

A intermedialidade subversiva na narrativa cinematográfica de Lars von Trier

Fábio Crispim de Oliveira¹

Resumo:

O cinema de Lars von Trier é construído em constante diálogo com outras linguagens e a intermedialidade se faz como uma subversão de preceitos e técnicas cinematográficas. Em especial, investigo como os espaços fílmicos 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 escolhas que caracterizam o processo de produção dos filmes acabam 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, intermedialidade, narratologia, cinema, literatura.

Introdução

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.

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).

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 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, p. 360).

Uma suposta linguagem puramente cinematográfica nunca foi suficiente para Lars von Trier. 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. p. 157)

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 hibridéz do cinema, seus filmes sempre vão além de convenções clássicas.

1 Cinema e narração

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. 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.

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. 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 fílmicos. Geralmente, a narração está ligada a procedimentos que apagam essas instâncias ao máximo, mas no chamado cinema moderno muitas vezes essas instâncias são realçadas. O debate se faz entre a transparência e o desvelamento do discurso fílmico. Todo o 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. Já no cinema moderno essa instância é revelada e isso acaba por demonstrar toda a fragmentação do processo cinematográfico.

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. 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. 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.

2 Intermidialidade e subversão em Lars von Trier

Os dois filmes aqui analisados, *Ondas do destino* (1996) e *Dogville* (2002), apresentam algumas características que demonstram a inquietação de Lars von Trier ao escrever e dirigir seus filmes. Nos dois casos a intermidialidade aparece como uma estratégia estruturante.

Ondas do destino é a história de Bess (Emily Watson), moradora de uma ilha na Escócia, que se apaixona e se casa com Jan (Stellan Skarsgård), 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.

A princípio, *Ondas do destino* parece ser um “melodrama comum”, uma história de amor que gira em torno de um casal, Bess e Jan. 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.

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 de a 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. p. 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 ideia de “conspiração exterior” é apenas a superfície da história em *Ondas do destino*, já que, como veremos mais detalhadamente adiante, um dos motivos 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 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, 1990, p. 68). De fato, é difícil perceber que o filme se passa nos anos 70, já que esses intertítulos são paisagens, 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. p. 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. Neste ponto, percebemos toda a preocupação de von Trier em mixar tendências intermediárias, já que, apesar desse ilusionismo, há sempre um contraponto entre uma estética realista mais documental e o estilo melodramático.

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. p. 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.

Portanto, em *Ondas do destino* von Trier buscou uma roupagem realista. 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 von 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.

Há ainda um outro interessante artifício utilizado por von 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 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, von 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, percebe-se 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.

As experimentações e transgressões cinematográficas de Lars von Trier tiveram seu ápice com o lançamento de *Dogville*. O enredo deste filme gira em torno de Grace (Nicole Kidman), que chega foragida à cidade de Dogville, localizada nos EUA, 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.

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. 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 fato de o 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*, von 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 von 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. Von 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. Von 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 fílmico 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 intermediaticamente, 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.

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. p. 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 mostração cênica e a mostração 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. p. 54). Von 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. p. 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 porção 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 narração, 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 narração de um narrador onisciente.

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, 2000. 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.

Portanto, em *Dogville* a narrativa cinematográfica é expandida a outros planos de expressão: “o contraste entre a percepção completa do público e a percepção parcial dos atores gera a ironia, que sempre conta com a satisfação advinda da superioridade, da onisciência do observador” (GABEL e WHEELER *apud* RAMOS, 1997. p. 53). A posição 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*.

Conclusão

Todas essas estratégias utilizadas por Lars von Trier são típicas de um artista inquieto, que nunca cessa suas experimentações, e estão relacionadas com o ato de comunicar pelo cinema. Von Trier foi incorporando artifícios que o permitiram se tornar um grande contador de histórias. 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(as) 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. p. 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 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. 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 enca-

rar 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.

Referências Bibliográficas

- [1] BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.
- [2] GAUDREAU, A. e JOST, F. *Le récit cinématographique*. Trad. Adalberto Muller e Ciro Marcondes (No prelo). Paris, 1990.
- [3] LAFFAY, Albert. *Lógica del cine*. Traducción de Fernando Gutierrez. Barcelona: Labor, 1973.
- [4] NAFICY, Hamid. *An accented cinema*. New Jersey, Princeton Univ. Press, 2001.
- [5] RAMOS, Graça. *Ironia à brasileira*. São Paulo, Ed. Paulicéia, 1997.
- [6] SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte, MG: Fale/Ufmg, 2000.
- [7] STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2003.
- [8] STEVENSON, Jack. *World directors: Lars von Trier*. London, British Film Institute, 2002.
- [9] 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.
- [10] XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Autor

¹ **Fábio Crispim de OLIVEIRA**, Mestre em Teoria Literária
Universidade de Brasília (UnB)
E-mail: crispimfabio@gmail.com