o estado de espírito da personagem, que não se sente confortável estando ali. Assim como a casa de Bess, a casa de Karen já não mais lhe é acolhedora. E todo esse processo de não pertencimento em sua própria casa é construído na narrativa por meio de um tratamento imaginário dessetempo e espaço.

O tapa na cara de Karen é um emblemático gesto de violência. A violação do espaço de seu corpo é a consequência por sua ousadia. Karen saiu de seu lugar previamente demarcado. Chorar a morte do filho e passar por todo o sofrimento de um velório talvez fosse demais para ela, mas nada disso é levado em consideração pelos familiares. A tensão que preenche os cômodos de sua casa e a fria acolhida recebida por ela é o sinal de que Karen é uma “mulher sufocada pelas exigências sociais, pelos compromissos familiares, pelas máscaras que já não descolam do rosto” (DALCASTAGNÈ, 2003: 47). Aquele espaço antes acolhedor e familiar tornou-se hostil e Karen já não mais pertence a ele. Por isso ela prezou a experiência na casa dos idiotas mais do que qualquer um. Enquanto para vários deles aquela estadia na casa estava mais para um período de férias, para Karen aquela experiência tinha uma motivação muito mais forte, pois era verdadeiramente uma viagem, uma busca por ela mesma. Colocar a máscara de um idiota foi como um alívio para ela, pois as obrigações de ser uma mulher, esposa, mãe sufocavam e confundiam seus próprios sentimentos. Karen havia sentido a sensação de não ter um lugar, de estar realmente perdida, deslocada, e essa situação, acompanhada da perda de um filho, fazia com que ela encarasse o grupo dos idiotas com um afeto imenso.

Ela foi bem recebida na casa dos idiotas. Não foi rejeitada por nenhum deles e as palavras de Stoffer para ela acabavam tendo um sentido muito pessoal, quer dizer, a causa que Stoffer queria suscitar era de caráter político, mas sua explicação sobre o porquê de todo aquele jogo da idiotia calhava com a procura interna dela.

Karen: Eu só gostaria de entender... por que estou aqui...

Stoffer: Talvez por haver um pequeno idiota aí dentro querendo sair para ter companhia.

Karen é mais uma personagem enclausurada, mas trata-se de um enclausuramento interno. Se para Stoffer o problema era a super-estrutura, a ruína de Karen era individual e seu

silêncio denota a ruína individual de não pertencer. *Os idiotas* é uma obra carregada da desilusão pós-moderna, ainda assim, seu caráter político emerge, pois é no âmbito dos poderes invisíveis e descentralizados que a angústia contemporânea se mostra e a violência corporal sofrida por Karen é apenas a parte visível dos símbolos que perpassam a sociedade e fazem a realidade.

Em *Dançando no escuro*, a narrativa é centrada em Selma e sua condição de imigrante é importante para a trama. A integração carrega sempre uma ruptura e a vida como imigrante é determinada por identificações oscilantes. Selma é sempre levada a levar uma vida dupla, seja na jornada de trabalho, seja na forma reservada como ela se mostra aos outros. Trata-se de uma existência fragmentada: “o interior de um exilado pode ser ambivalente e instável por mudar e se arrastar entre múltiplas auto-percepções, identidades e culturas, enquanto por fora seu corpo pode dar a impressão de auto-controle, estabilidade e coesão” (NAFICY, 2001: 226).

Esta é a situação de Selma. Sua identificação com os musicais americanos a princípio cria uma ligação com aquela cultura que a faz feliz e confortável, especialmente quando ela se encontra nos ensaios para uma peça teatral a qual ela seria a estrela principal. Sua relação com as pessoas é muito boa, dando a impressão de que sua vida caminha naturalmente muito bem e que ela está realmente integrada ao espaço onde mora.

Nesse primeiro momento do filme, a forma amável pela qual as pessoas lidam com Selma é importante para que os(as) espectadores(as) se identifiquem com o ambiente tipicamente acolhedor do “jeito americano de ser”. O seu chefe na fábrica, por exemplo, é um personagem simpático, sempre sorridente. Quando necessário, Norman é um pouco mais duro, mas de forma geral, trata Selma de uma forma carinhosa; na verdade, chega a ser um personagem até simpático demais para um chefe.

Von Trier carrega os personagens americanos com um humanismo expressivo, dentre eles, há Samuel (Vincent Paterson) que é o diretor do musical que Selma ensaia para estrear como estrela principal; Jeff (Peter Stormare), que é o candidato ao afeto amoroso de Selma; além de Bill, o policial, e sua esposa, Linda (Cara Seymour), que são os proprietários do terreno onde Selma mora. Todos são amáveis com Selma, mas quase todos eles, à exceção de Jeff, se voltam contra ela após o assassinato do policial, demonstrando assim como esse espaço na verdade carrega várias estratificações.

A integração de Selma é parte do jogo de von Trier. A vida dela é, na verdade, extremamente sofrida, ainda assim, a sua imagem exterior é a de que tudo está bem. Isso porque ela tem plena consciência de que há uma posição determinada para ela nesta sociedade

e que se ela ousasse sair desse lugar, o seu objetivo de conseguir a operação para seu filho poderia rapidamente ser ameaçado. “Pessoas posicionadas diferentemente [na sociedade] possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados desta posição” (YOUNG, 2000: 136). A forma como Selma percebe o mundo liga-se intrinsecamente ao seu status.

Apesar de Selma não sofrer graves abusos sexuais como outras personagens aqui analisadas, o filme apresenta uma relação entre espaço e corpo que revela muito da posição social de Selma. A partir de sua gradual cegueira, ela devaneia e cria um outro espaço. No entanto, trata-se de um espaço que é imaginado para suplantar sua dura real existência. A fábrica, o trilho do trem, o tribunal, são todos lugares que encarnam toda a opressão sofrida por ela e é exatamente a partir desse real extremamente problemático que ela sonha. “Mulheres e exilados podem se apagar e ‘diminuir’ o espaço que ocupam por conta própria para que se encaixem ao olhar (*gaze*) normalizante da sociedade em relação a gênero, sexualidade e ideais de cidadania – uma forma de ‘se comportarem’ por super-compensação” (NAFICY, *op. cit.*, p.189).

É certo que Selma sofre com esse olhar normalizante emanado pelas pessoas que a cercam. São estes olhares que a oprimem e ela não tem outra escolha a não ser se comportar como eles querem. O espaço de sua casa é simbólico para sua condição. Ela mora em um trailer com seu filho, no terreno que pertence a Bill, o policial que a rouba. A relação de Selma com Bill e sua esposa é claramente de subordinação, afinal, além de Bill ser policial, ele é dono da casa onde Selma mora. Há aí uma diferença de status tão grande que não chega a ser difícil entender porque Selma é massacrada em seu julgamento. É exatamente essa assimetria social previamente demarcada que caracteriza a histórica opressão a qual uma mulher como Selma é submetida.

O comportamento por “super-compensação” de Selma é facilmente localizável. A sua grande discrição se faz concomitantemente à sua posição naquele espaço social e são várias as marcas; desde seu corpo, ou seja, desde sua voz baixa, sua vestimenta, até o espaço imaginário que seu corpo engendra como fuga, que é também uma marca desse comportamento. Hamid Naficy chama isso de “protesto corporificado”, que é uma espécie de reação silenciosa a essa desordem imposta pelos olhares normalizantes:

Pessoas oprimidas mandam um sinal de “protesto corporificado” contra a dominação desses ideais repressivos. Essas desordens têm sido historicamente influenciadas não apenas pelo gênero, mas também por opressões étnicas, de classe e raciais. [...] Mas, o mesmo protesto corporificado ou espaço confinado de protesto e segurança pode se tornar o oposto: uma armadilha que intensifica uma patologia, a claustrofobia. (Idem, p.189)

Selma vai se tornando cega e seu olhar vai sendo destituído da função comunicacional com o mundo. É diante dessa debilidade que ela se volta para ela mesma e dá vazão à sua fragmentação existencial. A dança e a música servem como um protesto. Seu corpo inventa um novo uso para seus olhos e é em sua cegueira que ela engendra um outro espaço, o espaço da imaginação, que se faz por meio de “sua forma de ver” o espaço violentador em que ela vive. Os números musicais carregam um aspecto mais poético, que transforma a realidade. É exatamente a percepção de Selma que tece as imagens poéticas, mas, diferentemente do mundo moderno, quando a poesia na maneira de ver o mundo seria capaz de redimir a realidade, o poético captado pelo olhar pós-moderno de von Trier demonstra também a tragédia.

Ao mesmo tempo, a poesia surge como um alento, uma necessidade e não apenas como mera distração. As cenas que mostram Selma na cadeia são emblemáticas para essa poética trágica. Não há som na penitenciária e com isso ela não consegue escapar àquele espaço nem mesmo em sua imaginação. O sufoco de uma cela parece ainda mais claustrofóbico para Selma, que teve na música uma necessidade, ou seja, ela precisava de uma força imensa para conseguir simplesmente sobreviver em um mundo de escuridão permeado pela opressão e precisava de uma força ainda maior para viver num espaço onde não havia música, onde não havia poesia. A desesperadora tentativa de ouvir o longínquo som de um coral pelo sistema de ventilação revela toda a angústia de Selma por não conseguir sonhar, imaginar, criar seus fantasmas.

A música, seus devaneios, tinham ares de protesto, de libertação de um mundo opressor, mas eram uma estratégia interna de resistência, sem voz, sem som, pois a música existia só para ela. Se a fantasia não for reconhecida pela coletividade, ela não apresenta status de realidade, permanece sem forma, não se torna imagem. É dessa maneira que as cenas em que Selma sofre na cela de uma prisão se tornam uma angústia extremamente sufocante, claustrofóbica.

Dançando no escuro é o último filme da trilogia das “mulheres com coração de ouro”. Ainda que em muitos aspectos as trilogias de von Trier sejam um projeto de marketing¹⁹, é possível enxergar pontos interessantes na construção dessas personagens

¹⁹ Segundo von Trier, “as trilogias foram uma racionalização após o fato. Mas, trilogias sempre foram interessantes. Bergman também fez trilogias sem que ninguém soubesse ao certo porque se diziam trilogias. É uma forma de promover um filme menos afortunado. Isso se chama ‘pacote’, assim como na TV, onde os filmes são vendidos em pacotes” (TRIER *apud* STEVENSON, 2002: 200).

femininas. Sobre a concepção dos filmes em que as personagens principais são femininas, Lars von Trier declara:

[...] divido minha pessoa em diferentes personagens, como lados diferentes. É uma forma técnica de se trabalhar e é assim que trabalho. Se é homem ou mulher pode não ser importante, mas é claro que decido em algum momento se será homem ou mulher. Acho que as mulheres que retrato são mais homens do que mulheres porque elas são originadas da cabeça do pequeno Lars. As coisas são assim – você não é um marciano e não pode pensar como um. (TRIER, 2000: 197)

As considerações de von Trier acerca de suas impossibilidades representacionais nos levam a algumas asserções de Bakhtin sobre as relações entre os seres humanos e também entre o autor e suas personagens. A constituição dos seres humanos se dá por meio do dialogismo, quer dizer, não há atitudes singulares, que não se constituam também pela existência dos outros. Além disso, estar em uma posição exterior ao outro (exotopia) se torna um privilégio, pois é possível enxergar este outro como um todo. É por meio desse caráter interpessoal que se forma o ser humano. “Não posso agir como se os outros não existissem: saber que o outro pode ver-me determina radicalmente a minha condição” (BAKHTIN, 2003: 28).

Apenas por meio do olhar do outro o ser humano pode se constituir como um todo. É por meio dessa constatação que chegamos à noção do “gaze”²⁰ (MULVEY, 1989). Os gêneros são também contingentes desse olhar de fora, ou seja, constituir-se como homem ou mulher é uma construção dialógica que em grande parte se faz a partir da forma como o outro me enxerga. No entanto, essa alteridade como diferença é desigual. A masculinidade é construída pela auto-afirmação, há sempre a necessidade de se provar a masculinidade aos outros e a si mesmo.

É nesse ponto que se enxerga um imaginário heterossexual masculino dominador. É pela subjugação do sujeito feminino que a masculinidade se constrói e esse olhar masculino é uma violência por si própria. O sujeito feminino, ao se constituir pelo olhar do outro, é submetido a esse olhar que já a coloca desde sempre como um “território a ser conquistado”.²¹

Segundo Bakhtin, “meu corpo só se torna um todo se é visto de fora, ou num espelho, ao passo que vejo, sem o menor problema, o corpo dos outros como um todo acabado” (BAKHTIN, 2003: 26-7). A desproporção de status de gênero se faz inerentemente

²⁰ A noção de 'gaze' se estabelece no entendimento de um olhar pautado sobre a diferença sexual, e que confere para si os poderes que garantem que tal diferença mantenha-se e reproduza-se enquanto poder e dominação. (LUNA, 2003)

²¹ “A masculinidade requer muitas coisas, mas um dos requisitos mais subreptícios é este treinamento dos olhos (e também dos ouvidos, dos narizes), esta colonização pela mentalidade do caçador” (BENSUSAN, 2004:133).

à dinâmica social e a aproximação entre o corpo feminino e um território a ser dominado é emblemática para situarmos o imaginário feminino contemporâneo, onde o “dom feminino” se faz como uma noção que tenta dar conta de um certo gosto e desejo por parte das mulheres em confirmarem a expectativa social segundo a qual elas, enquanto sujeitos femininos, ocupam o lugar de doadoras (LUNA, 2003: 44).

Assim como o espaço das narrativas aqui analisadas é formado por discursos, o espaço do corpo pode também ser interpelado dessa forma. “O corpo aqui é visto em sua acepção mais abrangente, não restringida por fronteiras físicas ou fisiológicas, mas interceptado por relações imaginárias, representacionais, experienciais, eróticas e políticas com o mundo” (Idem, p. 52). Dessa forma, a violência sexual se faz também simbolicamente, sempre como uma limitação à potencialidade do outro e engendrada de acordo com referenciais compartilhados por uma percepção coletiva da realidade.

Se em *Dançando no escuro* a violência de conotação claramente sexual não chega a se dar fisicamente como nos outros filmes, não é difícil percebê-la a partir da constituição de algumas personagens do filme. Bill é um homem que carrega toda a necessidade inerente ao “ser homem”. O motivo para que ele roube o dinheiro de Selma é exatamente para se manter como o macho provedor da segurança e do bem-estar de sua esposa, que é uma personagem construída como recebedora passiva dos ganhos dessa tradicional relação conjugal. É certo que Bill se aproveita do seu alto status, ao mesmo tempo em que se aproveita do baixo status de Selma naquele espaço para levar a frente seu plano de roubar o dinheiro, dando a ver um mecanismo hierárquico que demanda uma co-dependência para existir.

Jeff também é um personagem importante para se entender a trama. Ele tenta insistentemente fazer com que Selma o tenha como um companheiro. Sem dúvidas Jeff não se aproxima de forma violenta, mas a dinâmica ativo/passivo na sua relação com Selma está representada. Além disso, percebe-se como essa dinâmica de gênero é atravessada por sua posição de imigrante, pois ela sabe que não está nos EUA para namorar. Ela mesma se impõe a condição de não se arriscar a ter um relacionamento amoroso naquele momento, uma vez que sua posição está demarcada naquela sociedade e ela não poderia se arriscar a mover-se. Selma diz a Jeff:

Selma: *Não há espaço em minha vida para um namorado Jeff, mas se houvesse seria você.*

A comovente satisfação que Selma dá a Jeff é claramente permeada pela sua consciência dessa posição inferior de seu status. Além disso, demonstra suas “múltiplas auto-

percepções” e seu comportamento por “super-compensação”. Talvez como mulher sua escolha deveria ser a de dar uma chance a Jeff, mas a sua maternidade é a condição que fala mais alto. A sua doação ao filho é o que move sua vida.

Selma é a última personagem que compõe a trilogia das mulheres com coração de ouro. A construção dessas mulheres obedece a um imaginário da doação e do sacrifício femininos em contextos e situações diversas, ou seja, trata-se da concepção de “uma feminilidade pautada pela doação, que se constitui em direção ao outro, numa paisagem subjetiva que configura o 'dom feminino' como lugar de prazer, generosidade e servidão” (LUNA, *op. cit.*, p. 45).

Em *Dogville*, mais uma vez há uma personagem feminina que encarna esse ideal, mas dessa vez von Trier concebe um final diferente. O próprio von Trier declara:

Este filme tem um tema similar a meus outros filmes, exceto que essa mulher não dá o outro lado da cara para bater. A política de gênero é diferente, se quiser usar essa terminologia. Fui acusado de ser “macho-clichê”, não fui? Agora talvez este seja um clichê na outra direção. Como vou saber? É claro que não é por isso que fiz o filme. (TRIER, 2001: 210)

De fato, mais uma vez von Trier usa a expectativa dos(as) espectadores(as) para construir todo o conceito de *Dogville*. A concepção do “não-cenário” deixa a oportunidade para se analisar este filme como um produto da sociedade midiaticizada e simulacral contemporânea, questionando a própria realidade por meio de uma “estética do artifício” (LIPOVETSKY, 1988: 24). A interação das personagens e os conflitos que emergem nesse espaço imaginário são o auge da provocação de von Trier aos valores que regem o mundo nos dias de hoje.

A construção das personagens é também pautada em estereótipos presentes no imaginário de gênero. É neste ponto que se faz interessante analisar o não-cenário de *Dogville* em consonância com as expectativas dos(as) espectadores(as). A possibilidade de olhar entre as paredes traz consigo a noção do “gaze” na espetação cinematográfica e na representação das personagens:

Se a teoria feminista tem razão para lamentar esse sistema de representação, não é porque a mulher tão frequentemente funciona como o objeto do desejo (nós todos funcionamos simultaneamente como sujeito e objeto), mas porque o olhar masculino, ao mesmo tempo, transfere sua própria falta para o sujeito feminino, e pretende se passar por gaze. O problema, em outros termos, não é que os

homens dirijam seu desejo às mulheres nos filmes hollywoodianos, mas que o desejo masculino está tão consistente e sistematicamente imbricado com projeção e controle. (SILVERMAN, 1992: 144-5)

A pornografia convencional seria uma imagem corrente desse corpo feminino submetido e doador em direção ao outro masculino. O “gaze” masculino, o olhar que fere, se faz como um olhar treinado para ser ativo na conquista. A respeito da significação dada às personagens femininas no cinema, Laura Mulvey assere:

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, que é estilizada de acordo. Em seus tradicionais papéis exibicionistas as mulheres são, simultaneamente, olhadas e exibidas numa aparência codificada em função de um forte impacto erótico, para que conotem o para-serem-vistas (*to-be-looked-at-ness*). A mulher exibida como objeto sexual é o *leitmotif* para o espetáculo: [...] ela prende o olhar, significando e jogando com o desejo masculino. (MULVEY, 1989:19)

Em *Dogville*, a própria falta de cenários naturais prende a atenção nas personagens do filme. Enquanto a estética carrega uma inovação representacional interessante, as personagens carregam uma certa carga estereotípica. O reconhecimento das ações dessas personagens é importante para a narrativa, e somente por meio de uma carga simbólica reconhecível a atenção dos(as) espectadores(as) poderia ser interpelada, ou seja, diante de uma proposta estética tão radical, torna-se indispensável para o entendimento da trama que as personagens sejam tradicionalmente construídas.

É dessa forma que todos os olhares se voltam para Grace. A beleza de Nicole Kidman destoa facilmente dos habitantes sujos e maltrapilhos de Dogville. Trata-se de uma personagem construída para chamar a atenção, para atrair os olhares (*to-be-looked-at-ness*). Os homens de Dogville a desejam e as mulheres a invejam. Além disso, Grace serve quase como uma isca que von Trier joga também para os(as) espectadores(as). Tudo é feito para que haja uma pronta identificação dos(as) espectadores(as) e o diretor não poderia ter uma melhor atriz para representar uma “personagem-espetáculo” como Grace.

Ao chegar em Dogville, Grace se torna o “outro” e essa condição de seu status é fundamental. Após o acordo com os(as) moradores(as), Grace concorda em fazer pequenos serviços em troca de seu acolhimento. Nesse primeiro momento, Grace encarna praticamente todos os papéis sociais investidos pelas mulheres, desempenhando os papéis de uma dona-de-casa. Sua atuação é sempre no âmbito doméstico, logo, sua mão-de-obra não é remunerada.

Segundo Tom, Grace chega em Dogville como um “presente”. De fato, a sua mão-de-obra gratuita é como uma doação. No entanto, seu pequeno status faz dessa doação uma exploração que parece natural. Assim como Selma, o comportamento de Grace tem de ser por “super-compensação”. Quando seu status muda para “foragida”, a sua contrapartida aumenta e sua retribuição passa a tomar contornos de violência sexual. Trata-se de um espaço claramente hierarquizado e o sacrifício de Grace demonstra como ela se torna um pedestal para o conforto dos moradores de Dogville.

É a partir desse ponto que seu corpo passa a ser o espaço onde essa hierarquização se evidencia. O primeiro assédio sofrido por Grace vem de Chuck (Stellan Skarsgard), o catador de maçãs. Ele é casado, tem 8 filhos e seu personagem é o típico pai de família rígido, que sempre anda na linha. Primeiramente ele tenta beijar Grace, e depois de ser repellido por ela, ele a chantageia dizendo ser um homem solitário e incompreendido. Chuck primeiramente se mostra grato por Grace dar valor ao seu trabalho, mas se mostra chateado por Grace ter colhido algumas maçãs sem que estivessem no ponto, se sente desrespeitado.

Chuck: Pensei em delatá-la. Achei que poderia chantageá-la para ganhar seu respeito.

Grace: Significa tanto assim pra você? Significa, não? Tem ficado muito só aqui, não é mesmo? Sem ninguém para confortá-lo. Peço perdão.

O diálogo demonstra o pouco status de Grace e sua ousadia em ter “saído de seu lugar”. Tomar iniciativas não é permitido para uma forasteira que só está ali por bondade dos locais. Grace trata de se retratar e pedir perdão. No entanto, sua gentileza ao reconhecer as fraquezas de Chuck é interpretada de outra forma por ele. Chuck a estupra em uma cena subsequente e acaba realmente a chantageando. É pela masculinidade opressora que Chuck ganha status e Grace acaba pagando por estar fora do seu lugar e também por ser mulher. Antes do estupro há o seguinte diálogo:

Chuck: Por mim você não estaria aqui. É bonita e frágil demais para este lugar. Me fez acreditar que eu tinha valor. Não é sua culpa. Preciso do seu respeito.

Grace: Você tem meu respeito, Chuck.

Chuck: Quero o seu respeito.

A cena segue com Chuck violentando Grace enquanto esta pede: “por favor, somos amigos”. Ele não escuta. Ela pede, ele a derruba no chão e a estupra. O respeito de Chuck se

faz retomando sua masculinidade abalada pelo seu baixo status e ele faz isso às custas do estupro de Grace. Ao mesmo tempo ele a coloca no seu lugar. É pela fraqueza e pela necessidade de Chuck de afirmação de sua masculinidade que acontece a violência, como que num movimento para restaurar os papéis hierárquicos de gênero.

Em verdade, não se trata de afirmar que o homem *pode* estuprar, mas de uma inversão dessa hipótese: ele *deve* estuprar – se não pela via dos fatos, pelo menos de forma alegórica, metafórica ou fantasiosa. (...) O estupro sempre aponta para uma experiência de masculinidade fragilizada; (...) 'masculinidade' representa aqui uma identidade dependente de um status que envolve, sintetiza e confunde poder sexual, poder social e poder de morte. (SEGATO, 1999: 410-11)

Com o andamento do filme, percebemos que o estupro de Chuck foi apenas o primeiro de uma série de violências sexuais sistematizadas. Grace decide fugir após esse primeiro abuso e para isso tenta fazer com que Ben (Zeljko Ivanek), que é um motorista, a ajude na fuga mediante um pagamento. Ele aceita. No dia acertado ela entra na carroceria do caminhão cheio de maçãs, mas durante o trajeto Ben pára e diz precisar de mais dinheiro. Na verdade, ele começa a insinuar que quer esse pagamento por outros meios. Ben a estupra dentro da carroceria do caminhão, usando as seguintes desculpas:

Ben: Não é pessoal. Eu preciso receber meu pagamento, só isso. Não tenho escolha. Não posso fazer isso de graça. Estamos parados em frente à igreja de Georgetown. É melhor você falar baixo. Não me orgulho disto, Grace. Não pense que me orgulho.

A forma como ele se justifica perante a violência sexual é emblemática para se visualizar a “mentira da espontaneidade” (MORGAN *apud* LUNA, 2003: 26). Ben diz não ter escolha, e ainda que ele não se orgulhe de seu ato, é como se fizesse parte de sua natureza. É por meio dessa fraqueza sexual que o macho está sempre disposto ao sexo e é a partir disso que Ben submete Grace à violência. Quando ele diz não ter escolha, está na verdade legitimando sua natureza, dando a ver como sempre há um jogo entre essa fraqueza da natureza e uma forte virilidade.

Após o estupro, Ben desfaz o trato e a leva de volta a Dogville. A partir daí Grace passa a usar uma coleira, sendo mantida presa a uma roda de ferro que a impede de fugir. O comportamento por “super-compensação” de Grace, que era escravizada no trabalho, não é suficiente, e ela passa a ser também uma escrava sexual, sendo estuprada por quase todos os homens da cidade. Segundo o narrador:

Narrador: A maioria dos homens da cidade a visitava a noite para satisfazer suas necessidades sexuais. As crianças tocavam o sino toda vez que isso acontecia. Mas, após ela ter sido acorrentada, tudo ficou mais fácil para todos. As visitas noturnas não tinham mais que ser secretas, pois não eram bem um ato sexual. Eram uma vergonha, assim como quando um caipira usa uma vaca. Nada além disso.

A própria fala do narrador deixa evidente o quanto os abusos sexuais sofridos por Grace fazem parte de uma masculinidade opressora, legitimada pela “necessidade sexual” dos homens, e ao estender isso a toda a cidade, é possível entender como esse imaginário de gênero atua para manter as bases de uma organização hierárquica. A condescendência dos habitantes de Dogville se dá pela manutenção da ordem que permeia os arranjos estáveis, dos símbolos que regem as relações entre essas pessoas.

Os laços da comunidade se fortalecem à medida que “demonizam” Grace como “o outro”. Há uma cena em que todos os habitantes se reúnem para ouvir o que Grace tem a dizer sobre todos os eventos que ela tem vivido. Ela conta toda a verdade a respeito dos abusos que a têm acometido. No entanto, ninguém acredita, e nesse momento eles decidem que Grace deve ser banida de Dogville. As próprias mulheres se voltam contra Grace dando a impressão de que ela mesma é culpada pelo que lhe acontece.

Neste ponto é importante elucidar a figura do personagem, Tom, que é um pseudo-escritor-filósofo que enxerga em Grace um exemplo perfeito para suas idéias. Os ideais do filósofo acabam esbarrando em um emaranhado de sentimentos que ele próprio não consegue discernir. Basta lembrar que sua “performance” vai do encantamento por Grace, chegando a ficar apaixonado, ao ato de denunciá-la, deixando aflorar um sentimento que oscila em significados simbólicos diversos. Mas há de se chamar atenção para a construção, performance da masculinidade evidenciada pelo desejo carnal de Tom, assim como de todos os homens de Dogville, por Grace.

A princípio, Tom ajuda Grace e os dois iniciam uma relação mais íntima no sentido afetivo, mas não no sentido sexual. Ao ver que Grace está sendo sistematicamente estuprada, Tom começa a se descontrolar e a reivindicar sua posição. Aos poucos seus princípios éticos tão enunciados vão sendo suplantados pela sua virilidade incontrolável. Após a reunião em que os habitantes de Dogville decidem que Grace deve ser banida, Tom fica encarregado de tramar o banimento, mas a princípio ele fica decepcionado por essa deliberação coletiva. Neste momento, Tom vai até Grace e demonstra sua vontade de ter relações sexuais com ela, como um presente por ficar do lado dela o tempo todo, mas ela o rejeita:

Tom: *Você está fria agora, Grace. Eu rejeitei todas as pessoas que conheço por sua causa. Será que não poderia me dar isso para amenizar minha dor? Todos aqui já tiveram seu corpo, menos eu. E somos nós que estamos apaixonados.*

Grace: *Meu querido Tom. Pode me ter se quiser. É só fazer como os outros. Me ameace. Diga que vai me entregar e prometo que vai conseguir o que quiser. Eu confio em você, mas talvez você não confie em você mesmo. Talvez esteve tentado a agir como os outros e me forçar. Talvez por isso esteja nervoso.*

O sofrimento de Tom era ver a sua masculinidade ameaçada e esse foi o ponto principal para a virada em seu comportamento perante Grace que fez com que ele a delatasse. Tom percebeu que sua ajuda a Grace era na verdade uma questão sexual. Grace o havia desmascarado, pois ele descobriu ser igual a todos os homens que a violentaram. As pessoas da comunidade sabiam que ele mantinha uma relação especial com Grace, e é justamente perante a comunidade que Tom precisava recuperar seu respeito. É a partir daí que Tom, para manter seus próprios padrões éticos intactos, decide que Grace era um perigo grande demais para ele e para Dogville. O narrador declara:

Narrador: *Tom não gostou de ser descoberto. E ele era homem o suficiente para resolver essa situação.*

Em *Dogville*, mais uma vez a questão sexual se mostra determinante para os rumos da trama. A decisão de Tom envolve claramente uma questão do “ser macho”. A sexualidade que oprime e se constrói por meio dos símbolos que fazem a percepção coletiva se mostra pela forma como homens lidam com mulheres. A hierarquia dos gêneros é encenada como um confronto direto e o corpo de Grace se torna alvo da violência advinda desse confronto.

Tudo se passa como se o ‘encontro’ heterossexual se desse numa imagem de complementariedade entre a passividade e a atividade. Por serem espetáculo, alvo do gaze masculino, as mulheres não precisariam autorizar-lhes a aproximação, o ‘investimento’ erótico-afetivo. Nesse cenário o desejo dos homens prescinde o das mulheres. (LUNA, 2003: 70)

Essa performance masculina pode ser também perfeitamente acompanhada com a abordagem do personagem McKay, que é cego. No entanto, sua cegueira não impede que sua

mão se mantenha sempre sobre a coxa de Grace. Tal fato serve como um índice quanto ao caráter também simbólico do “gaze”. Esse olhar objetificante não necessariamente se faz pela visão e enquanto Grace vai cada vez mais perdendo seu status, a mão de McKay vai chegando perto de sua genitália.

Todo o conceito de *Dogville* é uma aguda provocação à noção do olhar. Diante de uma cultura pautada no sentido da visão, o cinema adquire grande importância na construção dos significados sociais, pois se ficção, real e imaginário se fazem correlatamente, esses significados são também projetados no cinema. Mais uma vez, o que parece ser fundamental para von Trier é mostrar como partes da elaboração dos sentidos compartilhados coletivamente (e pode-se incluir aí os traumas coletivos) são símbolos que regem as dinâmicas sociais.

O gênero é uma representação – o que não significa que não possui implicações reais ou concretas, ambas sociais e subjetivas, para a vida material dos indivíduos. Ao contrário, a representação do gênero é sua construção – e num simples sentido, pode ser dito que toda a arte ocidental e a alta cultura são a impressão na memória da história dessa construção. (De LAURETIS, 1987:3)

O caráter político do empreendimento cinematográfico é recorrentemente abordado por von Trier. Se a percepção individual se faz conjuntamente com a memória cultural e social, as imagens devem ser interpeladas como algo muito maior do que um simples entretenimento. A arte é capaz de tornar visíveis alguns poderes invisíveis. “Como são híbridos, os filmes desafiam a separação de culturas e deixam visíveis as relações de poder que procuram manter essa separação” (MARKS, 2000: 24). As imagens participam ativamente da formação da memória dos(as) espectadores(as), logo, dos símbolos que compõem a realidade.

A espetação é ponto fundamental para uma análise da mídia cinema. Dado que cada distinto contexto cultural produz diferenças nas interpretações das imagens, é importante destacar que o cinema pode efetuar transformações nas audiências. Em *Dogville*, o fato de não haver cenários naturais, nem paredes, faz com que os(as) espectadores(as) possam ver todas as ações, mesmo no íntimo do espaço doméstico. O não-cenário parece nos colocar como testemunhas e cúmplices de toda a violência. No universo trieriano, não há espaço para inocentes e revelar o fazer cinematográfico é uma parte da estratégia do diretor que se faz conjuntamente com a revelação dos poderes que permeiam as relações sociais.

Analisar o espaço das personagens dentro de quatro filmes que apresentam uma grande violência a quatro personagens principais femininas não necessariamente faz desta pesquisa uma análise estritamente feminista. A forma como essas representações são aqui interpeladas dá a ver fissuras e estratégias de resistência que se mostram a partir do problemático deslocamento dessas personagens. Os espaços da narrativa se constituem em contato direto com essas personagens, tendo a noção do confronto como uma mola propulsora das tramas. Geralmente essa noção de confronto é retratada pela arte, e principalmente pela mídia audiovisual, exclusivamente pela violência corporal. Von Trier trabalha seus filmes tentando expressar também uma violência invisível, silenciosa.

A sua opção por retratar personagens femininas como protagonistas é, querendo ou não, uma opção corajosa. Sabendo que a mesma estratificação que ocorre na sociedade acaba ocorrendo também no fazer artístico, torna-se interessante entender como as representações dos grupos sociais, especialmente os grupos oprimidos, são engendradas. Lidar com o outro é sempre um desafio que a maioria dos autores não ousam encarar e, quando o fazem, geralmente se trata de uma representação superficial. Ainda assim, nada disso esconde o fato de que a produção artística é feita em sua grande maioria por homens brancos como Lars von Trier, dando a ver como a arte se insere nessa endêmica estratificação social de nossa sociedade.

Os estereótipos que permeiam a construção de suas personagens não devem ser vistos simplesmente como uma pobreza representacional. O trabalho feito a partir da interação dos sujeitos masculinos e femininos é engendrado por von Trier no sentido de dar a ver como esse imaginário de gênero repressor é fundamental para se entender as motivações que guiam a sociedade, além de demonstrar como a configuração da masculinidade e da feminilidade pode causar uma violência extremada e legitimada. A respeito de algumas técnicas brechtianas, Robert Stam declara:

As representações positivas não são a única forma de combater o racismo ou de avançar uma perspectiva liberatória. Na estética brechtiana os estereótipos podem servir para generalizar o sentido e desmistificar o poder estabelecido em uma situação na qual as personagens são apresentadas não como modelo de comportamento, mas como instâncias de contradição. (SHOHAT e STAM, 2006: 345)

As cenas finais de *Dogville* apontam para uma mudança de estratégia em relação aos outros filmes. Por mais que Grace tenha precisado do poder de seu pai para resolver os seus conflitos, o mais importante é o diálogo que se dá com ele ao final. A discussão dos dois dá a ver toda a dificuldade de se passar julgamentos na sociedade contemporânea. O pai de Grace

mostra como o humanismo dela seria na verdade um sentimento egoísta, narcísico. A arrogância de Grace seria apenas o lado oposto da arrogância de seu pai. Enquanto este é um sanguinário gângster, Grace é extremamente condescendente. Segundo o pai, Grace sempre “culpa apenas as circunstâncias”.

A decisão de queimar a cidade e matar seus habitantes é uma auto-reflexão de Grace. Sua maior diferença em relação às outras personagens é que ela questiona suas próprias ações e motivações. A escolha do mal no lugar do sacrifício a qualquer custo é como uma destruição que permite a abertura das possibilidades do futuro. A pergunta de seu pai é paradigmática: Os moradores de Dogville foram bons o suficiente? Não. A decisão de Grace foi radical, mas não significa que ela tenha mudado de uma hora para outra. Na verdade, o seu julgamento foi circunstancial. Dogville era um problema, mas aquela solução não deveria servir para todo e qualquer problema. Ainda assim, seu julgamento é prontamente executado.

São as fronteiras dos discursos estereotípicos que são encenados nos filmes de von Trier, e as situações extremas demonstram como as diferentes posições sociais criam circunstâncias em que essas personagens acabam se mostrando por lados surpreendentes. Diante do debate multicultural contemporâneo, a representação das cisões existentes dentro dos diversos grupos é uma indispensável estratégia, visto que diante de um sujeito fragmentado, as identificações são oscilantes e não seguem uma lógica sistematizada.

O que há de melhor nos filmes de von Trier é sua capacidade de orquestrar os diversos discursos que fazem o real, ou seja, a sua capacidade de mexer com as confortáveis posições espectatoriais. Não é possível se organizar por uma identificação monolítica, pois as diversas situações dos filmes nos impõem uma fluida e inquieta especiação. Cada situação projetada na tela redistribui nossas projeções:

O posicionamento espetatorial é relacional: as comunidades podem identificar-se umas com as outras com base em uma proximidade compartilhada ou graças a um inimigo comum. As posições espectatoriais são multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas, descontínuas dos pontos de vista cultural, discursivo e político, formando parte de um território mutante de diferenças e contradições que se ramificam. (STAM, 2003: 124)

Apesar disso, há de se “ler” o cinema e suas representações de uma forma crítica, por meio de leituras subversivas que consigam engendrar esquemas alternativos no entendimento dos acontecimentos e essa leitura crítica depende de um olhar treinado, de uma preparação

cultural e política. Essa tomada de posição se faz muito mais como um esforço em comum do que com uma confrontação direta ao prazer de ver filmes.

O simples ato de contar uma história sempre estará em voga. “Muito longe de toda teoria sobre a realidade e a nossa percepção dela, prosseguimos, na vida cotidiana, criando narrativas lineares, cronologicamente estruturadas, para darmos conta de nossa presença no mundo” (DALCASTAGNÈ, 2005: 113). Os filmes de Lars von Trier conseguem subverter noções que se fazem no senso comum e ainda assim prender a atenção dos(as) espectadores(as), revelando o processo criativo e a especiação como atividades conflituosas. Se não há a proposição de uma mensagem verdadeira e de soluções prontas, é certo que o cinema de von Trier torna possível algumas “leituras resistentes” como essa da presente pesquisa.

CONCLUSÃO

Sentimo-nos livres pela falta de uma língua em que articular nossa não-liberdade.

Slavoj Zizek

A obra do diretor dinamarquês, Lars von Trier, é permeada por questões que movem diversos debates do mundo contemporâneo. Trata-se de um artista que se insere no cenário atual das artes como um expoente de discussões ideológicas e estéticas. A leitura de sua obra, aqui desenvolvida, se deu sempre na direção de localizar o cinema no *continuum* histórico, pois acredito que esta é uma estratégia fundamental para se entender as implicações políticas das ações que compõem o cotidiano. Com isso, o simples ato de ver um filme é capaz de suscitar controversos pensamentos.

A noção de “conflito” emerge nos filmes aqui analisados como uma temática recorrente. Os embates encenados são parte de uma estratégia representacional do mundo que pretende pensar a própria representação. A implicação política da obra de von Trier não deixa lugar para uma leitura que não contemple sua própria posição de cineasta, ou seja, como crítico a um empreendimento cinematográfico colado às questões identitárias tão influentes nos dias de hoje.

Estar atento ao papel da cultura na tessitura da realidade não pode significar que a crítica faça “vista grossa” diante da imensa desigualdade social. O multiculturalismo não deve ser pautado apenas como uma reunião das diferenças. Há de se reconhecer que diferentes percepções da realidade engendram dor, ressentimento, rancor. “Se quisemos abolir as fronteiras ou a desigualdade, cabe explicar o que as constrói, analisar a retórica que as sustenta, fazer o retrospecto histórico dos ‘tropos do império’” (SHOHAT e STAM, 2006: 473).

As particularidades dos contextos culturais deixam claro que o imaginário que integra as diversas experiências subjetivas se erige a partir da necessidade da existência de uma outridade. É diante da tensão cultural e dos discursos explicadores do real que se torna necessária uma tomada de posição. A derrocada de grandes sistemas explicativos muitas vezes se faz campo fértil para pensamentos reacionários. Hoje em dia, discursos conservadores são aceitos com uma naturalidade perigosa, e tendem a se espalhar na mesma velocidade espantosa com que as noções de espaço e tempo são percebidas atualmente.

A violência que emerge nos filmes é sintomática. Se, como nos diz Zizek, a paixão pelo real acomodou-se à estética da violência, isso se deu pela cooptação do caráter corrosivo da ruptura violenta. Em primeiro lugar, isso se dá pela afirmação do “fim da História”, que seria consequência lógica de um debate político encerrado pela queda da ideologia marxista. Em segundo lugar, essa cooptação se faz pela caricaturização de um discurso esquerdista, não importando a tonalidade desse discurso.

A confrontação a esse discurso conservador e naturalizante só pode ser feita por meio do confronto, do conflito. É nesse sentido que a ruptura e a violência adquirem um caráter fundamental, indicando a “necessidade de defender a crença em uma *violência criadora* que se transforma em ato revolucionário capaz de romper o ciclo de repetições e suspender a rede de diferenciais que dá forma ao nosso universo simbólico” (ZIZEK, 2003: 185).

O fato de os filmes de von Trier não apontarem para uma saída, uma resposta, é visto por muitos como uma cínica postura apolítica e alienada, como se o diretor “estivesse na chuva para não se molhar”. Trata-se de uma análise ingênua, ainda calcada em binarismos que se mostram infecundos diante da realidade atual. A “estratégia do conflito” se faz nos filmes como uma abertura de possibilidades e de rechaçamento à substituição de uma realidade positiva por outra. O espaço da reflexão não pode ser ocupado por uma ideologia, seja ela qual for.

É possível assumir um lugar que nos permita manter distância em relação a ela [a ideologia], mas esse lugar de onde se pode denunciar a ideologia tem que permanecer vazio, não pode ser ocupado por nenhuma realidade positiva determinada; no momento em que cedemos a essa tentação, voltamos à ideologia. (Idem, p. 189)

É por esse viés que a violência que permeia os filmes de Lars von Trier deve ser interpelada. Desvelar a violência simbólica e imbricá-la ao próprio fazer cinematográfico, quer dizer, as questões devem ser colocadas, mas não é possível resolvê-las num passe de mágicas. A cobrança por ações positivas é outra face de uma retórica reacionária, e a arte freqüentemente se vê alvo dessas cobranças, como se o fato de esta denunciar e revelar os problemas, necessariamente a credenciasse e a forçasse a resolvê-los.

A própria resistência cria desconfortos, e von Trier dá lugar a esses desconfortos. A sua ironia ao pensar o mundo, ao pensar o cinema, é uma forma de mexer os significados compartilhados. Não se trata de uma mera repetição de estereótipos e técnicas, mas, sim, de estratégias de subversão. “A má prática da estrutura (repetição subversiva dos papéis) e o jogo sógnico podem inocular no senso comum uma importante dúvida sobre a a-historicidade

naturalizada da estrutura e esta dúvida pode levá-la a desmontar-se lentamente na sua eficácia e nos sistemas de autoridade que sustenta” (SEGATO, 2005: 25).

É pelos discursos, pela arte, pela mídia, que noções naturalizantes se reforçam. A violência e a desigualdade são freqüentemente retratadas em um caráter de puro espetáculo. Geralmente, não se levanta dúvidas quanto às motivações psico-sociais desses símbolos que legitimam poderes opressores²² O fato de von Trier retratar personagens femininas indica uma forma de se pensar o outro num movimento dialógico. O cinema pode ser um meio de se pensar o mundo, e essa capacidade reflexiva é determinante para a visão de mundo do diretor dinamarquês.

Por mais que haja um desconforto pelas impossibilidades da representação artística, ficar alheio às desigualdades que permeiam os discursos (inclusive o seu próprio discurso) não é uma opção. Neste ponto, interessa mais saber o “onde está” do que o “de onde veio”. Dessa forma, “a famosa questão de Gayatri Spivak – ‘O subalterno pode falar?’ – poderia ser transformada em ‘O não-subalterno pode falar?’” (SHOHAT e STAM, *op cit*, p.447). Diante do campo de negociações constantes em que os sujeitos contemporâneos se formam, a passividade não é opção.

As questões que permeiam nossa sociedade devem ser erigidas pela consciência das desigualdades e pela vontade de constituir resistências em um movimento que coalize as várias demandas das minorias. “Seria o caso de falar não ‘no lugar de’, mas ‘em relação a’, dentro de coalizões intercomunais forjadas em esforços contínuos” (Idem, p. 453). A consciência e a visão de mundo de pessoas que vivem no Brasil, um dos países mais desiguais do mundo, pode sim ser compatível com a de pessoas que vivem na Dinamarca. Não enxergar um direcionamento comum é perder de vista a possibilidade de construção de um futuro mais harmônico. Dessa forma, voltamos ao rizoma deleuziano: “pensar, nas coisas, entre as coisas”. É dessa forma que um pensamento de esquerda não é a mesma coisa que de direita, como muitas vezes o discurso liberal tenta incutir:

Creio que as pessoas de direita não têm ilusões, elas não são mais bobas que as outras, mas sua técnica é opor-se ao movimento. É a mesma coisa que a oposição a Bergson em filosofia, tudo isso é parecido. Esposar o movimento ou então brecá-lo: politicamente, duas técnicas de negociação absolutamente diferentes. Por parte da esquerda, isso implica uma nova maneira de falar. A questão não é tanto convencer, mas ser claro. Ser claro é impor os ‘dados’ não só de

²² Recentemente, o caso de abuso sexual sofrido pela nadadora Joana Maranhão quando esta era ainda uma criança revelou todo o despreparo e despreocupação da mídia ao noticiar o caso. Em nenhum momento se tentou discutir as construções da masculinidade e da feminilidade e a demonização do infrator acabou sendo o único foco do caso, ou seja, a espetacularização é o fim único e a naturalização do abuso não deixa espaço para uma discussão estrutural dos próprios valores da sociedade.

uma situação, mas de um problema. Tornar visíveis coisas que não o seriam em outras condições. [...] O papel da esquerda, esteja ou não no poder, é descobrir um tipo de problema que a direita quer esconder a qualquer custo. (DELEUZE, 1992: 158-9)

É diante de um discurso desvelador que se faz uma tradição de resistência. No âmbito acadêmico brasileiro, pensadores como Darcy Ribeiro, Florestan Fernandes, Antonio Candido, Paulo Freire, fazem parte da formação desse discurso. É por meio dessa tradição que a utopia desafia o dado. A interpelação dos signos que fazem o simbólico real é a forma de mexer com uma estrutura desigual, mas não com o intuito de determinar respostas totalizantes.

Separa-se o conhecer o futuro do conduzir ao futuro. A pre-visão da possibilidade de vir a existir o que não existe ainda em lugar nenhum, a u-topia, depende exclusivamente da imprevisibilidade, quer dizer, da crença na permanente abertura da História. Portanto, chegamos hoje a uma definição de utopia como crença na História enquanto programa aberto, horizonte que não se fecha, campo de incerteza e indeterminação. O caráter histórico – isto é, aberto – do destino humano é a grande utopia da História. (SEGATO, *op. cit.*, p.32)

Diante de uma cultura erigida a partir de uma hipócrita cordialidade multicultural como é a brasileira, estar atento aos discursos que tentam naturalizar as diferenças se faz fundamental. Os filmes de Lars von Trier são obras que colocam a arte como ruptura, o movimento em direção à subversão e seu fazer cinematográfico se insere num palimpsesto de percepções dos símbolos que compõem nossa realidade fragmentada. Portanto, artistas como Lars von Trier, que colocam o conflito como um marco autoral, não são apenas interessantes, são também necessários.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALLIEZ, Éric. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Ed. 34, São Paulo, SP, 2000.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ARENDT, Hannah. *A vida do Espírito*, Relume Dumará, RJ, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1997.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. G. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AUMONT, J. *Estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTH, John. *Postmodernismo revisado*. Madrid, n 14, 1990.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. New York, Hill and Wang, 1974.
- _____ *Aula*. São Paulo, Cultrix. 1978.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____ *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____ *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris, Éditions Galilée, 1981.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004.
- BBC SERIES. *Brain Story*. Série exibida pela BBC em 2000.
- BENJAMIN, Walter. “Magia, Técnica, Arte e Política”. In: *Obras Escolhidas vol. 1*, São Paulo, 1985.
- BENSUSAN, Hilan. *Observações sobre a libido colonizada: tentando pensar ao largo do patriarcado*. In: Revista de Estudos Feministas vol 12 n.1. Florianópolis, SC. (pp 131-155), 2004
- BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral I*. 4 ed. Trad. Maria Glória Novak e Luiza Neri. Campinas, Pontes, 1995
- BERGSON, Henri. *Os Pensadores*. São Paulo, Abril, 2004.

BHABA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.

BJÖRKMAN, Stig. Entrevista. *Cahiers du cinéma*, maio de 2003. Disponível em: <<http://www.atalantafilmes.pt/2003/dogville/>>. Acesso em: 14 jan. 2006.

BOSI, A. *A dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____ *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. SP: Cia das Letras. 1996.

_____ *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 2005.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York/Londres: Routledge, 1993.

_____ *Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2003

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo, Edusp, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CONNELL, Robert W. *Políticas da masculinidade*. Educação e realidade 20 (2), jul-dez, 1995.

CULLER, Jonathan. *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. Ithaca: Cornell Univ Press, 1997.

_____ *Teoria literária. uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, v. 21, p. 33-53, 2003.

_____ *Vivendo a ilusão biográfica*. Literatura e Sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, v. 8, p. 112-125, 2005.

DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York, Zone Books, 1992.

De LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____ *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

_____ *Diálogos*. São Paulo, Escuta, 1998.

_____ e GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 1. São Paulo: Ed 34, 2000.

DOANE, Mary Ann. “A voz do cinema: a articulação corpo e espaço”. In: Xavier, Ismail (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983 (pp 457-477).

ELIADE, Mircea. *Sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: M. Fontes, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GAULDREAU, André. *Du Littéraire au filmique. Système du récit*. Paris, 1988.

_____ e JOST, F. *Le récit cinématographique*. Trad. Adalberto Muller e Ciro Marcondes (No prelo). Paris, 1990.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara Koogan, 1989.

GENETTE, Gerard. *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. *Império*, São Paulo: Record, 2001.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo, 1992.

HEGEL, Georg F.W. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Editora 70, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

ISER, Wolfgang. *Fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Ed Univ Est Rio De Janeiro, 1996.

JIMÉNEZ, Jesús García. *Narrativa audiovisual*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.

- JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre, Sulina, 2004.
- KRACAUER, Siegfried. *Nature of film: the redemption of physical reality*. London, 1961.
- LAFFAY, Albert. *Lógica del cine*. Traducción de Fernando Gutierrez. Barcelona: Labor, 1973.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: J Zahar, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. *La Postmodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1987.
- LUNA, Ianni Barros. *O estupro e a 'norma' de gênero no cinema*. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, 2006.
- MALDONATO, Mauro. *Raízes errantes*. São Paulo: 34, 2004.
- MARKS, Laura. *The Skin of the Film*. Durham, Duke University Press, 2000.
- MELO, Hygina Bruzzi de. *A Cultura do Simulacro*. São Paulo, Edições Loyola, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “O cinema e a nova psicologia”. In: Xavier, Ismail (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983 (pp 103-118).
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MÜLLER, Adalberto. “Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade”. In: *Estudos de cinema: Socine*, 2006.
- _____. “A semiologia selvagem de Pasolini”. In: *Olhar cinema*. São Paulo, Ed. Pedro e João Editores/ CECH – UFSCar, 2006.
- MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana Univ Press, 1989.
- NAFICY, Hamid. *An accented cinema*. New Jersey, Princeton Univ. Press, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Editora Rideel, 2005.
- PAECH, Joachim. “Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality”. *Changing Media in Changing Europe*, Paris 26-28 May 2000. Disponível em: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html> Acesso em: 26 de maio de 2006.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- RAMOS, Graça. *Ironia à brasileira*. São Paulo, Ed. Paulicéia, 1997.

ROSA, Waldemir. *Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro*. 90 p. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, 2006.

ROSSET, Clément. *A Antinatureza*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. “Breve História do espaço na teoria da literatura”. In: *Cerrados: revista do curso de pós-graduação em literatura*, n° 19. Brasília, Universidade de Brasília, 2005.

_____. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte, MG: Fale/Ufmg, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SCHMIDT, J. *Why literature is not enough, or: Literary studies as media studies*. Siegen: Lumis, 1990.

SEGATO, Rita Laura. “A estrutura de gênero e a injunção do estupro” In: Suárez, Mireya e Bandeira, Lourdes (orgs). *Violência, Gênero e Crime no Distrito Federal*. Brasília D.F : Paralelo 15: Editora Universidade de Brasília, 1999.

_____. *Formação de diversidade: nação e opções religiosas no contexto da globalização*. Série Antropologia, 215. Brasília, 1997.

_____. *Os percursos de gênero na antropologia e para além dela*. Série Antropologia, 236. Brasília, 1998.

_____. *Raça é signo*. Série Antropologia, 372. Brasília, 2005.

_____. *Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre músicas e identidades sociais*. Série Antropologia, 164. Brasília, 1994.

SILVERMAN, Kaja. *Male subjectivity at the margins*. New York and London: Routledge, 1992.

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: J Zahar, 1993.

STAM, Robert. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 2000.

_____. “Beyond The Logics of Fidelity”. In: *Film Adaptation*, Jersey, Rutgers University Press, 2000.

_____. e SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo. Cosac Naify, 2006.

_____. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

STEVENSON, Jack. *Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the gang that took on Hollywood*. Santa Monica Press, 2003.

_____. *World directors: Lars von Trier*. London, British Film Institute, 2002.

TOURAINÉ, Alain e KHOSROKHAVAR, Farhad. *A busca de si – diálogo sobre o sujeito*. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 2004.

TRIER, Lars von. “9 A.M., Thursday, September 7, 2000: Lars von Trier”. Entrevista concedida a Kjeld Koplev, 2000. In: *Conversations with filmmakers*. Jan Lumholdt (org). University of Mississippi, 2003.

_____. “I am curious, Film: Lars von Trier”. Entrevista concedida a Stig Bjorkman e Lena Nyman, 1995. In: *Conversations with filmmakers*. Jan Lumholdt (org). University of Mississippi, 2003.

_____. “Lars von Trier comes out of the dark”. Entrevista concedida a Anthony Kaufman, 2000. Disponível em www.indiewire.com. Acessado em 10/07/2006.

_____. “Lars von Trier in Dogville”. Entrevista concedida a Marit Kapla em 2001. In: *Conversations with filmmakers*. Jan Lumholdt (org). University of Mississippi, 2003.

_____. “Passion is the lifeblood of cinema”. Entrevista concedida a Ole Michelsen, 1982. In: *Conversations with filmmakers*. Jan Lumholdt (org). University of Mississippi, 2003.

VASQUEZ, Adolfo Sánchez. *Art and Society*. London, Merlin, 1979.

XAVIER, Ismail. *Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. *Experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

YOUNG, Iris Marion. *Inclusion and democracy*. Oxford; New York: Oxford University, 2000.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. São Paulo, Boitempo, 2003.