Escola de Comunicações e Artes da USP
Dissertação de Mestrado

Exigência parcial para a obtenção do título de Mestre

**A imagem fundamental e o traumático:
possibilidades de sentidos em Festa de Família
e na Trilogia Coração de Ouro, de Lars von Trier**

Aluna

Edna Furuiti

Área de Concentração

Cinema, Rádio e Televisão

Linha de Pesquisa

Sistemas de Significação em Imagem e Som

Orientador

Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal

Outubro / 2002

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

PÓS-GRADUAÇÃO

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

NOME DA CANDIDATA: **EDNA FURUITI**

TÍTULO DO TRABALHO: **"A imagem fundamental e o traumático: possibilidades de sentidos em Festa de Família e na Trilogia Coração de Ouro, de Lars von Trier".**

CURSO: **CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: **COMUNICAÇÃO E ESTÉTICA DO AUDIOVISUAL**

COMISSÃO JULGADORA

RESULTADO

ASSINATURA

PRESIDENTE

Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal
CTR/ECA

Aprovado

MEMBROS

Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier
CTR/ECA

Aprovado

Prof. Dr. Geraldo Carlos do Nascimento
Univ. Tuiuti do Paraná

Aprovado

RESULTADO FINAL:

APROVADO

(Aprovado ou Reprovado)

São Paulo, 05 de fevereiro de 2003.

ASSINATURA DO PRESIDENTE

Agradecimentos

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, sua equipe e meu parecerista, por compreenderem e creditarem no potencial e valor de minha pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, pela dedicação e empenho constantes, mas principalmente pelos 9 anos de uma importante amizade e cumplicidade .

Aos Professores Nicolau Sevcenko e Norval Baitello pelo interesse e disponibilidade, pela generosidade em compartilhar seu conhecimento e experiência.

A Maria Alice e Marcia, a irmã que fiz na vida, pelo carinho e força nas horas boas e também nas mais difíceis.

A Fernanda, pelo trabalho, mas principalmente pela amizade.

Aos meus pais e irmão, pela vida e pelo incentivo.

A Kiko, pelo difícil, mas necessário reconhecimento.

A Antonio, Jorge e Vanessa, amigos queridos.

A Mieko, pelo afeto e inabalável confiança.

A Ana Paula, Reto, Renato e Geraldo, os companheiros das discussões.

Resumo

Esta pesquisa associa a enunciação fílmica ao âmbito do traumático e da repetição, procedimento que produz variações que constituem uma imagem fundamental. Esta imagem não pode ser configurada materialmente no relato, só vislumbrada através justamente das variações, das repetições com diferenças. A inacessibilidade da imagem fundamental reside justamente em sua pregnância, sua perfeição na articulação de sentidos e de significação na síntese. A imagem fundamental pode, por sua vez, dialogar também com o traumático na instância do enunciado, dos significados que podem ser constituídos e alterados a partir do procedimento de repetição dos acontecimentos no decorrer da narrativa. A pesquisa utiliza o Dogma 95 para estudo: o Dogma #1, *Festa de Família*, e do Dogma #2 – *Os idiotas*, filme que constitui juntamente *Ondas do destino* e *Dançando no Escuro*, a Trilogia Coração de Ouro, de Lars von Trier.

Abstract

This research associates the filmic enunciation to the extent of the traumatic and its repetition procedure. The variations produced by repetition constitute a fundamental image that cannot be configured in the narrative. This image can only be glimpsed through its variations, its repetitions with differences. The inaccessibility of the fundamental image rests exactly in its pregnancy, its perfect articulation of senses and its possibility of meaning through synthesis. The fundamental image can also dialog with the traumatic in the instance of the story, of the meanings that can be produced and modified by the repetition of the narrative events. This research uses Dogma 95 films: Dogme #1, *Celebration*, and Dogme #2 - *The idiots* which with *Breaking the waves* and *Dancer in the Dark* constitute Lars von Trier's Heart of Gold Trilogy.

Sumário

Capítulo 1	Dogma 95.....	1
1.1	Dogma 95 e Nouvelle Vague: uma breve aproximação.....	4
1.2	O Voto de Castidade: repressão e/ou liberação.....	13
1.3	A construção da verdade e da realidade.....	18
Capítulo 2	Trauma	
2.1	O trauma psíquico.....	23
2.1.1	Trauma e Freud.....	25
2.1.2	Freud, Crews e o RMT.....	29
2.2	O trauma ampliado.....	35
Capítulo 3	A Enunciação e o Traumático	
3.1	Uma enunciação fílmica.....	41
3.2	O traumático no objeto fílmico: pregnancy e peripatéia.....	50
3.2.1	Imagens e variações em <i>Festa de Família</i>	54
Capítulo 4	Carl-Theodor Dreyer e Lars von Trier	
4.1	Um precursor de Trier: Dreyer.....	69
4.2.1	<i>A paixão de Joana d’Arc</i>	74
4.2	A trilogia Coração de Ouro.....	83
4.2.1	As configurações de "Coração de Ouro".....	95
	Considerações Finais.....	118
	Bibliografia de Referência.....	122

Lars von Trier e Thomas Vinterberg em uma segunda-feira de março de 1995 conceberam e assinaram uma lista de regras que intitularam de "Voto de Castidade", juramento que posteriormente recebeu o apoio dos também dinamarqueses Soren Kragh-Jacobsen e Kristian Levring. Essa lista de regras é uma proposta pragmática do que o Dogma 95 entendia como "uma ação de resgate" do cinema com o objetivo de "conter 'certas tendências'" contemporâneas. Que tendências seriam essas a serem combatidas de maneira tão veemente? Entretanto, o 'inimigo' vislumbrado pelo Dogma 95 mostrava facetas pouco definidas, bastante generalizantes. Esta atitude de provocação e ironia produziu uma reação de crítica e rejeição ao manifesto que pôde ser entendido também como uma jogada de marketing, privado de propostas estéticas ou ideológicas.

(...) Até agora, hesitamos entre operação publicitária bem montada e paródia radicalizada ao absurdo das posições tomadas pelas vanguardas. Mas a invenção e a beleza de Os Idiotas apresentado no Festival de Cannes em 1998, e o então êxito de Festa de Família que se torna um inesperado sucesso internacional, nos força a reconsiderá-lo. (Frodon, 1999)¹

Richard Kelly : Tudo isso faz parte de uma estratégia publicitária? É uma maneira de conseguir que se fale do Dogma 95 na mídia?

Peter Aalbaek Jensen²: Sim, sim. Não é que nós planejávamos uma estratégia, algo como "creio que deveríamos seguir este ou aquele rumo", mas achamos que é bom que espalhem rumores. Claro que nós usamos a imprensa, mas eles também nos usam. É uma espécie de acordo mútuo: eles têm que vender seus estúpidos jornais e nós lhes damos histórias loucas para que o façam. (Kelly, 2000: 134)

Propaganda ou não, o Dogma 95 utilizou ironia e paródia para não somente criticar o fazer fílmico contemporâneo, mas também suscitar uma reflexão mais ampla sobre os modos de produção, os avanços tecnológicos e suas consequências estéticas, econômicas e conceituais. As determinantes mudanças propiciadas pelas novas tecnologias implicaram também, mesmo que indireta ou involuntariamente, em aspectos ideológicos que podem ou não ser condizentes, neste primeiro momento, com os sentidos produzidos por esses produtos. Sob esse aspecto, podem ser consideradas bastante diversas a utilização e as implicâncias do uso do vídeo digital pelo Dogma 95 ou em uma parceria como a efetuada por George Lucas, a Sony e a Panavision para a produção do segundo episódio de *Guerra nas Estrelas* –

¹ As traduções das citações de obras não publicadas em português são de minha responsabilidade, estando sujeitas, portanto, a algumas incorreções ou imprecisões.

² Peter Aalbaek Jensen é produtor e sócio de Lars von Trier na produtora Zentropa.

O ataque dos clones (Star Wars: Episode 2 – Attack of the clones, 2002). Em lugar de alienígenas e planetas longínquos, os primeiros filmes do Dogma concentram seu foco na família e suas relações, tema recorrente no cinema nórdico como atestado pelas produções de Ingmar Bergman e Bille August.

O entendimento do Dogma 95 não pode ser desvinculado de seu caráter de escárnio e dubiedade. A veemência e radicalismo das propostas encontram-se atrelados ao sarcasmo e à irreverência, como quando da formulação das dez regras a serem seguidas, o "Voto de Castidade", paródia dos Dez Mandamentos:

"Juro me submeter ao seguinte conjunto de regras criadas e validadas pelo DOGMA 95. (...) Além disso juro, como diretor, conter o gosto pessoal! Eu não sou mais um artista. Juro me abster de criar uma "obra", pois considero o momento mais importante do que o todo. Minha meta suprema é extrair a verdade de meus personagens e locações. Juro assim proceder utilizando todos os meios disponíveis e às custas de qualquer bom gosto e consideração estética. Assim faço meu VOTO DE CASTIDADE." ("Voto de Castidade" ³)

Em uma primeira leitura, o "Voto de Castidade" aparentemente sugere a adoção de uma postura de abnegação artística, de sacrifício e penitência, na qual o diretor abre mão de sua identidade, do crédito e de qualquer "bom gosto" individual ou "considerações estéticas" em prol de uma instância superior, de um cinema supostamente por ressuscitar. A alusão contida no "Voto de Castidade" e no "Manifesto" em relação à ressurreição e à privação se insere no âmbito do religioso e do eclesiástico, universo fundamentalmente cristão. O modo escolhido para produção do manifesto Dogma 95 causa então um efeito de sentido e de leitura: um estranhamento entre aparência e conteúdo ao se apropriarem indevidamente de elementos da esfera do religioso para expressar um teor inadequado e inesperado. Como efeito secundário esse estranhamento gera também uma perda de credibilidade e uma acentuação da ironia sobre o conteúdo. Ainda em relação a esse procedimento é notável um outro efeito bastante relevante: a referência, mesmo involuntária, a um aspecto ideológico, paradigmático, a uma compreensão dicotômica de mundo e à separação entre forças opostas — o Bem e o Mal, o corpo e a alma. Essa oposição pode ser considerada basilar para o entendimento do cinema produzido pelo mentor do Dogma 95, Lars von Trier.

O final dos episódios da série para TV *The Kingdom II* apresentam uma sensação de impropriedade e estranhamento, similar àquela produzida pelos manifestos do Dogma 95: o próprio Lars von Trier vestindo um smoking e à frente de uma teatral cortina verde (fig.1) comenta os acontecimentos do capítulo que se encerra e as expectativas para o próximo.

³ Todas as citações do "Manifesto" e do "Voto de castidade" foram extraídas do site oficial do Dogma 95: www.dogme95.dk.

fig. 1

Caros espectadores, permitam-me enquanto rolam os créditos lhes agradecer por juntarem-se a nós no Reino. Começamos suavemente para que todos pudessem acompanhar. No entanto, no próximo episódio muito, muito mais irá acontecer, porque parece que há mesmo algo de muito errado com estes edifícios, vozes que clamam. Com que frequência você está preparado para estender a mão? Sempre? Raramente? Nunca? Este programa se situa no reino da imaginação. Não podemos nos aproximar do mundo incrível que o Senhor criou. O artista mais inventivo é uma formiga aos Seus pés. Meu nome é Lars von Trier e lhes desejo uma boa noite. Se você for atraído novamente ao Reino esteja preparado para aceitar o Bem com o Mal. (The Kingdom⁴, fita 1)

fig. 2

fig. 3

A ambientação e configuração de Lars von Trier como uma espécie de mestre de cerimônias confere à sua presença e fala um caráter espetacular e distintivo. Mas o seu comentário apresenta uma dubiedade: um tom de brincadeira e jocosidade para um conteúdo de vestes catequizadoras, moralizantes. Sob outro ponto de vista, há um distanciamento do mundo diegético em sua apresentação como diretor do programa, mas também uma sugestão de identificação e projeção do espectador em relação aos personagens: "Com que frequência você está preparado para estender a mão? Sempre? Raramente? Nunca?". O diretor adota assim uma espécie de heterônimo não-nomeado de si mesmo para se colocar em uma

posição de ambivalência: mesmo "formiga aos pés de Deus" detém mérito para ser um mediador, manipulador da oposição Bem (fig.2) e Mal (fig.3) — conflito tão antigo quanto a própria civilização ocidental cristã. Como um 'deus das pequenas coisas', Lars von Trier é senhor absoluto em seu "reino da imaginação", resolvendo então conceder ao Bem e ao Mal contornos definidos, inexistentes na realidade cotidiana. Sob essa perspectiva, o Dogma 95 pode ser visto como uma radical e artificial tentativa de organização, de definição de papéis, de normatização da criação, embora esse desejo possa ser também permeado de ambigüidade, de contradição, de um impulso de contravenção. Talvez resida aí uma outra forma de dupla satisfação: criar as normas para burlá-las em seguida, garantir domínio e controle, mas também o prazer da violação, da desobediência.

⁴ Transcrição feita a partir do final da primeira das duas partes da versão americana em vídeo. *The Kingdom*, October Films, Evergreen Entertainment, 1994,

Apesar das mais de três décadas que separam as duas manifestações, uma aproximação entre o Dogma 95 e a Nouvelle Vague pode ser realizada adotando o caráter de inquietação e provocação como ponto de tangência inicial. O Dogma 95 deixa transparecer um desejo de imitação e uma relativa "inveja" da Nouvelle Vague e sua trajetória, principalmente pela sua ampla difusão, seu papel revolucionário e histórico. Essa "inveja" reflete, mesmo que de maneira inconsciente, a noção de que toda manifestação, incluindo o Dogma 95, só pode existir em diálogo com outras propostas originadas em tempo-espço de alteridade, já que a reflexão sobre o fazer cinematográfico e os sentidos produzidos é inerente e indissociável do próprio cinema.

A forma de manifesto do Dogma 95 é uma variação de um procedimento repetitivo de Lars von Trier, forma irreverente de expor suas preocupações em relação às intenções e motivações de sua obra⁵. O mesmo tom provocativo e veemente do Dogma 95 pode ser encontrado no trecho citado abaixo, extraído da "Declaração de Intenções" quando do lançamento de *The Element of Crime* (1984):

(...) Estes velhos machos endurecidos têm que morrer! Nós não nos contentaremos mais com" filmes simpáticos às mensagens humanistas", queremos mais verdade: fascinação, sensações - infantis e puras como toda arte genuína. Desejamos voltar a uma época onde o amor entre o cineasta e seu filme era ainda inocente e cada uma das imagens transpirava prazer criativo!

Não saberemos mais nos contentar com substitutos. Queremos a religião na tela. Desejamos ver os filmes como amantes cheios de vida: mesmo que sejam absurdos, bestas teimosas, extáticas, repugnantes, monstruosas... e não esses filmes domesticados ou assexuados por um diretor travado e moralizador, um puritano enfadonho que proclama aos berros as virtudes embrutecedoras.

Queremos ver os filmes heterossexuais feitos para, sobre e por verdadeiros homens. NÓS BUSCAMOS A SENSUALIDADE! (Björkman, 2000 : 68)

⁵ Ondas do destino utiliza alguns procedimentos Dogma, como a câmera na mão e uma variação da proibição de construção de cenários:

(...) Nós nos impusemos algumas Regras à la Dogma. Todos os cenários que construimos deviam ser em escala natural e nunca maior. Dizíamos que na hora de filmar não se poderia mover um só móvel. Na iluminação, não utilizamos refletores de cinema. Coisas assim. (Lars von Trier in Kelly, 2000: 207)

A "declaração" de Trier deixa rastros de algumas questões que podem ser consideradas fundamentais de sua obra, sendo uma delas relativa à expressão teórica e fílmica através da provocação e da contradição. Da perspectiva adotada por esta pesquisa, a incoerência entre os paradigmas que nor-

teiam *Ondas do destino* (*Breaking the waves*, 1996) , *Os idiotas* (*Idioterne*, 1998) e *Dançando no Escuro* (*Dancer in the dark*, 2000) é apenas superficial e mais interessantes as relações e sentidos que os aproximam do que aqueles que os separam. Outra questão vislumbrada é de origem meta-cinematográfica: a busca pela verdade e pelo verdadeiro. Essa preocupação pode ser vista como influência de Dreyer, herança em outro contexto e assim, em mutação e releitura. Uma terceira indicação pode ser feita a partir do trecho citado: o tema básico e essencial de Lars von Trier - o confronto e a configuração do Bem e do Mal, neste caso, envolvendo até uma cômica mistura entre um desejo de religião e os « 'maîtresses-film' pleines de vie ».

A Nouvelle Vague pode ser vista como resultado da busca pela integração e coerência entre o desejo e a criação individual e os conceitos surgidos das reflexões do grupo em torno da Cahiers du Cinéma, os Jovens Turcos. Essa geração de críticos passou a realizar seus próprios filmes adotando como referência o cinema de paixão e admiração, filmes como *Janela indiscreta* (*Rear window*, Alfred Hitchcock, 1954), *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) e *Monika* (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1952). Através da análise e a cada nova visita a estes filmes, seria possível um aprendizado sobre o olhar, sobre a possibilidade de ver através dos personagens e assim criar por sua vez, um olhar próprio a ser exercitado através da criação e direção. Paralelamente à prática, os Jovens Turcos teorizaram sobre esse jogo criador do olhar, construtor de uma representação de mundo através do cinema – a política dos autores. Sob este aspecto, a Nouvelle Vague é resultado de uma pluralidade, de uma diversidade de visões, enquanto o Dogma 95 basicamente uma iniciativa individual e isolada. Apesar desta evidente centralização na figura de Lars von Trier, o "Manifesto" advoga a eliminação de qualquer caráter individual e autoral da obra, em oposição a um suposto individualismo burguês dos integrantes, a falha trágica da Nouvelle Vague.

Em 1960, o suficiente era suficiente! O filme estava morto e pedia ressurreição. A meta estava correta, mas os meios não! A nova onda provou ser uma marola que lavou a praia e se transformou em entulho. Slogans de individualismo e liberdade criaram obras por algum tempo, mas sem mudanças. A onda podia ser diluída, assim como os próprios diretores. A onda nunca foi mais forte do que os homens por trás dela. O próprio cinema anti-burguês se tornou burguês porque as fundações sobre as quais suas teorias estavam baseadas eram a percepção burguesa de arte. O conceito de autor era romantismo burguês desde o início e assim... falso! O cinema do DOGMA 95 não é individual! ("Manifesto")

Apesar da veemência dos ataques, o Dogma 95 adota da Nouvelle Vague justamente a sua oposição norteadora: despojamento e simplicidade contra artificialismo e academicismo. A combinação entre intensidade, ironia, radicalismo e incoerência tornam o Dogma 95 uma proposição de isolamento voluntário, de não-abrangência e não-conciliação. Esse fechamento é também de caráter ideológico ao não mostrar outra esfera de comprometimento além da meta-cinematográfica, excluindo qualquer possibilidade de tangência ou abrangência com o âmbito social e econômico, com questionamentos contemporâneos relacionados ao problema da globalização dos mercados ou das identidades nacionais. Sob esta perspectiva, uma mesma prática como o uso de locações adquire para a Nouvelle Vague um sentido muito mais amplo pela agregação de uma conotação social e histórica. A motivação não reside simplesmente na preferência aleatória da rua em detrimento do estúdio, mas no desejo de ao filmar as ruas e as pessoas comuns, adquirir contemporaneidade, sintonia e identificação com a sociedade e suas questões. Para o Dogma 95, a crítica ou reflexão sobre a sociedade em que se está inserido não é manifestada em um procedimento de produção, mas de forma temática, problematizada na diegese, seja em *Os idiotas*, ou de maneira distinta, também em *Mifune (Mifune sidste sang, 1999)* e *Festa de Família (Festen, 1998)*. Esta é uma das situações quando as diferentes proposições são aproximadas: surgem alguns pontos de tangência e contato, mas certamente se fazem evidentes as características que distanciam e diferem os manifestos.

As regras da Nouvelle Vague⁶:

1. A rua contra o estúdio.
2. A fábula ou acontecimentos diversos
contra a adaptação literária de luxo.
3. O relato em primeira pessoa contra o roteiro impessoal e polido.
4. A luz do dia contra a iluminação artificial.
5. O desleixo irresponsável e dandy contra o espírito
de seriedade e pessimismo oficial do cinema estabelecido.
6. Atores jovens e desconhecidos contra os monstros sagrados,
porém envelhecidos.
7. A idéia de que o cinema é mais uma paixão
do que um aprendizado e que se aprende mais a
fazer filmes assistindo-os do que sendo assistente de direção.

⁶ Fonte: BAECQUE, Antoine de & TESSON, Charles. "La Nouvelle Vague en question" in *Nouvelle Vague: une légende em question*.

Os 10 mandamentos do "Voto de Castidade":

1. A filmagem deve ser feita em locação. Equipamentos não devem ser incorporados à locação. (Se um equipamento em particular for necessário para a história, a locação deverá ser escolhida onde este equipamento pode ser encontrado.).
2. O som nunca deverá ser produzido separadamente das imagens e vice-versa. (Música não deve ser usada a não ser que ela ocorra onde a cena está sendo filmada).
3. Deve ser usada a câmera na mão. Qualquer movimento ou imobilidade na mão é permitido. (O filme não deve acontecer onde está posicionada a câmera; a filmagem deve acontecer onde o filme acontece).
4. O filme deve ser em cores. Iluminação especial não é aceitável (Em caso de luz insuficiente para a exposição, a cena deverá ser cortada ou uma única lâmpada poderá ser anexada à câmera).
5. Efeitos e filtros óticos estão proibidos.
6. O filme não deverá conter ações superficiais (Assassinatos, uso de armas, etc. não deverão ocorrer).
7. Alienação temporal e geográfica estão proibidas (O que equivale a dizer que o filme acontece aqui e agora).
8. Filmes de gênero não são aceitáveis.
9. O formato do filme deve ser o acadêmico 35 mm.
10. O diretor não deve ser creditado.

A semelhança de duas das propostas - a opção pelas locações e a utilização da luz natural, deve ser relativizada e considerar a evolução tecnológica dos meios de produção e de exibição ocorrida nas três décadas que separam as manifestações, capaz de modificar completamente os contextos relacionados. Na década de 1960 as câmeras eram ainda pesadas e ruidosas – as famosas Cameflex, e as películas possuíam baixa sensibilidade (o negativo 100 ASA só foi lançado pela Kodak em 1968). Para minimizar as limitações e ampliar as possibilidades de resultado final, havia a necessidade de soluções criativas também em relação ao aspecto técnico: posicionamento e escolha de equipamentos e negativos, por exemplo. Raoul Coutard, técnico de Godard e Truffaut, comenta sobre as seqüências noturnas de *Acossado* (*À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, 1960):

Para as seqüências noturnas, não utilizamos uma película de cinema, mas uma película de fotografia, o Ilford HPS. Carregávamos a Cameflex com pequenos carretéis de 10 metros. (...) Conseqüentemente, precisávamos de um banho especial e nossa película era revelada em uma pequena máquina destinada, a princípio, às pontas de teste. Todas essas manobras nos permitiram obter até 800 ASA. (Bergala, 1997 : 42)

Atualmente além dos negativos muito mais sensíveis como o 1000 ASA, há ainda a opção de equipamentos como o steadycam, dollies e gruas que facilitam a movimentação e a realização de planos mais elaborados, lâmpadas como as kinoflo que além de menores, demandam menos energia, e ainda câmeras e processos digitais como a telecinagem e o transfer tape-to-film. Filmar nas ruas, apesar de ainda implicar em um menor controle em relação ao estúdio, é hoje uma opção bastante praticável e freqüente. Por sua vez, a escolha pela luz natural implica também em certa redução e limitação, tendo em vista a gama de possibilidades existentes para a composição da luz e dos sentidos produzidos e agregados à imagem.

Este fator redutor pode ser estendido também a outras regras do "Voto de Castidade" ao desconsiderarem as múltiplas, infinitas possibilidades criativas, estéticas e significativas geradas por instrumentos e recursos técnicos contemporâneos. Talvez essa opção pela atrofia e pela restrição constitua uma busca pelo alívio da angústia diante da criação e das inúmeras opções implicadas.

- 8 *Richard Kelly: Essa decisão de não separar imagem e som parece algo muito dogmático. Assim se conseguiu alguns momentos maravilhosamente caóticos, como a cena das duchas na piscina. Lars von Trier: : Pode ser. Mas só seguíamos as Regras, viu? (Faz uma paródia de saudação com sotaque alemão.) "Cumpríamos ordens. Eu não sou o responsável..." (Kelly, 2000: 212)*

- 9 Utilizarei o termo "estilo" na acepção de Bordwell:
No sentido mais estrito, considero como estilo de um filme o uso sistemático e significativo das técnicas do meio. Essas técnicas abrangem largos domínios: mise en scène (encenação, iluminação, performance e alocação), enquadramento, foco, controle de cores e outros aspectos da cinematografia, edição e som. Minimamente, estilo é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas particulares. (Bordwell, 1997:4)

Richard Kelly: Você também disse aos atores: "Se alguém tem problemas, este é Stoffer". Por quê?

Lars von Trier: (Depois de uma longa pausa.) Estou tentando me lembrar. Passou-se muito tempo e agora estou às voltas com outro filme. (Ele bate palmas e esfrega o rosto com a mão como se estivesse magoado; mas depois sorri.) Tudo é angústia, tudo é angústia. E loucura. (Kelly, 2000: 209)

O limite imposto é também um abrandamento da expectativa e do rigor na análise final. O diretor é então parcialmente eximido da responsabilidade total sobre o produto fílmico, já que acima de sua vontade e do critério individual, estão as "sagradas" regras do "Voto de Castidade" às quais ele deve obedecer⁸. A regra de número dez que proíbe o crédito ao diretor é sugestiva deste velado intento. O crédito do diretor está associado também à questão do entendimento de autoria da obra. Para os Jovens Turcos da Nouvelle Vague, o conceito de autoria estava inserido na relação entre a soberania e a plasticidade da imagem e o desejo de expressão de conceitos mais pessoais e abstratos do cineasta. O autor da obra cinematográfica era compreendido como um criador de atuação em distintas esferas com amplas possibilidades de sobreposição e inter-relação. Essa abrangência de atuação faz do autor, um profissional de alta qualificação técnica e artística, técnica essa que devia primordialmente servir à autoria, ao estilo individual⁹. O diretor então deve ser capaz de antever, analisar e manipular os efeitos e significados das imagens e seus encadeamentos desde o primeiro momento de sua criação. Alguns diretores como Hawks ou Hitchcock, foram particu-

larmente valorizados como detentores de uma matriz que permeia a obra, matriz clara, consciente ou oculta e assim, passível de ser construída através da análise de sua filmografia em busca de repetições, semelhanças e recorrências de aspectos temáticos, estilísticos, formais.

Em Yasujiro Ozu, por exemplo, justamente o rigor nas repetições e a rigidez dos métodos e técnicas empregadas constituíam seu estilo individual, a configuração de uma matriz. Paul Schrader propõe que nos filmes de Ozu exista um padrão em repetição, ritualística e contínua, assim como a própria arte oriental que para ele, "represents a continuous continuation". Em Ozu, o ritual está indissociável da forma e do conteúdo, próprio da cultura Zen:

Em Ozu, a estilização é quase completa. Todo plano tem a mesma altura, toda composição, estática, toda conversa, monótona, toda expressão, suave, todo corte, direto e previsível. Nenhuma ação pretende ser um comentário sobre outra, nenhum evento conduz inexoravelmente ao próximo. Os ápices do drama convencional, o começo e o fim, são negligenciados. (Schrader, 1972 : 41)

Ozu se aproxima da visão radical de que o autor durante toda sua vida persegue a realização perfeita de um único filme, ou ainda de que todos sejam na verdade um único filme, o mesmo com diferenças. Em relação a essa proposição, Bernardet cita Fellini:

"Tenho a impressão de que rodei sempre o mesmo filme; trata-se de imagens, só de imagens que filmei usando os mesmos materiais, uma vez ou outra, examinados sob pontos de vista diferentes". (Bernardet, 1994:36)

Através do Dogma 95, Lars von Trier advoga uma desvalorização da figura do autor, embora sua obra paradoxalmente apresente uma abordagem investigativa sobre o seu estilo individual. Os filmes de Trier possibilitam esboçar uma matriz a partir de procedimentos como as repetições de temas e de configurações de imagem, como será visto na Trilogia "Coração de Ouro". O Dogma 95 mesmo de maneira involuntária e implícita, sugere uma matriz de redução e arrefecimento em relação a um modo convencional de criação e produção da obra cinematográfica. A matriz do Dogma 95 está relacionada ao âmbito do vestígio, do vislumbre e pode ser acessada somente por suas facetas, por seus fragmentos: os manifestos e os filmes, suas variações.

A aplicação conceitual de relativa atrofia e diminuição do "Voto de Castidade" atinge também a direção de arte através da proibição da alienação temporal ou geográfica e da obrigatoriedade do uso de locações. O Dogma 95 se inse-

re na esfera do cerceamento ao vetar qualquer reconstituição de época ou a elaboração de outros mundos diegéticos puramente fantasiosos. A direção de arte se restringe então ao tempo e espaço presentes, concebidos estritamente a partir de sua funcionalidade para o relato, da identificação como verossimilhança de realidade. A cinematografia, por sua vez, exime-se também da multiplicidade angustiante de recursos para aceitar, como no caso da opção pelo uso do vídeo, o que anteriormente era visto como problema, defeito: perdas na gama de cores e na definição da imagem, na profundidade de campo, no comportamento nas altas e baixas luzes, o comprometimento na fidelidade de captação.

A limitação do aspecto técnico da arte e da fotografia ocorre em oposição à supervalorização do elemento narrativo da obra - dos diálogos e do encadeamento das cenas, da montagem e edição. O Dogma 95 instaura uma qualidade hierárquica do som, principalmente da fala e do diálogo. A fábula figura então como elemento prioritário e catalisador das imagens, implicando em um relaxamento ante o convencional efeito de continuidade em uma cena e entre cenas distintas, concatenadas entre si. Esta supremacia não se aplica à banda som em geral, mas especificamente à fala. A proibição das inserções posteriores de música ou ruídos acarreta também em uma maior valorização da ação, dos personagens. Na regra que dita o uso da câmera na mão está inserido o seguinte comentário: "O filme não deve acontecer onde está posicionada a câmera; a filmagem deve acontecer onde o filme acontece"¹⁰. Há aqui uma indicação de ambigüidade: a câmera está submetida à supremacia da ação, do mundo diegético, mas em um movimento contrário e mais contundente, é justamente a ação o objeto de captura, de apreensão a ser efetuada pela câmera.

A Nouvelle Vague e o Neo-realismo buscaram o homem comum, o mundo real sem os heróis dos clássicos da literatura nem os grandes monstros sagrados da Comédie Française. A improvisação era o método apropriado para a interpretação visando esta naturalidade, a recriação do cotidiano. No entanto, os equipamentos da época não permitiam a gravação do áudio destas improvisações (as câmeras eram muito ruidosas e os primeiros gravadores portáteis Nagra estavam ainda sendo desenvolvidos), possibilitando assim, somente uma parcial fidelidade à cena filmada. A regra n. 2 do Dogma 95 que obriga a indissociação entre som e imagem seria então mesmo que desejada, impossível de ser cumprida.

10 "Voto de Castidade", regra n.3.

Um outro ponto de possível aproximação entre a Nouvelle Vague e o Dogma 95 pode ser estabelecido em relação à marginalidade do aspecto ideológico e de suas produções. Ao longo dos anos, a Nouvelle Vague difundiu suas propostas teóricas, críticas e práticas o suficiente para ambicionar uma atuação ampla na produção cinematográfica francesa em detrimento de uma possível posição de coexistência marginal, de alternativa paralela ao cinema convencional do período. Alain Bergala em seu artigo sobre as questões técnicas da Nouvelle Vague salienta:

A Nouvelle Vague é um movimento consciente e organizado que nunca quis ser marginal. Seus integrantes nunca tiveram a tentação de criar um gueto para um cinema diferente, à parte do cinema industrial francês da época, mas certamente a de entrar na fortaleza e constituir um lugar próprio. (Bergala, 1997 : 36)

A Nouvelle Vague conseguiu conquistar um espaço próprio na França e influenciou decisivamente a produção cinematográfica em outros países, como o Brasil e o Japão, atingindo sua intenção de não ficar restrita a um gueto, sem deixar de ser uma possibilidade de alteridade em relação ao cinema anteriormente produzido. O Dogma 95, de maneira muito distinta, também se espalhou e há filmes Dogma procedentes da Argentina, Coreia, Estados Unidos, Suíça, Noruega, Espanha e Itália, além de reações paródicas onde as regras têm seu sentido invertido: é obrigatório o uso da grua e de armas de fogo, que a trama transcorra no passado.

A postura do Dogma 95 pode ser vista não somente como uma contestação ao cinema dominante e seus modelos desgastados e convencionais, esvaziados das proposições que os originaram, mas também ao contexto de produção cinematográfica da Dinamarca:

Richard Kelly: Você tem alguma idéia de por quê nasceu o Dogma?

Mikael Olsen¹¹: Acredito que há duas perspectivas para o Dogma. A primeira é puramente local, em que o Dogma é uma reação dos artistas contra aquilo que eu próprio represento: o Instituto, os guardas de fronteira que lhes dizem o que devem fazer. Mas como protestar se você não trabalhar com uma base comercial? Eles dizem: "Dê-nos nossa liberdade artística para que possamos lhes ensinar o que queremos contar".

RK: E o qual é a segunda perspectiva?

MO: De um ponto de vista global, está claro que os filmes norte-americanos dominam a narração cinematográfica. E que todos os diretores ingleses, franceses, alemães ou dinamarqueses tentam fazer uma réplica do que

¹¹ Mikael Olsen é o assessor encarregado da revisão de roteiros dos projetos que solicitam financiamentos ao Instituto de Cinema Dinamarquês.

fazem os norte-americanos. Na Dinamarca, desde a II Guerra Mundial, nós sabemos tanto da sociedade norte-americana quanto da nossa. Assim, se uma pessoa fixa Regras que o sujeitem ao aqui e agora, obriga os diretores e roteiristas a considerar a realidade da qual fazem parte. Nós já vimos isto antes com a Nouvelle Vague, com o Neo-realismo. Nunca é novo. (...) (Kelly, 2000: 144-5)

A existência de fórmulas que facilmente aplicadas podem criar produtos de fácil consumo de massa é a crítica fundamental do Dogma 95 que reside sob a proibição em relação ao "filme de gênero", mecanismo que paradoxalmente, não deixou de atuar sobre suas próprias produções.

Bom, meu filme é divertido, suave, efervescente... Espero. Mas acho que este filme não pode ser classificado. Estou consciente de que não conto com a ajuda que os gêneros nos oferecem: se alguma vez você não sabe para onde ir, o gênero indica, as convenções guiam. E ocorre que quanto mais trabalho com o Dogma, mais me parece que o Dogma é um gênero em si. E quantos mais filmes Dogma forem feitos, mais se terá de lutar contra eles; caso contrário, eles também irão se converter em um sistema. (Lone Scherfig¹² in Kelly, 2000: 190)

'Filme Dogma' acabou também por se tornar uma espécie de modelo, fórmula que agrega valor e características em um movimento dinâmico que envolve as produções mais posteriores como o *Dogme # 5 - Os amantes* (Lovers, 1999), de Jean-Marc Barr e o *Dogme # 12, Italiano para Principiantes* (Italiensk For Begyndere, 2000) de Lone Scherfig, vencedor do Festival de Berlin 2001. O Dogma 95 se tornou uma espécie de gueto aberto para que cineastas possam se hospedar voluntária e eventualmente por um curto período de experimentação para que logo em seguida o abandonem, talvez um pouco aliviados, de volta aos seus lugares de origem. Assim agiram ambos os signatários do "Manifesto Dogma 95" e ao que tudo indica, não farão diferente os que lhes foram posteriores. O Dogma 95 pode assim ser visto de acordo com a atitude de seus próprios autores: com grande ironia, desapego e nenhum comprometimento, pois talvez seu mérito possa residir justamente em sua qualidade de efêmero e circunstancial para uma diversidade de cineastas em uma vivência de experimentação, de renovação.

Richard Kelly: Você se vê fazendo outro filme Dogma?
Soren Kragh-Jacobsen¹³: Se nos próximos dez anos eu chegar a um ponto onde me faltasse espontaneidade, faria outro. Embora talvez não se chamasse "Dogma". Mas, sim, faria outro filme com muitas limitações ou um filme muito rápido, filmado às pressas. (Kelly, 2000: 235)

¹² Lone Scherfig é diretora de *Italiano para Principiantes* (Italiensk For Begyndere, 2000).

¹³ Diretor do *Dogma#3, Mifune*.

A Nouvelle Vague estabeleceu binômios onde dois elementos, duas posturas eram confrontadas e uma delas, elegida: a rua vs. estúdio, paixão vs. aprendizado. O Dogma 95 lida com outro tipo de binômio, o das imposições vs. proibições: o filme deve ser em cores, efeitos e filtros ópticos estão proibidos. A Nouvelle Vague revela um caráter opinativo ao optar por uma entre duas possibilidades plausíveis e aceitáveis. Sob essa perspectiva, a Nouvelle Vague adotou uma postura de liberação, muito diferente da exibida pelo Dogma 95 – autoritária e castradora. O "Voto de Castidade" optou pela via, permeada por ironia, da demolição e negação em oposição à construção e afirmação - o dever está sobreposto à possibilidade e o proibido supera o obrigatório. O "Manifesto" e o "Voto de Castidade" não definem os parâmetros norteadores desse cinema futuro, cinema a ser ressuscitado pela intervenção dos "irmãos", mas optam por majoritariamente proibir, e também por obrigar procedimentos que produziram um cinema "degenerado". O Dogma 95 pode então ser entendido como um modo repressivo do fazer cinematográfico ao impor regras e limitar as possibilidades criativas e técnicas. Entretanto, nos primeiros filmes Dogma, as regras se manifestaram em sua face oposta: como liberação.

Talvez algumas situações, mas sobretudo, as regras, a limitação, transformaram o trabalho no mais agradável e, de fato, no projeto mais libertador no qual estive envolvido. De forma engraçada, elas tiveram o efeito oposto. Justamente por haver uma moldura tão clara, havia também um grande sentimento de leveza. Nós podíamos nos divertir. (Entrevista Thomas Vinterberg, por Bo Green Jensen¹⁴)

(...) Na pré-produção, fomos repassando cada uma das Regras. Mas Thomas e eu estávamos decididos a levar tudo isso como um entretenimento, em vez de pensar em uma estadia de seis semanas no acampamento militar Dogma. Foi divertido e se a gente não entende assim, é como uma dor de dente, e então, não deveria fazê-lo. (Anthony Dod Mantle¹⁵ por Richard Kelly in Kelly, 2000: 153)

¹⁴ *Weekendavisen*, Abril 1998, in site oficial Dogma 95.

¹⁵ Anthony Dod Mantle foi diretor de fotografia e operador de câmera do *Dogma #1, Festa de Família*, do *Dogma #3, Mifune* e do *Dogma #6, Julien Donkey-Boy*.

A aceitação arbitrária dos limites impostos é uma possibilidade de liberação de uma espécie de angústia, já mencionada anteriormente, à qual o artista contemporâneo é continuamente submetido. A mídia cinematográfica sofreu na última década uma radical mudança de paradigma a partir da utilização do computador e do digital na multiplicação dos recursos e ferramentas disponíveis para a manipulação e criação de imagens.

O Dogma 95 é uma reação a essa angústia através da opção por um caminho de simplicidade, pela busca da face sob a "maquiagem", de uma "verdade" por trás dos efeitos.

Nos cinco primeiros filmes, o tema da família e das relações humanas foi escolhido como apropriado para este despojamento de sofisticação, esse desnudamento técnico. O cineasta tira o foco dos aspectos técnicos e plásticos da imagem para se concentrar no narrativo – a fábula a ser contada, o roteiro com suas situações e personagens. O cinema da primeira leva do Dogma é fortemente narrativo e também convencional no uso dos recursos de construção da narração e do mundo diegético. *Os Idiotas*, mesmo possuindo um relativo caráter investigativo e fragmentário, também teve sua edição guiada por seus diálogos, pela construção de uma lógica narrativa, como relata o próprio Lars von Trier:

Os Idiotas permitiu me livrar de toda consideração estética. As regras do Dogma especificam que se deve filmar em cores, mas que é proibido intervir nelas, tanto na filmagem como na pós-produção. Eu me senti aliviado de não ter que me preocupar com isto. Nos meus filmes anteriores, passei uma enorme quantidade de tempo no laboratório durante a marcação de cores. Desta vez, eu não tive o direito de modificar a luz, as cores ou outros fatores, não tive que fazer a menor escolha, o que é um grande sentimento de liberdade. Por outro lado, freqüentemente editamos em função do som, do diálogo, sem nos ocupar com as imagens - um pouco como em um documentário - o que é também uma experiência enriquecedora. (Trier in Björkman, 2000 : 221)

Mas também é válido considerar se acaso seria realmente possível essa liberação de ordem estética a que se refere Lars von Trier, sendo o cinema um meio de expressão que depende de um meio mecânico, da câmera, um instrumento de recorte, de tomada de ponto de vista. A consideração estética é de qualquer maneira indissociável de alguns elementos que podem sofrer negligência, mas não supressão como o enquadramento e a composição, a movimentação da câmera e o uso das lentes, a iluminação e as cores. Essa liberação talvez não posse de um desejo de auto-engano, de uma fantasia acalentada, mas que pode ter sido pragmática em relação ao trabalho dos atores através de uma efetiva liberdade de movimentação e improvisação e de um menor rigor quanto às marcações, ao posicionamento da câmera, dos refletores e microfones.

Os métodos de filmagem de um filme Dogma são evidentemente ideais para os atores: não iluminamos nem perdemos nosso tempo com preparações técnicas intermináveis. Eu dava algumas instruções relativas à cena e então os atores podiam se movimentar livremente. (Björkman, 2000 : 214)

No caso de *Os Idiotas* e de *Festa de Família*, o uso do vídeo concedeu aos cineastas uma ampliação da liberdade no exercício como metteur en scène ao proporcionar um aumento efetivo da margem de erro e de experimentação e a rara oportunidade de linearidade das gravações. Para os atores, a linearidade facilita a construção dos personagens, sua lógica de reação e raciocínio, e a manutenção da coerência no decorrer dos acontecimentos.

A vantagem de Os Idiotas é que se podia retomar as cenas sem pressa, até estar satisfeito. O filme é gravado em vídeo e os custos técnicos são mínimos. Além disso, o roteiro foi filmado em continuidade e esta é a primeira vez que tive esta oportunidade. (Lars von Trier in Björkman, 2000 : 216)

O Dogma 95 substitui o critério convencional e generalizado em relação à qualidade da imagem profissional para adotar uma cinematografia que não se encontra voltada nem para a autonomia nem para a beleza, somente para a narração. Em *Festa de Família* e *Os Idiotas* a câmera deixa de ser meramente um instrumento, uma máquina, para apresentar uma relativa humanização ao aceitar a indissociação entre máquina e o homem por trás dela¹⁵. Há nesta relação uma inquietação gerada pelo conflito entre dois paradigmas: aquele do cinema clássico, onde a câmera se apresenta invisível e impessoal, e um outro onde há uma parcial humanização da câmera, percebida pelos vestígios – a respiração por trás dos tremores, os passos na movimentação, a altura proporcional. A câmera deixa de ser mera janela, recorte da diegese, para se tornar humanizada, presente e reativa.

16 Arlindo Machado em "O sujeito no ciberespaço" (in PRADO, 2002) utiliza o conceito proposto por Edmond Couchot (La technologie dans l'art, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998) de "sujet-on" entendido como um sujeito "aparelhado", sujeito-robô responsável pela geração automática de situações narrativas nas novas tecnologias digitais. A partir deste fundamento do texto de Machado, o sujet-on pode ser também associado aos processos maquínicos e automáticos presentes na produção cinematográfica através da utilização da câmera, das lentes, dos efeitos óticos e digitais. Assim, o sujeito da enunciação fílmica produzido a partir do enunciado agrega também este "sujet-on" maquinal.

O paradigma do cinema clássico se relaciona com um observador invisível, um efeito de imitação da experiência humana e cotidiana do olhar, um efeito formal, segundo Bordwell. O observador invisível é oposto àquele apresentado pelo Dogma - em lugar da esperada serenidade do olhar, inquietação e curiosidade, em contraposição à invisibilidade, presença.

O observador invisível não é a base do estilo fílmico, mas somente uma figura de estilo. A onipresença do observador, a verissimilitude de percepção e a sensação de que o mundo filmado poderia ser conhecido independentemente - tudo são efeitos formais. Como a consciência condutora do romancista ou o implícito apreciador de um quadro, o observador invisível é criado para ser ideal, somente com a finalidade de narração. (Bordwell, 1985:12)

Em *Os Idiotas*, o vestígio humanizado verificável na imagem pertence na maior parte das vezes ao próprio Lars von Trier. O ponto de vista adotado e visto pelos espectadores no filme é então fruto do interesse e da atenção do próprio diretor que empunha a câmera durante a gravação da cena. É um paradoxo que justamente o mentor da proposta que proíbe o crédito ao diretor adote um procedimento que introduza na imagem vestígios de sua própria corporalidade.

Era extraordinário. É o melhor jeito de fazer cinema. Em particular, neste tipo de situação onde há uma câmera curiosa que vai para a ação. Eu tinha noção do que acontecia diante e em torno da objetiva. Os movimentos da câmera são o resultado da minha curiosidade; através do visor da câmera, eu me interessava pelas situações e pessoas e depois, virava para descobrir o que se passava fora do meu campo de visão. Era como se fosse, de algum modo, uma câmera que ouvia. E na hora da montagem, eu me prendi a que essa postura de procura fosse visível. (Trier in Björkman, 2000 : 220-221)

Em uma enunciação onde a narração é privilegiada, esse efeito enunciativo aparente funciona em sentido oposto ao possibilitar ao espectador um distanciamento da diegese e a percepção da imagem como um resultado técnico e formal de um ato de enunciação. Por outro lado, o Dogma 95 sugere também que esse relato pode ser produzido por alguém como o próprio espectador, em uma 'democratização' do fazer cinematográfico. Essa noção está subentendida em procedimentos como o uso de câmeras mini-DV domésticas, a adoção de um padrão de imagem tosco e próximo ao amador – principalmente em *Festa de Família* e *Os Idiotas*, mas também nas próprias regras do "Voto de Castidade" como a obrigatoriedade do uso da luz ambiente e de locações sem alterações, a proibição de trilha sonora, de efeitos especiais e óticos e também dos flashbacks. A imagem apresentada pelos primeiros filmes Dogma sugere que sejam absolutamente aceitáveis problemas básicos dos já assimilados sistemas significantes do cinema como a descontinuidade de ação e luz, enquadramentos e movimentos de câmara instáveis, granulação excessiva e indefinição das cores e dos contornos da imagem. Essa outra estética fílmica é influenciada, 'contaminada' pela vontade de retratar e documentar o mundo real, criar uma narrativa a partir do comum e do ordinário, mostrar a mencionada face por baixo da maquiagem. Nessa negociação com a realidade, o Dogma 95 propõe uma relativa uniformização, uma nivelção talvez rasteira, ambicionada através de um modelo aparentemente simples, acessível para muitos:

Pela primeira vez, qualquer um pode fazer cinema. Mas quanto mais acessível a mídia se torna, mais importante a vanguarda. Não é por acidente que o termo "avant-garde" tenha conotações militares. Disciplina é a resposta... Nós devemos uniformizar nossos filmes, porque o filme individual será decadente por definição! ("Manifesto")

Mas ao se desvestir dessa aparência de simplicidade, há no Dogma 95 vestígios das qualidades que nos caracterizam como humanos: o orgulho, a vaidade. De acordo com a citação acima, todos podem participar do jogo de fazer cinema, desde que o posto de maior destaque e relevância, o de vanguarda, seja reservado a nós, os inventores das regras do jogo, claro. A disciplina e o rigor são assim mantidos desde que a serviço da vanguarda, da conservação de uma posição auto-nomeada de poder.

Além disso juro, como diretor, conter o gosto pessoal! Eu não sou mais um artista. Juro me abster de criar uma "obra", pois considero o momento mais importante do que o todo. Minha meta suprema é extrair a verdade de meus personagens e locações. Juro assim proceder utilizando todos os meios disponíveis e às custas de qualquer bom gosto e consideração estética. ("Voto de Castidade")

Em contraposição ao "filme de ilusão", o "Voto de Castidade" simultaneamente abraça procedimentos do Neo-realismo italiano e rejeita a autonomia criativa proposta pela Nouvelle Vague francesa. Mas a que verdade o Dogma está se referindo? Estaria essa verdade sendo tomada por verossimilhança?

O cinema pode ser considerado mais realista apenas se comparado às outras formas de representação da chamada 'realidade', principalmente pela sua capacidade de reprodução do movimento e do som sincrônico. Aumont salienta, no entanto, que o entendimento do cinema como meio objetivo é um equívoco baseado em um "jogo de palavras ruim [a propósito da "objetiva" da câmera] e na segurança de que um aparelho científico como a câmera [seja] necessariamente neutro".

[o cinema é um] "vasto conjunto de códigos assimilados pelo público para que simplesmente a imagem que se apresenta seja tida como semelhante em relação a uma percepção do real. O "realismo" dos materiais de expressão cinematográfica não passa do resultado de um enorme número de convenções e regras, convenções e regras que variam de acordo com as épocas e as culturas". (Aumont, 1994 : 135)

Dessa forma, em sua respectiva época foi considerado realista o cinema mudo, o preto e branco, o technicolor e o cinemascope. A cada inovação, os padrões de cor e formato foram assimilados pelo público como mais modernos e realistas.

Em busca de uma edição mais realista e menos conceitual, Bazin e a nouvelle critique propunham a valorização da decupagem em contraposição à montagem, nos termos de Eisenstein, considerada característica do cinema mudo e excessivamente abstrata e rítmica ao construir o significado através da junção de fragmentos heterogêneos e muitas vezes díspares. O sentido do encadeamento dos planos era então construído racionalmente pelo espectador, passando por complexas possibilidades intelectuais e reflexi-

vas. A decupagem, ao partir de um único fragmento espaço-temporal dividido em planos, apresentaria mais unidade e realismo e seria própria ao cinema sonoro. A opção pela decupagem em detrimento à teoria das atrações de Eisenstein representava uma escolha pelo teatral em detrimento do poético, pela ligação organizada em lugar da oposição. O surgimento do som enfatizava ainda mais, na visão da *nouvelle critique*, a vocação realista do cinema. Para Bazin, além do realismo, o cinema estava vinculado a uma outra vocação: a de contar uma história da maneira mais transparente possível, aproximando-o assim, da narrativa ficcional com seu narrador impessoal e onisciente. A decupagem e a edição do filme deviam servir para um encadeamento mais fluido e natural das situações e ações dos personagens. O plano geral e a possibilidade de maior profundidade de campo e de movimentação da câmera passaram a ser vistos como instrumentos para o aperfeiçoamento da construção do mundo cotidiano, da realidade.

As questões do realismo e da ficção estavam presentes também no Neo-realismo italiano tão valorizado por Bazin. Apesar das filmagens em locação, da utilização de não-atores e dos planos gerais, os filmes neo-realistas também eram ficcionais, não deixando de se tratar ainda de representação com a aplicação de convenções do cinema comercial. Para Aumont a questão do Neo-realismo estava em "apagar as marcas da enunciação" (Aumont: 1994: 139), já que não havia possibilidade de verdadeira isenção ou imparcialidade, ou história que pudesse ser contada sem mediação. Aumont salienta que se por um lado o Neo-realismo abandona um possível caráter espetacular e dramático para vestir-se de uma tipificação popular, por outro, "suas funções permanecem sempre as mesmas: que o herói parta em busca de sua bicicleta roubada ou tente recuperar o segredo atômico que um espião se prepara para entregar ao estrangeiro, sempre se está diante de uma 'busca' que segue um 'erro' que perturbou a 'situação inicial'"¹⁷ (1994: 140).

A transparência proposta por Bazin foi fortemente questionada a partir do fortalecimento da tendência de ver o cinema também em sua potencialidade de expressão, em sua capacidade de conjugar aspectos abstratos e estéticos a conteúdos concretos e cotidianos. Burch compara a capacidade de abstração do cinema às da pintura e da música contemporâneas e, em busca de possibilidades para a exploração formal do filme, estabelece conceitualmente relações de dialética entre alternativas binárias de cada parâmetro técnico: som direto vs. som pós-sincronizado, imagem desfocada vs. imagem em foco, etc. O grau zero¹⁸ de escritura cinematográfica ocorre quando toda a estruturação do filme se encontra voltada para seu aspecto narrativo:

17 Essa colocação de Aumont pede por relativização ao restringir a leitura dos objetos e sujeitos a funções no desenvolvimento da narrativa, eliminando assim as possibilidades simbólicas e metafóricas de sua configuração que alteram completamente os sentidos concatenados do relato. As funções características dos contos populares estudadas por Propp podem ser aplicadas ao cinema, principalmente nos filmes de gênero como o western, onde as funções são fixas para sua caracterização como gênero e outros elementos variáveis para torná-lo distinto como fábula. Vale ainda salientar que para Propp, o sentido mais profundo do relato estava comprometido com o processo em três etapas, como por exemplo: o nascimento, o amadurecimento e a morte, a alimentação, a digestão e defecação. Esse princípio de três etapas determina um diferente sentido para uma mesma função, dependendo da etapa que seja tomada como referência.

18 A noção de grau zero pode ser associada como imagem fundamental, inacessível e pregnante, construída a partir das variações presentes no relato.

O grau zero fílmico subordina a organização formal a demandas narrativas enquanto no filme modernista as articulações de decupagem [serão] determinantes para as articulações do roteiro e vice-versa." (Burch in Bordwell, 1997:90).

O cinema hollywoodiano e o industrial em geral, segundo Burch, obedecem ao que ele denominou como Modo Institucional de Representação - MIR (Institutional Mode of Representation) que se consolidou na tentativa de construção de um mundo convincentemente real, mas tecnicamente transparente, invisível. O MIR está vinculado historicamente à emergência da ideologia do ilusionismo, nascido na "intelligentsia" burguesa do século 19 em seu sonho de "recriação da realidade", de uma perfeita ilusão do mundo perceptual. O MIR é constituído por uma série de códigos para a recriação deste mundo ilusório: o ator não pode olhar para a câmera para não romper a aparência de um universo fechado e isolado daquele onde está o espectador, a ênfase nos olhares e nas reações individuais em busca de identificação com os personagens, a composição do quadro e da iluminação visando eliminar a realidade de duas dimensões da tela de projeção. Burch denominou esse desejo de reconstrução de um mundo ilusório com aparência de real de "Sonho de Frankenstein" – o empenho em criar vida a partir de fragmentos inanimados.

A impressão de realidade foi codificada pelo modo de representação da pintura, principalmente a perspectiva renascentista, mas também pelo teatro. Essa concepção do cinema como herdeiro de muitas convenções de outras artes pode nos levar a uma associação entre realismo e verossimilhança. Aumont propõe que o verossímil diga respeito

simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta. (Aumont, 1994: 141).

Em primeiro lugar, portanto, o verossímil está vinculado ao senso comum, aos costumes e por extensão, às conveniências - onde também sofre a forte influência dos aspectos econômico e social. O cinema industrial como aplicação do MIR teorizado por Burch, ao estar intrinsecamente relacionado a um modelo baseado na verossimilhança, é também "uma forma de censura, pois restringe, em nome das conveniências, o número dos possíveis narrativos ou das situações diegéticas imagináveis" (id.ibid.) - e aqui novamente nos vemos à volta com o problema de censura e da repressão. Sob essa

perspectiva, o Dogma 95 pode ser um jogo dialético e paradoxal entre liberação e repressão porque se de um lado, encontra-se liberado do compromisso estético, por outro, mantém firmemente atrelado aquele estabelecido com a verossimilhança. *Os Idiotas*, por exemplo, por mais que aparente contravenção, dialoga de maneira direta com as convenções de um mesmo modo institucionalizado de produção e de narração que alardeia combater.

Outra associação feita pelo Dogma envolve verdade, realidade e o fazer artístico. Para os irmãos, a verdade talvez seja frágil e sensível às manipulações realizadas pelo diretor, que deste modo a transformaria então em artificialismo e, então, mentira. Mas a verdade estaria apta a ser capturada?

Além disso juro, como diretor, conter o gosto pessoal! Eu não sou mais um artista. Juro me abster de criar uma "obra", pois considero o momento mais importante do que o todo. Minha meta suprema é extrair a verdade de meus personagens e locações. Juro assim proceder utilizando todos os meios disponíveis e às custas de qualquer bom gosto e consideração estética. Assim faço meu VOTO DE CASTIDADE. ("Voto de Castidade")

A realização de uma ficção já não é em sua origem, a construção de uma realidade ausente ou inexistente, de uma inverdade? Se por um lado, a luz natural e o uso de locações são por convenção mais realistas, por outro, a quebra de continuidade e a opção por não utilizar o convencional campo/contra-campo expõem marcas da enunciação fílmica e assim contribuem para diminuir justamente a impressão de realidade, mesmo que convencional. A mise en scène despojada defendida pelo Dogma não é capaz por si só de construir essa "verdade a ser extraída à força dos personagens e locações". O Dogma 95 de maneira simples e ingênua parece então advogar que a narrativa de ficção fale por si só, que mostre a sua "verdade" sem interferências artísticas originadas pelo "bom gosto" do diretor. Mas poderia o despojamento implicar em verdade? Aparentemente o Dogma 95 se encontra novamente em uma situação de paradoxo ao ambicionar construir uma verdade que, no entanto, parece mais próxima da verossimilhança, através de um suposto e, na realidade impossível, despojamento técnico e estético. Em lugar da verdade, os filmes do Dogma 95 dialogam com a esfera do verossímil através da construção eficiente de um mundo diegético que obedece a determinadas regras e convenções bastante reconhecíveis, construídas pela anterioridade de outros filmes:

O verossímil se estabelece não em função da realidade, mas em função de textos (de filmes) já estabelecidos. Deve-se mais ao discurso do que à verdade: é um efeito de corpus. Por aí, baseia-se na reiteração do discurso, seja no nível da opinião comum ou no de um conjunto de textos: aliás, é por esse motivo que é sempre uma forma de censura. (Aumont, 1994:144)

Mesmo em *Os Idiotas*, o verossímil é estabelecido logo no início do filme, ao ser esclarecido a Karen e também ao público, que o filme irá mostrar um grupo de pessoas se passando por idiotas. O detalhe específico da proposta de idiotia da narrativa faz com que seja concedida uma margem maior para a concatenação lógica e de coerência das situações: são idiotas e, portanto, podem fazer e falar qualquer coisa.

Nesse panorama traçado, foi possível constatar tangências e convergências do Dogma 95 com a Nouvelle Vague e também os diversos problemas de coerência e de pertinência entre os ditames inflamados do "Voto de Castidade" e do "Manifesto" e as realizações posteriores. Entraremos adiante em uma investigação que por sua vez, irá conceder a si própria um grau de liberdade bastante generoso, mas que justamente por isso, acredito que possa ser instigante e frutífera. O tema abordado será o trauma e a possibilidade de aplicação ao fílmico e sua decorrente concatenação de sentidos.

2.1

O trauma psíquico

O termo "trauma" foi inicialmente utilizado no final do século 19 para designar um ferimento constituído pela ruptura da pele ou do invólucro protetor de um corpo resultando em uma catastrófica e global reação de todo o organismo¹⁹. Esse conceito médico-cirúrgico é ainda aplicado associado a um grave e violento impacto de origem física e suas muitas vezes sérias consequências, tendo sido incorporado pela psicologia e psiquiatria em sua relação com a intensidade do choque, a ameaça à vida e os danos decorrentes. Como salienta Ruth Leys, desde essa inicial concepção, "trauma" tem sido fundamentalmente um frágil (des)equilíbrio entre duas idéias, dois diferentes paradigmas.

O primeiro deles pode ser entendido como uma teoria mimética de trauma. De acordo com este entendimento, a vítima se encontra inserida em um processo de identificação ou imitação hipnótica que impede que o evento seja incorporado à memória, associado a uma experiência do passado. Essa impossibilidade da apropriação do evento como lembrança é devido a uma circunstancial incapacidade cognitiva e perceptiva da vítima causada pela intensidade do próprio acontecimento. O indivíduo traumatizado irá adotar posteriormente um procedimento de repetição, expresso através de pesadelos e flashbacks, na tentativa de superação da inacessibilidade e da não-assimilação do acontecimento. Essa teoria considera a hipnose como um estado alterado de consciência, indicada como meio apropriado de acesso ao acontecimento que ao ser tornado consciente e incorporado à memória ordinária elimina os sintomas manifestos. Essa hipótese de explicação do processo do trauma coloca em questão a verdade do testemunho, já que se a ocorrência traumática não é incorporada à memória da vítima, não fica claramente estabelecido se a reconstituição do acontecimento não é influenciada também por experiências anteriores e posteriores ao even-

¹⁹ O corpo humano outrora foi visto também como máquina onde as doenças configuram um mau funcionamento, um defeito. O trauma pode ser então uma falha da máquina humana. Utilizando o conceito de Couchot de "sujet-on", o trauma pode ser então uma espécie de pane do funcionamento normal e esperado, um desequilíbrio apresentado por esse sujeito maquinal: a falta de foco, a impossibilidade de leitura da imagem produzida pela câmera, por exemplo.

to gerador. Como a vítima é entendida como em um estado de sugestão imitativo-hipnótica, não está descartada a possibilidade de fabricação de falsas lembranças e até também, de identificação com o seu agressor.

O segundo paradigma, o antimimético, também parte do conceito de imitação, mas visto de maneira diferente. A noção mimética de que a vítima se encontra hipnoticamente inserida na cena do trauma é repudiada a favor de um distanciamento da experiência traumática - o indivíduo pode se afastar e observar, e assim, reconstituir o evento em um momento posterior não somente para si mesmo como também para os outros. A teoria antimimética entende o trauma como um acontecimento puramente externo que assola um indivíduo plenamente constituído. Supostamente então, não há problemas de rememoração ou recordação do evento, já que o relativo distanciamento do evento preserva a verdade do acontecimento na reconstituição feita pela vítima - o que na prática não tem se mostrado de todo verificável.

A questão da verdade e da confiabilidade do testemunho oferecido pela vítima do trauma foi e tem sido objeto de uma grave controvérsia nos Estados Unidos envolvendo a recuperação da memória de abusos sexuais e os decorrentes processos judiciais dos supostos culpados. Um grupo composto por psicoterapeutas e psicanalistas de tendência feminista, com destaque para as autoras de *The Courage to Heal*²⁰ - Ellen Bass e Laura Davis, tem teorizado, aplicado e defendido o RMT – Recovered Memory Therapy, a Terapia da Memória Recuperada (TMR). Para esta terapia, a maioria das mulheres foi vítima de abusos sexuais, em geral causados por familiares próximos como pais, padrastos e irmãos. A paciente é sempre uma vítima. Se acaso guarda alguma recordação de abuso, está de acordo com a teoria antimimética e preserva assim a verdade do acontecimento. Se por outro lado, não há qualquer resquício de lembrança, o evento foi reprimido pela vítima e se encontra inacessível à memória, solicitando resgate e justiça. Ruth Leys, mas principalmente Frederick Crews, questionam essa exploração do traumático e da TMR em uma crítica de características mais amplas, envolvendo não somente os paradigmas, mas também conceitos freudianos, como será visto posteriormente.

20 BASS, Ellen & DAVIS, Laura. *The Courage to Heal: A Guide for Women Survivors of Child Sexual Abuse*. Harper Perennial, 1994.

2.1.1 Trauma e Freud

Há na proposta de Freud para o problema da histeria e do trauma elementos que contemporaneamente são considerados fundamentais - o sintoma como um retorno, repetição de conteúdo constante a um estado psíquico do passado, de uma lembrança (1), a lembrança, conteúdo do ataque histérico, como um retorno à vivência causadora do trauma (2), a lembrança como conteúdo inconsciente e inacessível como memória no estado normal de consciência (3), o conceito de trauma psíquico como efeito de uma incapacidade de associação ou reação perante um estímulo (5):

1. Conteúdo constante e essencial de um ataque histérico (recorrente) é o retorno de um estado psíquico que o enfermo já vivenciara antes, em outras palavras: o retorno de uma lembrança. (...)

2. A lembrança que forma o conteúdo do ataque histérico não é arbitrária, mas é o retorno daquela vivência causadora da eclosão histérica - do trauma psíquico. (...)

3. A lembrança que forma o conteúdo do ataque histérico é uma lembrança inconsciente, dito em termos mais corretos: pertence ao estado de consciência segunda que em toda histeria possui um grau de organização mais ou menos elevado e, sendo assim, está completamente ausente da memória do enfermo em seu estado normal ou só detém dela uma sumária presença. Se for possível levar por inteiro esta lembrança à consciência normal, cessa sua eficiência produtora de ataques. (...)

4. Se o histérico quiser esquecer propositalmente uma vivência, ele rechaça de si, inibe e sufoca violentamente um desígnio ou uma representação. Em virtude disso, estes atos psíquicos caem dentro do estado de consciência segunda e exteriorizam dali em diante seus afetos permanentes, as lembranças [desses atos] retornam como ataque histérico. (a histeria das freiras, das mulheres abstinentes, dos rapazes bem criados, das pessoas que trazem em seu interior uma inclinação para a arte, o teatro, etc.)

5. O sistema nervoso trabalha para manter constante dentro de suas constelações funcionais algo que se poderia denominar a "soma de excitação" e realiza esta condição de saúde na medida em que todo aumento sensível de excitação é processado através de via associativa ou descarregado mediante uma reação motriz correspondente. (...) Por este caminho é obtida uma definição do trauma psíquico que é também utilizável para a doutrina da histeria. Torna-se trauma psíquico qualquer impressão cujo trâmite do trabalho de pensar associativo ou de reação motriz apresenta dificuldades para o sistema nervoso.²¹(OC, 1: 188-90 [1892])

21 Utilizarei a abreviação "OC" para as Obras Completas, de Freud, seguida pelo número do volume, da página em que se encontra a citação e do ano em que foi escrita.

A complexidade do entendimento do trauma já se encontra também presente em Freud ao não abordá-lo como um processo consecutivo direto de um evento de grande intensidade, mas considerando-o como possível catalisador de predisposições individuais e hereditárias que se encontram em uma espécie de período de incubação, de latência. O trauma, considerado aqui como uma "causa banal", pode então acarretar na manifestação de sintomas característicos da neurose:

Há numerosos casos em que todos os influxos etiológicos estão representados pela condição hereditária e pela causa específica, pois lhes faltam as causas banais. Nos outros casos, os fatores etiológicos indispensáveis pela sua quantidade não bastam para fazer eclodir a neurose; podendo, deste modo, ser mantido por longo tempo um estado de saúde aparente que é verdadeiramente um estado de predisposição neurótica; se então a ação de uma causa banal é sobre-agregada, bastará para que a neurose venha a se manifestar. Mas em tais circunstâncias, note-se bem, será indiferente a natureza do agente banal agregado: emoção, trauma, doença infecciosa ou outro, o efeito patológico não será modificado por esta variação porque a natureza da neurose estará sempre dominada pela causa específica pré-existente. (OC, 3: 148 [1896])

Em seus escritos de final do século 19, Freud entende a neurose de repressão de caráter traumático como estabelecida no vínculo entre dois acontecimentos, os sintomas decorrentes e a relação temporal estabelecida entre eles. Um dos acontecimentos é caracterizado pelo trauma e então reprimido e, um outro, responsável pelo seu despertar após um período de latência, provoca o aparecimento dos sintomas. O tempo do trauma está então associado ao tempo do atraso e da não-concomitância, já que os sintomas decorrentes do evento traumático não são estabelecidos simultaneamente, mas somente a posteriori. Esse efeito póstumo se encontra por detrás dos sintomas relacionados aos traumas de origem sexual ocorridos na infância, que devido ao não desenvolvimento completo da sexualidade do indivíduo, são reprimidos para se tornarem traumáticos somente em um momento posterior.

A trajetória da doença nas neuroses de repressão é, em geral, sempre a mesma.

- 1) A vivência sexual (ou a série delas) prematura, traumática, que há de ser reprimida.*
- 2) Sua repressão à raiz de uma ocasião posterior que desperta sua lembrança e assim, leva à formação de um sintoma primário.*
- 3) Um estágio de defesa lograda que se assemelha à saúde, exceto quando da existência de um sintoma primário.*

4) O estágio em que as representações reprimidas retornam, e que na luta entre estas e o ego são formados novos sintomas, os da enfermidade propriamente dita; ou seja, um estágio de nivelção, de submissão ou de cura disforme. (OC, 1: 262 [1892-99])

Os sintomas patológicos histéricos de origem traumática são associados ao vínculo entre lembrança e afeto. A lembrança é uma representação afetiva de um acontecimento e normalmente através de repetidas emergências tem seu grau de excitação diminuído, fazendo com que então a lembrança perca sua capacidade de produção de um sintoma somático. O evento se tornará traumático quando este efeito de desgaste e diminuição do afeto falhe ou simplesmente não ocorra, mantendo então seu impacto original.

Pois bem: descobrimos que há no histérico, simplesmente, impressões que não se despojaram de afeto e cujas lembranças permanecem vívidas. Assim chegamos à conclusão de que estas lembranças tornadas patogênicas ocupam no histérico uma posição excepcional frente ao desgaste; e a observação mostra que todas as ocasiões que se tornaram causas de fenômenos histéricos são traumas psíquicos que não sofreram ab-reação²², não foram processados por completo. (OC, 3: 39-40 [1893])

A noção de não-realização de uma tarefa ordinária de tramitação dos estímulos pode ser associada a um entendimento do trauma sob o ponto de vista econômico, como uma defasagem entre a intensidade do estímulo, da experiência e a capacidade de assimilação pelo indivíduo. De acordo com esta perspectiva, a fixação à situação traumática e seu processo de repetição podem ser tentativas de resolução da situação, enfrentada como uma tarefa atual a ser empreendida.

As neuroses traumáticas dão claros indícios de possuir em sua base uma fixação ao momento do acidente traumático. Estes doentes repetem regularmente em seus sonhos a situação traumática. Quando se apresentam ataques histeriformes que admitam uma análise, é averiguado que o ataque corresponde a um traslado total [do paciente] para esta situação. É como se estes enfermos não tivessem podido finalizar a situação traumática, como se ela se apresentasse ainda como uma tarefa atual premente. Tomamos esta concepção ao pé da letra: ela nos ensina o caminho para uma consideração dos processos anímicos que podemos chamá-la de econômica. Mais: a expressão "traumática" não possui outro sentido que este, o econômico. Aplicamos [tal expressão] a uma vivência que em um breve lapso provoca na vida anímica um tal excesso na intensidade de estímulo que sua tramitação ou definhamento {Aufarbeitung} pelas vias habituais e normais falha, resultando em transtornos duradouros para a economia energética. (OC, 16: 251 [1916-17])

²² ab-reação: Descarga emocional pela qual um sujeito se liberta do afeto ligado à recordação de um acontecimento traumático, permitindo assim que ele não se torne ou não continue sendo patogênico. A ab-reação, que pode ser provocada no decorrer da psicoterapia, principalmente sob hipnose, e produzir então um efeito de catarse, também pode surgir de modo espontâneo, separada do traumatismo inicial por um intervalo mais ou menos longo. (Laplanche e Pontalis, 1995: 1)

O traumático se configura quando da ocorrência de uma paralisação da busca pelo prazer devido à incapacidade de auto-proteção da economia psíquica. A gerência econômica é impossibilitada pela magnitude e intensidade do estímulo que causa então um dano. Circunstâncias que apresentem maior intensidade de excitação e tensão são potencialmente propícias para a incapacidade de domínio ou administração e assim, sentidas como situações de perigo, de desprazer.

Por exemplo, o nascimento, nosso arquétipo do estado de angústia, dificilmente pode ser considerado em si como um dano, embora talvez contenha tal perigo. O essencial no nascimento, como em qualquer outra situação de perigo, é que provoca no vivenciar anímico um estado de excitação de elevada tensão que é sentido como desprazer e do qual não podemos nos apropriarmos por vias da descarga. Chamemos fator traumático a um estado assim em que fracassam os empenhos do princípio de prazer; então, através de uma série angústia neurótica-angústia realista-situação de perigo chegamos a este enunciado simples: o temido, o motivo de angústia é, em cada caso, a emergência de um fator traumático que não pôde ser processado segundo a norma do princípio de prazer. (OC, 22: 86-7 [1932])

Neste entendimento de trauma, a hipnose é para Freud a forma apropriada de tratamento ao possibilitar através da catarse uma reação dessa vez completa a uma situação que justamente por não ter recebido uma reação adequada adquiriu caráter traumático para o indivíduo. Essa segunda chance proporciona um efeito de diminuição do afeto associado a essa memória, e então a eliminação de alguns dos sintomas histéricos a ele relacionados.

É preciso pôr os doentes em estado de hipnose e então os indagar pela origem de certo sintoma, quando apareceu pela primeira vez e do que se lembram logo em seguida. Neste estado detém a lembrança que não possuem no estado de vigília. Desta maneira, nós conseguimos descobrir que por trás dos fenômenos da histeria - a maioria deles, se não todos - esconde-se uma vivência tingida de afeto. (OC, 3: 32 [1893])

Consideremos agora o modo em que opera nossa terapia. Ela demanda {entgegenkommen} um dos mais ardentes desejos da humanidade, a saber, o desejo de ser permitido fazer algo por uma segunda vez. Alguém experimentou um trauma psíquico sem reagir suficientemente frente a ele; a pessoa o vivencia por uma segunda vez, mas em hipnose, e agora consegue completar a reação. Por causa disso, ele perde paulatinamente o afeto da representação que antes estava, por assim dizer, estrangulado, e com isto, o efeito dessa representação é cancelado. Vale dizer que consumando a reação não-processada não curamos a histeria, mas seus sintomas singulares. (OC, 3: 40 [1893])

Os relatos obtidos a partir do procedimento de hipnose foram objeto de questionamento por Freud, já que os pensamentos não eram produtos puros da mente do hipnotizado, mas também apresentavam indícios de um possível efeito de imitação ou sugestão de um outro – o terapeuta. A subjetividade e as hipóteses de sugestão ou de simulação por parte da vítima estavam diretamente relacionadas com a credibilidade e a possibilidade de verdade do testemunho do evento traumático. Por outro lado, o entendimento de Freud em relação ao problema do trauma pode ser também associado à perspectiva antimimética, pois a hipnose não era um procedimento de mimese dramática experienciado pelo paciente, e sim um modo diegético, pois após a hipnose, a cena era reconstituída através de verbalização, em estado de plena consciência do paciente, visando eliminar os sintomas causados pelo trauma. A noção antimimética de que o paciente pudesse ser capaz de se distanciar de si próprio na cena traumática propiciou uma visão distinta do trauma como causa ou evento puramente externo que pode levar um ego constituído a ter sua autonomia e integridade fragmentada.

2.1.2 Freud, Crews e o RMT

É preciso contextualizar o conceito de trauma – mesmo que este vá ser adotado em um panorama de maior amplitude e liberdade – em relação às discussões sobre os fundamentos e conceitos da teoria freudiana em uma perspectiva contemporânea de análise. Frederick Crews é um dos expoentes dessa discussão e, de maneira resumida, coloca os pontos de seu veemente posicionamento dissonante em relação à metodologia e tradição freudianas:

Primeiro porém, pode ser útil resumir de que maneira os meus artigos sobre Freud e sobre a terapia da memória recuperada - daqui para frente designada pelo acrônimo TMR - tenham se mostrado controversos, não só neste livro mas bem além dele. As áreas de conflito são estas seis:

1. *O personagem Freud e sua carreira. The Unknown Freud sustenta que a ânsia de Freud por renome o levou repetidamente a generalizar a partir de uma base de observação inadequada ou mesmo imaginária e a reger seu movimento internacional mais como um insignificante fascistóide do que como um descobridor de um conhecimento reproduzível. Eu o terei representado razoavelmente? Têm minhas conclusões, se aceitas, qualquer relação com questões teóricas que estão ainda em debate?*

2. *A credibilidade da psicanálise contemporânea. Teria o movimento de Freud evoluído até hoje para uma disciplina genuína cujas reivindicações de conhecimento merecem nosso respeito? Ou, como acredito, a psicanálise somente se adapta de maneira diligente às mudanças no sentimento público enquanto permanece afundada nos mesmos e profundos erros metodológicos que acompanharam seu nascimento nos anos de 1890?*

3. *A natureza da TMR. É a desgraça que acredito ser, o episódio mais destrutivo de toda a história da psicoterapia profissional? Ou é, no extremo oposto da percepção, um bálsamo necessário aos "sobreviventes" - vítimas reais de molestamento sexual na infância que previamente não teriam encontrado ninguém para elucidar e acreditar nas terríveis histórias que haviam escondido até deles próprios?*

4. *A carga de responsabilidade, se há alguma, que o Freudismo tem pelo surgimento e pela rápida expansão da TMR. Não é voluntariamente tolo de minha parte culpar os erros de uma escola psicológica em uma antecessora que teria adotado uma visão diretamente oposta da sexualidade infantil e das causas da neurose adulta?*

5. *Minhas qualificações para fazer pronunciamentos sobre psicanálise e psicoterapia sem o usufruto de um treinamento analítico ou mesmo da análise individual, ou da experiência na administração de qualquer tipo de terapia. E*

6. *Até que ponto minha crítica à psicanálise pode ser desconsiderada por ser uma vendeta pessoal contra um sistema de pensamento que um dia considerei intelectualmente atraente. (Crews, 1995 : 5-6)*

Crews questiona principalmente o aspecto supostamente científico das descobertas de Freud, que tendo em vista as dúvidas que residem sobre a confiabilidade da "cura" de seus pacientes e dos procedimentos adotados, permite enxergar em Freud, não um pesquisador e um cientista, mas um inventor, um artista:

Começamos a nos aperceber que o inventor da psicanálise era, no fundo, um artista visionário mas infinitamente calculista, comprometido em escalar a si próprio como o herói dos múltiplos volumes de um opus

ficcional - parte épico, parte história de detetive e parte sátira da animalidade e do auto-interesse humano. (Crews, 1995 : 12)

É também sob esta perspectiva de questionamento e discussão que o problema da TMR - a terapia da memória recuperada, ganha maior relevância, vista também como um desafio a Freud e seus seguidores. A iniciativa foi marcada ideologicamente por uma espécie de "feminização" da teoria psicodinâmica, através de uma alteração do modelo original freudiano. De acordo com esta adaptação, a mulher sofre na infância um processo de divisão e dissociação causado por um ato de violência, o abuso sexual. Este ego dividido pelo acontecimento traumático pode ser reunificado através de tratamento, da busca de empatia com a oculta criança-vítima interior. Este modelo revela uma ampla hostilidade ao "largely male Freudian establishment" e seus dogmas supostamente originados de uma neutralidade científica e analítica, como a inveja do pênis, o complexo de Édipo.

Para Crews, a TMR não é somente uma terapia, mas conquistou proporções de um "formidável movimento sócio-político", como pode ser sugerido pelas palavras de uma de suas fundadoras, a psiquiatra de Harvard, Judith Lewis Herman:

O estudo do trauma na vida sexual e doméstica torna-se legítimo somente em um contexto que desafie a subordinação das mulheres e crianças. Avanços neste campo somente ocorrem quando são apoiados por um movimento político poderoso o bastante para legitimar uma aliança entre investigadores e pacientes e para se opor aos ordinários processos sociais de silenciar e de negar. (Crews, 1995 : 160)

De acordo com a TMR, a dissociação é a forma encontrada pela mente para processar as lembranças de uma infância traumática de abuso sexual que não puderam ser esquecidas da maneira convencional. O procedimento do terapeuta deve ser então o de resgatar essas lembranças de violência provocando o reparo da dissociação ou divisão do ego. De forma distorcida, o terapeuta pode ser o responsável por construir falsas lembranças de um suposto, mas inexistente abuso através da indução, da sugestão da paciente. Crews credits a Freud as condições históricas propícias para o advento da "síndrome da falsa memória".

De fato, os casos modernos dependem absolutamente da ainda não comprovada noção de Freud de que as crianças habitualmente reprimem as lembranças produtoras de ansiedade - para o que mais a negação inicial de terem sido molestadas seria assim descuidadamente posta de lado? Além do mais, nossos Flautistas do incesto estão seguindo o mais elementar, e

também o menos notável, de todos os precedentes Freudianos, uma redução da sugestibilidade dos pacientes sob tensão emocional. (Crews, 1995 : 72)

Ainda segundo Crews, Freud deliberadamente dotou de abertura e imprecisão seus procedimentos e regras de interpretação de modo a que fossem passíveis de alteração ou mudança de perspectiva a qualquer momento de acordo com interesses circunstanciais, fossem eles necessidades de propaganda ou de polêmica. Determinadas verificações práticas tinham sua ênfase minimizada de acordo com a possibilidade de comprometimento da validação de um aspecto teórico.

Até 1925, [a teoria de sedução], quando "sedução" era em si, uma memória desvanecida, levou Freud a anunciar uma salvadora asserção - que ainda é endossada por Freudianos leais, principalmente no que diz respeito a que suas pacientes o haviam cercado com histórias de molestamento infringido por seus pais. Aquela declaração foi crucial para fazer a teoria da fantasia edipiana parecer um corretivo para a teoria da sedução. Mas em primeiro lugar, essas histórias livremente oferecidas teriam sido incompatíveis com o seu dogma de que somente recordações sexuais reprimidas podem provocar histeria. E segundo, os próprios escritos de Freud publicados em 1896 tornam claro que ele foi aquele - exatamente como um moderno terapeuta de memória recuperada - que persuadiu suas pacientes a imaginar cenas de estupro na infância para então considerá-las como recordações. (Crews, 1998 : 7)

Que o figurado no sonho são fantasias e não recordações de eventos reais, isso não mostra por si a interpretação do sonho; ela só nos oferece um conteúdo de pensamento e deixa a nosso cuidado estabelecer seu valor de realidade. Fatos reais e fatos fantasiados aparecem aqui - e somente aqui, também na criação de formações psíquicas mais importantes que os sonhos - no princípio como de igual valor. (OC, 4: 295 [1899])

[Nota (10): É provável que Freud se refira aqui à sua recente descoberta de que os traumas sexuais infantis aparentemente revelados em suas análises de pacientes neuróticos eram na realidade, com muita frequência, fantasias.] (OC, 4: 296 n. 10)

Um dos conceitos fundamentais da TMR reside na conservação da memória de maneira original em uma parte específica da mente, deixando-a livre de contaminação e sugestão, preservando assim a verdade inquestionável da lembrança. No entanto, estudos contemporâneos, como o mencionado

por Loftus e Ketcham²³, estabelecem que a memória possui um caráter inerentemente bruto, reconstrutivo e não-localizável. Agradável ou não, a memória sofre um efeito de desgaste pelo tempo, sendo também facilmente corrompida²⁴. Estas noções configuram o embasamento primordial da síndrome da falsa memória e vão de encontro ao objetivo da TMR ao colocarem em questão a confiabilidade da memória como fonte direta de informações sobre o passado do paciente.

O problema em relação à preservação da memória atinge também a proposição de trauma de Cathy Caruth e seu conceito de "literalidade" da repetição do evento. A teórica propõe que o trauma ocasionado pelos eventos de massa como o Holocausto, a Segunda Guerra Mundial ou a Guerra do Vietnã, impossibilita qualquer tipo de representação já que os mecanismos comuns de consciência e memória são temporariamente destruídos. A lembrança do evento é então preservada de forma literal, dissociada dos processos habituais de cognição para retornar tardiamente na forma de manifestações de caráter repetitivo como os flashbacks e os pesadelos.

A patologia consiste tão somente na estrutura de sua experiência ou recepção: o evento não é assimilado ou experimentado completamente na ocasião, mas somente com retardo, em sua repetida possessão daquele que o experimenta. Ser traumatizado é precisamente ser possuído por uma imagem ou evento. (Caruth, 1995 : 4-5)

Ruth Leys questiona o posicionamento da teórica Cathy Caruth como sendo de duas ordens diferentes, ambas problemáticas:

23 LOFTUS, Elizabeth & KETCHAM, Katherine. *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse*. St. Martins, 1994.

24 Poderia o fílmico conservar um evento de maneira confiável e fiel? A câmera cinematográfica, assim como a fotográfica, é um instrumento de recorte e ponto de vista, baseado em um processo químico ou digital de sensibilização à luz. Mais do que sua característica material – certamente mutável, o recorte ao ser indissociável da subjetividade daquele que opera o instrumento maquínico, impossibilita uma verdade incondicional e absoluta, possibilitando somente uma verdade relativizada, parcial, uma representação do evento original.

(1) Uma afirmação empírica, de acordo com a qual os sintomas traumáticos, como os sonhos traumáticos e flashbacks, são recordações verídicas ou representações do evento traumático; e (2) uma afirmação epistemológica-ontológica, de acordo com a qual esses mesmos sintomas são réplicas literais ou repetições do trauma e que como tais, permanecem fora do âmbito da representação. (Leys, 2000 : 229)

Em sua crítica à pesquisa do médico Bessel van der Kolk, Leys utiliza um argumento semelhante ao de Crews em relação a Freud:

Van der Kolk respondeu à controvérsia sobre a natureza e exatidão das lembranças traumáticas em uma variedade de maneiras destinadas a preservar sua posição. (...) Contra a acusação da Fundação da Síndrome da Falsa Memória de que uma epidemia de falsas acusações está sendo criada por psicoterapeutas, van der Kolk escreve: "A base da existência desta organização é a alegação de que exista uma 'síndrome da falsa memória' produzida por técnicas inapropriadas utilizadas por terapeutas ao

trabalharemos com pacientes altamente sugestíveis. Até esta data, não há evidência científica alguma da existência de tal síndrome”²⁵ (TS²⁶, 37-38). Mas ele não aduz nenhuma evidência em defesa desta afirmação, nem discute a crescente literatura do lado oposto, ou os estudos feitos durante e depois da II Guerra Mundial questionando a autenticidade das lembranças recuperadas através da hipnose ou de barbitúricos e outras drogas hipnóticas. Na realidade, ele cita com aprovação estudos que usam o barbitúrico hipnótico, o amital sódico, e a hipnose para resgatar detalhes do trauma. (Leys, 2000 : 245-6)

Van der Kolk, assim como Caruth, entende o trauma como um acontecimento destituído de uma capacidade narrativa ou de mecanismos comuns de reconstrução e memória. A lembrança do evento se apresenta como icônica e senso-motora e, portanto, dissociada de toda representação de característica verbal, lingüística ou semântica. A memória traumática já que automática, corpórea e não-autobiográfica se encontra assim protegida de ser falsada ou sugerida, em resposta ao problema da síndrome da falsa memória. Leys compreende a partir das concepções de van der Kolk uma fundamental e para ela, absurda separação e oposição entre imagens e representações verbais, como se as imagens pudessem já que literais, estarem despojadas completamente de seu caráter simbólico e de representação. Para Leys em contraposição a Caruth, o trauma demanda uma abordagem interpretativa e de reconstrução a partir de um contexto psíquico e histórico:

A origem do trauma não se apresenta como uma verdade literal ou material, como pede a teoria de Caruth, mas como uma "verdade histórica" ou psíquica cujo significado tem que ser interpretado, reconstruído e decifrado. (Leys, 2000 : 282)

As proposições de Caruth e van der Kolk refletem a complexa imbricação e oscilação entre os paradigmas mimético e antimimético para o entendimento do trauma. A concepção adotada por ambos é antimimética devido ao seu aspecto visual, ao seu entendimento do trauma como uma imagem que se apodera do indivíduo, mas por outro lado, são miméticos o aspecto da literalidade e da repetição e a idéia de que o trauma de um sujeito pode "contagiar" ou atingir outros, seja o próprio terapeuta ou mesmo toda uma geração posterior, como supõe Caruth. Mas reside aqui também uma contradição, já que essa forma de influência do trauma sobre um outro ocorreria justamente através da imagem, visualmente e, portanto, de maneira antimimética.

25 Fundada em 1992, a Fundação da Síndrome da Falsa Memória é um grupo de ação política que representa os interesses dos pais acusados por seus filhos de terríveis atos de abuso na infância, bem como dos interesses de profissionais céticos e numerosos outros, através da discussão - nos tribunais, na mídia e em qualquer outro lugar, de que muitas acusações são devidas a falsas recordações sugestivamente produzidas na relação paciente-terapeuta por terapeutas ideologicamente comprometidos. Para uma discussão instrutiva das disputas entre o movimento de múltipla personalidade e a Fundação da Síndrome de Falsa Memória ver Hacking, *Rewriting the Soul*, 113-27.

26 KOLK, Bessel A. van der, McFARLANE, Alexander C. & WEISATH, Lars, *Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society* (New York, 1996).

A investigação aqui proposta em torno dos conceitos de trauma está direcionada para uma aplicação diversa, bastante ampla e dotada de liberdade para o trânsito interdisciplinar. Sendo o objeto fílmico o nosso foco de estudo, existe neste procedimento uma preocupação constante e acredito, pertinente, em não permitir que o trauma seja reduzido à sua possibilidade de aplicação ao mundo diegético, através de um estudo da psicologia de seus personagens ou ainda, através de uma hipótese do trauma relacionado à personalidade do criador, do diretor cinematográfico. A concentração e a busca estão em detectar os vestígios de um modo traumático de enunciação, considerado em sua repetição, seu impacto e intensidade, sua configuração de imagem. Este modo traumático pode ser também estabelecido em diálogo, uma inter-relação dinâmica entre paradigmas, como aquele que rege o cinema clássico e o Dogma 95, por exemplo.

A imagem fílmica poderia ser diretamente associável à conceituação do trauma proposta por Cathy Caruth, muito rica e sugestiva, mas devido às contradições implicadas e já apontadas, não será adotada de forma mais restrita e absoluta. É admissível que seja fascinante a idéia de uma possibilidade de verdade absoluta sobre o evento traumático, conservada em sua pureza e impossibilidade de acesso, verdade condensada perfeitamente através de uma imagem que se apodera do indivíduo, capaz de atingir os demais em seu impacto e intensidade inesperados e inexplicáveis.

É esta literalidade e seu insistente retorno que assim constituem o trauma e apontam para sua enigmática natureza: o atraso ou incompletude em saber, ou até mesmo em ver, uma ocorrência opressiva que então permanece, em seu insistente retorno, absolutamente verdadeira em relação ao evento. Realmente é esta a verdade da experiência traumática que constitui o centro de sua patologia ou de seus sintomas; não é uma patologia de, digamos, falsidade ou deslocamento de sentido, mas da própria história. (Caruth, 1995 : 5)

Apesar da fascinação e do potencial do trauma conceituado por Caruth, utilizarei as noções e conceitos pesquisados relativos ao problema do traumático na medida em que se mostrem sugestivos de abordagens interpretativas enriquecedoras, sem deixar de considerar a coerência e a pertinência dessas proposições, adotando então um posicionamento semelhante, entre o bom senso e o pragmatismo, sugerido por Leys aos terapeutas:

Uma segunda implicação de meu livro é simplesmente esta: se é verdade que todo o discurso sobre o trauma no Ocidente foi estruturado por uma insolúvel tensão ou conflito entre mimese e antimimese, então seria um engano para os terapeutas achar que o tratamento para as vítimas de trauma devesse seguir uma teoria de algum modo direto, porque esta teoria continuará sujeita às alterações e contradições inerentes à estrutura mimética-antimimética. Dizendo de um outro modo, à medida em que o meu entendimento da genealogia do trauma se torna mais persuasivo, parece haver uma indicação de que a base mais saudável para uma prática terapêutica seja um pragmatismo inteligente, humano e inventivo. Os melhores médicos sempre foram pragmáticos neste sentido, fazendo uso de quaisquer métodos psicoterapêuticos, clínicos e outros que estejam disponíveis para ajudar seus pacientes (incluindo, em certos casos, a tentativa de verificar através de documentação ou de outros meios independentes, a realidade de traumas passados) sem se preocupar demais com um ajuste exato entre teoria e prática. Meu livro sugere que ninguém pode querer mais do que isso. (Leys, 2000 : 307)

O evento gerador do trauma pode ser visto como uma poderosa marca no espaço e no tempo de onde é possível estabelecer uma anterioridade e uma posteridade, sendo a última, bastante comprometida pela qualidade perturbadora do traumático. Freud adicionou às suas proposições iniciais a possibilidade de associação em relação ao tempo e ao espaço, através da sugestão de fixação em um momento específico, da atualização do acontecimento e de traslado ao lugar do acontecimento traumático.

As neuroses traumáticas dão claros indícios de que possuem em sua base uma fixação ao momento do evento traumático. Estes enfermos repetem regularmente em seus sonhos a situação traumática; quando se apresentam ataques histeriformes, que admitem uma análise, se averigua que o ataque responde a um traslado total [do paciente] a esta situação. É como se estes enfermos não tivessem conseguido encerrar a situação traumática, como se ela ainda os enfrentasse como uma tarefa atual inevitável. (OC, 16 : 251 [1916-17])

²⁷ O entendimento de pregnância aqui adotado não é restrito àquele conceituado pela Teoria da Gestalt, mas dela agrega a noção de que a unidade, a configuração que se apresenta é a melhor dentre as demais potenciais, aquela que permite a mais rápida leitura e compreensão do seu sentido pelo observador. É nessa perspectiva que a imagem fundamental será considerada pregnante, pela sua capacidade de significação na síntese, pela sua perfeita articulação.

A partir da idéia de "transportação", que em Freud está também relacionada ao onírico, e de "fixação" no tempo passado, é criada a possibilidade de entendimento do trauma enquanto deslocamento no tempo e no espaço, como cronotopia. A repetição é o procedimento que permite o deslocamento cronotópico ao remeter a um tempo-espaço do passado, aquele do evento traumático. A repetição é realizada através de uma síntese, de uma imagem fundamental que detenha a intensidade e o afeto do evento original. Esta imagem que preserva e re-presentifica o essencial do evento traumático pode ser considerada pregnante²⁷, por deter em si um evento oculto,

em latência. Esse conceito de uma imagem fundamental pregnante será aplicado posteriormente ao objeto fílmico, imagem com qualidade de peripatéia analisada em relação ao movimento e ao estático, à composição.

Caruth considerou fundamental a estrutura temporal do trauma, sua qualidade de atraso, de "belatedness" da experiência. De acordo com a teórica, o indivíduo não vive a experiência traumática por completo quando de sua ocorrência, mas somente após o período de latência, de esquecimento, quando da repetição do evento em outro tempo e espaço. Apesar de ocorrer em outro contexto, a literalidade da repetição do evento seria mantida, sua verdade, preservada.

II. Em relação às propriedades ou particularidades comuns aos fenômenos neuróticos, cabe realçar dois pontos: a) Os efeitos do trauma são de índole dupla: positivos e negativos. Os primeiros são empenhos para devolver ao trauma sua vigência, ou seja, recordar a vivência esquecida ou, ou melhor, ainda fazê-la real-objetiva {real}, vivenciar novamente sua repetição: cada vez que se tratasse somente de um vínculo afetivo inicial, fazê-lo reviver dentro de um vínculo análogo com outra pessoa. Resumimos tais empenhos como fixação ao trauma e como compulsão de repetição. (OC, 23 : 72-3 [1934-38])

A recorrência do trauma através de uma renovação ou atualização da experiência através de flashbacks ou pesadelos pode ser relacionada à noção de peripatéia em sua capacidade de síntese e significação. Na proposição de Victor Burgin, a peripatéia constitui "that instant in the course of an action when all hangs in balance" (1986: 114). O conceito de peripatéia se origina na ênfase renascentista na dependência entre a pintura e a poesia – derivação do ut pictura poesis da Arte Poética de Horácio. O pintor é visto então como um artista que mesmo de maneira bastante específica, também conta "histórias" e, sendo assim, tem que escolher e compor um único instante singular, o mais fecundo, segundo Lessing:

Se é verdade que na Natureza sempre variável o artista pode surpreender somente um único instante e que, além disso, o pintor não pode neste único instante surpreender mais do que um ponto de vista único; se ele, por outro lado, faz suas obras não para serem vistas uma única vez, mas sim vistas e contempladas por um longo tempo e muitas vezes, também é verdade que tal único instante, tal ponto de vista único, deve ser escolhido como o mais fecundo possível. Mas somente é fecundo o momento que deixa o campo livre à imaginação. Quantas mais coisas vemos em uma obra de arte, mais idéias evoca, e quanto mais idéias evoca, mais coisas imaginamos ver. (Lessing : 121)

Diderot salienta um outro aspecto importante: a capacidade de re-presentificar uma anterioridade ausente, amalgamando-a ao instante da ação escolhido pelo pintor:

Cada ação tem seus vários momentos; mas, como já disse e repito, o artista dispõe de apenas um, cuja duração é a de um piscar de olhos. Contudo, como em um semblante em que reinava a dor e no qual se estampou a alegria, reencontrarei a paixão presente amalgamada com os vestígios da paixão que declina; podem igualmente permanecer, no momento que o pintor escolheu, seja nas atitudes, seja nas expressões, seja nas ações, traços remanescentes do momento anterior. (Diderot, 1993: 109)

A peripatéia configura o momento de maior pregnância da narrativa, sendo capaz de conter em si a articulação do antever e porvir em sua intensidade e dramaticidade. A imagem-vestígio de qualidade traumática pode ser entendida como sendo da mesma natureza da peripatéia: uma imagem-síntese. Vale salientar que Burgin conceitua peripatéia em relação à pintura, ou seja, a uma imagem estática. Mas creio que esta noção de imagem-vestígio com qualidade de peripatéia e de pregnância possa ser também aplicada ao objeto fílmico, a imagens em movimento. Uma imagem fílmica pode ter sua análise privilegiando a composição, o estático, ou um instante, fragmento de um movimento.

No mesmo ensaio "Diderot, Barthes, Vertigo", Burgin menciona o relato de Barthes de que "os fragmentos de certas fotografias o tocam de uma maneira estritamente incomunicável, puramente pessoal" (Burgin, 1986: 119), fragmentos ou detalhes que para Barthes configuram o punctum:

A esse segundo elemento que vem contrariar o studium chamarei então punctum; pois punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (Barthes, 1984: 46)

28 "Em gramática gerativa, uma transformação é unária se, através dela, uma única seqüência é gerada pela base: essas são as transformações: passiva, negativa, interrogativa e enfática". (Barthes, 1984:66)

(...) Nesse espaço habitualmente unário²⁸, às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um "detalhe" me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse "detalhe" é o punctum (o que me punge). (Barthes, 1984: 68)

Essa característica possível à imagem fotográfica está relacionada à esfera do hieroglífico por conseguir estabelecer um entendimento pela imagem e não pelo encadeamento lógico do discurso e da convenção, âmbito do cultural, esfera do studium:

O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo. (Barthes, 1984: 44)

O punctum possui uma característica que o aproxima da peripatéia: a qualidade de síntese de uma narrativa, particular e muitas vezes incomunicável, impossível de ser transmitida em seu efeito global para um outro indivíduo. Burgin cita o exemplo de punctum dado por Barthes em relação a uma fotografia de uma família de Nova York feita por James Van der Zee:

Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto de efeito, o punctum. Lendo a foto de Van der Zee, eu julgava ter situado o que me emocionava: os sapatos de presilhas da negra endomingada; mas essa foto trabalhou em mim, e mais tarde compreendi que o verdadeiro punctum era o colar que ela trazia ao pescoço; pois (sem dúvida) era esse mesmo colar (fino cordão de ouro trançado) que eu sempre vira usado por uma pessoa de minha família e que, uma vez desaparecida essa pessoa, ficou fechado em uma caixa familiar de antigas jóias (essa irmã de meu pai jamais se casara, vivera solteirona junto de minha mãe, e eu sempre tive pena dela, pensando na tristeza de sua vida provinciana). Eu acabava de compreender que por mais imediato, por mais incisivo que fosse, o punctum podia conformar-se com uma certa latência (mas jamais com qualquer exame). (Barthes, 1984:83)

O colar da foto possibilitava uma ligação com o sentimento de Barthes em relação ao colar de sua tia 'encerrada em uma caixa' ('shut up in a box'), assim como o seu corpo fora também 'encerrado em uma caixa', um caixão, assim como a sua sexualidade que negada como tia solteira, fora de certa forma, também 'encerrada em uma caixa'. Esse encadeamento associativo de idéias pode ser visto como a repetição de uma única imagem: a do 'encerramento em uma caixa', que provoca em Barthes a manifestação de uma latência, um sentimento particular, "uma espécie de ternura". A lógica que norteia a associação entre o sentimento e esta imagem mental específica é da ordem do incomunicável e do traumático ao não poder ser reconstituída ou repetida intencionalmente, de intensidade e natureza única e exclusiva.

De maneira aproximativa, o traumático e o punctum possuem uma relação de inadequação e de impropriedade com a linguagem discursiva, devida talvez a uma qualidade de síntese e ao aspecto emocional encontrados em ambos. A mudez e o silêncio posterior à ocorrência do evento traumático é além de um bloqueio, também um desejo de fidelidade a uma verdade individual do fato. Como no exemplo de Barthes, talvez essa verdade traumática também possa estar 'encerrada em uma caixa' no lugar mais profundo de nossos seres. O punctum pode ser compreendido como substituto de uma narrativa, como coloca Burgin, mas também admitido como uma espécie de recorte, de viés onde o destaque, a evidência e por consequência, o significado mais relevante, resida no detalhe, nesse fragmento da imagem:

Um fragmento de imagem altamente catético 'toma o lugar de', 'substitui', uma narrativa - é o seu representante. A expansão da narrativa de Barthes, a 'transcrição' escrita, é em si lacônica ao extremo, é só vagamente uma narrativa: 'o colar dela estava encerrado em uma caixa'. O que substitui, 'o que está em foco' contra um fundo incompleto de detalhamento indistinto, é 'uma situação em uma imagem'. Aqui estamos na presença da fantasia. (Burgin, 1986:120-121)

O comentário de Barthes abre a possibilidade de investigação nos filmes do Dogma 95 e na Trilogia "Coração de Ouro" de Lars von Trier de variações pregnantes de imagens fundamentais em diálogo não somente com a esfera da fantasia, como propõe Burgin, mas também com a do traumático, quando então podem revelar outros sentidos, talvez ocultos e profundos, possibilidades de leitura.

3.1

Uma enunciação fílmica

Os estudos narratológicos propõem basicamente duas perspectivas, a da expressão e a do conteúdo ou tema. A abordagem pelo ponto de vista da expressão busca majoritariamente o modo de "representação" de histórias, suas formas e configurações de expressão, os instrumentos para a construção da narrativa, problemas da temporalidade, os pontos de vista adotados. Os estudos temáticos tratam diretamente da fábula narrada, as situações, funções e personagens. Esta pesquisa se faz valer da inter-relação e diálogo entre as duas abordagens ao propor uma possibilidade de instância traumática, de um modo de expressão 'contaminado' pela qualidade do traumático. Para a tentativa de verificação dessa 'contaminação' serão buscados vestígios, marcas no relato, fragmentos do texto fílmico que possam travar diálogo com a esfera do traumático possibilitando um distinto efeito de sentido, proposição esta, que se relaciona diretamente com a noção de Metz de enunciação:

"eu-aqui-agora". De modo mais geral, é a capacidade que muitos enunciados têm de deixar sua marca em determinados lugares, aparecendo aqui ou acolá, sob a forma de relevo, de um descascar de uma fina película que traz gravada algumas indicações de uma outra natureza (ou de um outro nível), relativas à produção e não ao produto, ou, se se preferir, ligadas ao produto por um outro lado. A enunciação é um ato semiológico através do qual algumas partes de um texto falam deste texto como se fosse um ato. (Metz, 1991: 20)

A enunciação tem sua origem conceitual na lingüística de Saussure que estabelece o binômio língua e fala. A língua é única e homogênea, "um conjunto de convenções necessárias adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade [da linguagem] nos indivíduos" (Saussure, 1969: 17) e a fala "um ato individual de vontade e de inteligência", no qual

o falante realiza o código da língua no propósito de exprimir seu pensamento pessoal utilizando para tal seu mecanismo psicofísico que lhe permite exteriorizar essa combinação. A linguagem constitui o lugar de instauração do sujeito tendo em vista que sua apropriação e utilização implicam necessariamente na adoção de um ponto de vista, de um lugar de sujeito. De forma semelhante, para Benveniste, não há um sujeito produtor do discurso, e sim, um sujeito que nasce justamente no discurso²⁹. A subjetividade é a emergência no indivíduo de uma propriedade fundamental da linguagem: o estatuto lingüístico da pessoa.

Sustentamos que a subjetividade [definida como "a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne e que assegura a permanência da consciência"], vista em fenomenologia ou em psicologia, como queira, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É "ego" que diz "ego". Encontramos aqui o fundamento da "subjetividade" que se determina pelo estatuto lingüístico da pessoa. (Benveniste, 1972: 180-181)

29 Essa noção de Benveniste de que o sujeito nasce no discurso pode ser associada ao "sujet-on" de Couchot - um dos dois componentes do sujeito, derivado do automatismo dos dispositivos técnicos. O sujet-on é proposto tendo em vista as relações existentes entre a subjetividade e a automatização do gesto enunciador, dos meios e recursos maquímicos e digitais.

30 Vale lembrar que Bakhtin discordava da proposição de Saussure de língua e fala, concebendo por sua vez que a língua somente é construída no exercício social da fala, no diálogo com o outro.

31 Gérard Genette propõe em *Figures III* (1972: 255) que o estatuto do narrador possa ser estabelecido entre o seu nível narrativo (extra ou intradiegético) e por sua relação com a história (hetero ou homodiegética):
Extradiegético-heterodiegético : narrador em primeiro grau que conta uma história da qual está ausente
Extradiegético-homodiegético : narrador em primeiro grau que conta sua própria história
Intradiegético-heterodiegético : narrador em segundo grau que conta histórias das quais ele em geral está ausente
Intradiegético-homodiegético : narrador em segundo grau que conta sua própria história

Da emergência da subjetividade decorre a possibilidade de alteridade: a identificação enquanto "eu" implica em um não-eu, um outro - o "tu". Para Bakhtin³⁰ "todo discurso existe em diálogo não apenas com discursos prévios, mas também com o receptor do discurso" (Stam, 1992:13). De maneira ainda mais ampla, o diálogo no discurso não é somente estabelecido entre o eu e o tu, mas entre as diferentes instâncias possíveis do eu, como no exemplo dado pelo próprio Bakhtin:

Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaco onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu "eu" com o "eu" de que falo como alguém suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. (Bakhtin, 1988: 360)

A questão posta por Bakhtin nos remete ao problema da distinção e identificação entre as instâncias do 'eu escritor', do 'eu narrador' e do 'eu narrado' em um ato de enunciação³¹. O 'eu escritor' não pode ser confundido com o sujeito da enunciação, sendo o responsável pela criação do discurso, do relato no aspecto material. O 'eu narrador' pertence tanto à esfera do enunciado quanto da enunciação, ao simultaneamente ser aquele que narra os acontecimentos que constituem o relato e também uma marca da enunciação, do ato de construção da narração. O 'eu narrado' pertence ao relato e atua nos acontecimentos, uma imagem virtual construída através

da voz do 'eu narrador', de suas informações, de sua concatenação. As diferentes cronotopias dos três "eus" não possibilitam a sobreposição absoluta entre eles, mas sim, convergências, tangências. Podemos então propor que estes pontos de contato sejam variáveis localizadas no eixo posto entre os diferentes graus de identificação. A relação entre estas três instâncias é aqui proposta como de alteridade e de diálogo. Não aprofundarei o aspecto social e ideológico do dialogismo bakhtiniano, mas creio ser bastante positiva a apropriação do seu princípio norteador de inter-relação e a multiplicidade de vozes discursivas.

Intencionalmente ou não, cada discurso dialoga com os discursos anteriores sobre o mesmo objeto, como também com os discursos por vir, dos quais pressente e prevê as reações. A voz individual somente se pode fazer compreender integrando-se no complexo coro das outras vozes já presentes. Isto é verdade não só na literatura, mas bem como em relação aos discursos, e Bakhtin é assim trazido para esboçar uma nova interpretação da cultura: a cultura é composta de discursos que detêm a memória coletiva (os lugares-comuns e os estereótipos como palavras excepcionais), discursos nos quais cada sujeito tem de se situar. (Todorov, 1981: 8)

A análise do discurso narrativo é entendida essencialmente como o estudo das inter-relações entre o relato, a narração, como ato de produção do discurso, e a história, esta entendida como a totalidade dos acontecimentos narrados. Este estudo depende de um objeto concreto para a sua realização, do produto da passagem da instância virtual para a real - o relato enquanto texto narrativo. O relato é, portanto, a instância acessível para a narratologia, lugar onde estão presentes as marcas, os sinais da escritura disponíveis e legíveis, e que possibilita "descamar" a "fine pellicule" mencionada por Metz, aquela que contém indicações do seu processo de produção.

Para uma abordagem inicial da narratologia em relação ao cinema, Gaudreault e Jost lembram a comparação talvez intuitiva de Laffay, um precursor dos estudos narratológicos, que propõe um paralelo entre o relato e o mundo real:

- *Contrariamente ao mundo que não tem começo nem fim, o relato se ordena segundo um rigoroso determinismo;*
- *Todo relato cinematográfico possui uma trama lógica, uma espécie de "discurso";*
- *É ordenado por um "mostrador de imagens", um "grande imaginador";*
- *O cinema narra e representa, contrariamente ao mundo, que simplesmente é. (Gaudreault & Jost: 1995: 22)*

A comparação de Laffay parece de maneira sutil demonstrar uma relativa satisfação com a concatenação e o determinismo do relato obediente a uma lógica, mesmo que incerta, aplicada e controlada por um "grande imaginador". Apesar da generalidade, está em Laffay o embrião de conceitos que foram posteriormente desenvolvidos nos estudos narratológicos: a noção do filme como discurso e como representação efetuada através de uma articulação de uma instância superior, o "grande imaginador" ou o "meganarrador" de Gaudreault.

O relato cinematográfico se encontra inserido no espaço e no tempo, um objeto material, de consistência concreta que possui início, meio e fim e também uma determinada duração, geralmente de 80 a 150 minutos, no caso do cinema comercial contemporâneo. A duração do filme é uma das facetas de sua dupla articulação³² temporal, sendo a outra, relacionada aos eventos narrados, que pode por sua vez, englobar algumas horas, dias, anos ou mesmo séculos, milênios³³. O entendimento do relato cinematográfico passa pela compreensão dos mecanismos que possibilitam a transformação da temporalidade dos eventos em sua duração enquanto filme a ser projetado. Esta transformação se relaciona com a preocupação central de Metz de compreender como as imagens em movimento, os planos, podem significar e estabelecer associações para a construção de significados de grande complexidade, já que todo plano contém virtualmente uma pluralidade de enunciados narrativos sobrepostos de acordo com o contexto.

Nos primórdios da produção cinematográfica, essa dupla articulação temporal não existia, residindo o encanto maior do cinema justamente em uma suposta fidelidade ao real, em seu poder de capturar mecanicamente uma ação reproduzindo a percepção cotidiana em relação à duração e ao espaço³⁴. Posteriormente a câmera passa a ser utilizada explorando seu potencial para intervir e modificar a percepção da ação através do uso de íris, closes e movimentos. Devido também ao som e ao aprimoramento da técnica de montagem e edição, foi possível ao cinema mostrar diversas ações simultaneamente, diferenciando-o radicalmente da encenação teatral e rompendo com a sucessão da linguagem oral imposta pela linearidade da frase. A ação de intervenção do "grande imaginador" sobre a construção da temporalidade e da diegese através da utilização da câmera ou do ordenamento das imagens permite a concepção do filme como um discurso, um relato.

32 "Articulação" aqui não está entendida no sentido dado pelos linguistas.

33 Genette (*Figures III*, 1972 : 110) estabelece o ponto de referência ou grau zero como sendo a coincidência entre a sucessão diegética e a sucessão narrativa, a rigorosa isocronia entre narração e história.

34 Segundo Bettetine é possível conceber no cinema um tempo icônico, quando a duração de um plano cinematográfico equivale ou dura o mesmo que a ação na realidade.

O relato cinematográfico, segundo Gaudreault, resulta do que ele denomina como "processo de discursivização fílmica", um sistema de construção que concebe necessariamente duas divisões distintas: uma que produz o resultado impresso na película e outra, responsável pela "narratividade", ou o encadeamento e construção dos significados. A primeira é denominada "mostrar", uma articulação entre fotograma e fotograma, base do procedimento cinematográfico de representação de um contínuo, da reprodução do movimento, realizado através da filmagem dos múltiplos planos. A segunda divisão equivale à "narração", atividade de encadeamento entre planos, relacionada com a montagem e edição, e possui maiores possibilidades de articulação no âmbito temporal e da significação. Para cada uma das divisões, há também duas instâncias correspondentes, o mostrador e o narrador. Para Gaudreault, o "mega-narrador fílmico" configura a instância fundamental³⁵, responsável pela conjunção dos resultados das duas instâncias de nível inferior que produzem então o "mega-relato", o filme.

As duas divisões propostas por Gaudreault remetem à distinção platônica entre mimese e diegese posta por Genette em *Figuras III* quando da abordagem da questão do modo do relato, o « nom donné aux différentes formes du verbe employés pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action » (1972: 183). Na diegese o poeta « parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle » e na mimese este « s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle, mais tel personnage, s'il s'agit de paroles prononcées » (Figuras III, 1972:184). Ao final do século 19 e início do século 20, a crítica literária propõe duas correntes de interpretação inspiradas nos conceitos platônicos: as teorias miméticas, onde a narração era concebida como a apresentação de um espetáculo, o « showing » (mostrar) e por outro lado, as teorias diegéticas que entendiam a narração como analogia da atividade verbal, o « telling » (contar). O "showing" foi considerado por Genette como forma de imitação e, como tal, inapropriada ao relato. Para o autor, não é possível ao relato mostrar ou imitar uma história, pois utiliza a linguagem, capaz de significar sem imitar.

Diferentemente da narrativa literária analisada por Genette, o cinema se relaciona com a questão da imitação e da representação da realidade. O "mostrar" de Gaudreault, articulação construída fotograma a fotograma, reproduz a nossa percepção do movimento e da realidade, sendo nesse sentido, uma imitação. Por outro lado, o cinema é também um meio narrativo, capaz de construir significados lógicos e encadeamentos de sentido em prol

35 Utilizando o conceito de eixo semântico de Greimas, é possível estabelecer que se narrador e mostrador apresentam traços distintivos, por outro lado, possuem em comum a propriedade de mega-narrabilidade.

de uma história, de uma narrativa. Apesar da veemente discordância de Bordwell em relação às teorias de enunciação da narrativa fílmica, creio poder ser positivo para esta pesquisa sua perspectiva da abordagem formal:

noção comparável à retórica da forma de Eisenstein. De acordo com uma aproximação perceptual-cognitiva do trabalho do espectador, esta teoria trata a narração como um processo cujas metas básicas não são específicas a um meio. Como processo dinâmico, a narração alinha os materiais e os procedimentos de cada meio de acordo com seus fins. (Bordwell, 1985: 49)

De forma coerente com esta proposição, Bordwell parte da estrutura da fábula para estabelecer padrões de construção e funcionamento dos elementos que possibilitam a narração no cinema: a história, a articulação do tempo e do espaço, os modos. O traumático nesta proposição pode ser investigado como associado a um mau funcionamento do processo perceptivo-cognitivo realizado pelo espectador, um paradigma que sobredetermina a enunciação:

O espectador vem a um filme com os seus esquemas derivados, em parte, da experiência com normas extrínsecas. O espectador aplica os esquemas ao filme, combinando as expectativas apropriadas às normas com o seu cumprimento dos mesmos no filme. Maiores ou menores divergências destas normas mostram-se proeminentes. Ao mesmo tempo, o espectador está alerta para qualquer norma proposta pelo próprio filme; estas normas intrínsecas podem coincidir ou divergir das convenções do conjunto extrínseco. Finalmente, o espectador pode encontrar elementos em destaque, momentos nos quais o filme diverge até certo ponto das normas intrínsecas. Em uma espécie de processo de avaliação, estas divergências podem ser comparadas então às normas extrínsecas pertinentes. Ao longo deste processo, tanto as normas intrínsecas quanto as extrínsecas constituem paradigmas, ou esboços de conjuntos de alternativas que formam a base dos esquemas, das suposições, conclusões e hipóteses dos espectadores. (Bordwell, 1985: 153)

36 A aplicação do schemata pode adquirir sentidos diversos: alienantes, repulsivos, traumáticos. *O sopro no coração* de Louis Malle (*Souffle au Cœur*, 1971) pode possibilitar esse tipo de problema na concatenação de sentidos ao não permear pela culpa ou preconceito a relação sexual incestuosa entre mãe e filho, tabu na cultura ocidental. Em uma outra abordagem, o incesto pode ser considerado como integrante do elemento feminino, em uma comunhão de corpos perfeita e natural. O filho é gestado dentro do corpo da mãe e expulso pelo canal vaginal – ambiente de fecundação e também sexual. A amamentação estende o período de comunhão estabelecido entre mãe e filho, apresentando em relação ao seio, a mesma dualidade entre maternidade e sexualidade apresentada pela vagina.

O traumático aplicado ao modelo de Bordwell pode transcender a esfera da recepção para também alcançar a da produção em uma relação de inadequação ou desajuste entre o filme como resultado final e os paradigmas ou schemata³⁶ iniciais. A aplicação e operação de modelos e convenções prévias de forma problemática podem ser geradas pela carência de domínio dos vários sistemas significantes que caracterizam o cinema e adquirir assim, o efeito perturbador na tarefa de entendimento dos seus padrões ou de sua lógica. O Dogma 95 e as regras do "Voto de Castidade" podem ser vistos então como um paradigma ou schemata que se faz refletir na enun-

ciação. O paradigma do Dogma 95 apresenta um caráter paródico e propõe a contravenção em relação ao paradigma dominante, a rebelião contra a autoridade e influência do cinema hegemônico.

Não há relato sem a instância que enuncia, o "mega-narrador", nos termos de Gaudreault. É freqüente nos filmes, a impressão de que os acontecimentos se dão por si sós, como consequência de um encadeamento natural e lógico. Esse equívoco de percepção ocorre apenas pela menor evidência da instância da enunciação. O parâmetro que determina esse grau de revelação ou de ocultamento é convencional, sofrendo, portanto, alterações e distinções de acordo com os diferentes períodos e culturas e está relacionado com a questão da verossimilhança colocada anteriormente.

Tudo quanto mantenha a verossimilhança do enunciado terá por efeito apagar a enunciação e, conseqüentemente, tudo quanto introduza inverossimilhança ao enunciado terá por efeito a inscrição do processo de enunciação. (Requena: 15)

O cinema comercial ocidental consolidou a tendência pela invisibilidade, pela atenuação da enunciação. Para Noël Burch, este efeito de invisibilidade da enunciação está relacionado ao que denominou como grau zero da enunciação fílmica, quando toda a organização formal do filme é estabelecida em prol da narrativa. Barthes, de maneira distinta, utiliza a nomenclatura "grau zero" quando não há outro significado possível, a coisa é em si o que é. A partir desta noção de Barthes, o grau zero da enunciação pode ser associado à noção de uma imagem fundamental, instância última, pregnante e inacessível que se relaciona com o âmbito do traumático, já que não se encontra presente no enunciado, mas somente através de reiteradas variações que podem estar mais ou menos ocultas. Esta possibilidade de abordagem pode ser enriquecida pela proposição de Jesús Requena do sujeito da enunciação como um lugar no discurso, dentro de uma teoria da enunciação onde três fatores estão em jogo:

- 1) O discurso produzido pelo processo de enunciação e que constitui um macro-enunciado em um mundo invocado e ausente é posto em relação com o lugar de um sujeito.*
- 2) O sujeito da enunciação como um lugar produzido no discurso pelo processo da enunciação.*
- 3) A enunciação como processo, carente de sujeito, desencadeado pelo entrecruzamento de um corpo - o do orador empírico - com a linguagem na qual se produza um discurso onde se encontra prefigurado o lugar de um sujeito. (Requena: 12)*

O sujeito da enunciação como lugar possui característica especular ao refletir o enunciador e propiciar o vislumbre desse reflexo pelo espectador ou leitor. Assim como a imagem fundamental, este lugar é também inacessível, espaço que apenas pode ser percebido através de seus vestígios e sinais, mas não visitado ou ocupado já que se encontra no âmbito do especular, do virtual. Desta perspectiva da enunciação como lugar, podemos por extensão, concebê-la como cronotopia, e, para tal, considerar a proposta de Benveniste do estabelecimento pelo discurso de um tempo, um "agora":

Esse presente, enquanto função do discurso, não pode ser localizado em nenhuma divisão particular do tempo crônico³⁷, já que ele as admite todas e, ao mesmo tempo, não exige nenhuma. Com efeito, o agora é reinventado a cada vez que o enunciador enuncia, é a cada ato de fala um tempo novo, ainda não vivido. (Benveniste, 1974: 74)

O sujeito da enunciação enquanto lugar virtual apresenta uma relação temporal semelhante àquela estabelecida com o discurso. O agora do sujeito da enunciação também sofre renovação, através da atualização do discurso, de re-presentificar o enunciado. Este "agora" é então dialético ao estabelecer uma relação entre um agora histórico, da escritura e da produção e um agora da leitura, da re-presentificação. As marcas e traços do sujeito da enunciação também estabelecem uma relação de temporalidade em diálogo com a duração e a totalidade do relato, configurando posições relativas de anterioridade, simultaneidade e posterioridade, em lugar de uma localização determinada no tempo crônico.

37 Geraldo Carlos do Nascimento em "O tempo mnésico da enunciação e o tempo crônico do enunciado em Carlota Joaquina" utiliza para a análise as noções de tempo crônico e tempo mnésico. O primeiro está "associado ao enunciado, é um tempo espacializado que aparece como o lugar das consecuições, e está relacionado com a "passadificação", com aquilo que já aconteceu. O tempo mnésico, associado à enunciação, é o tempo das simultaneidades, e coloca em cena a "presentificação" integral do enunciado". (2001: 51)

Foi posto anteriormente que o traumático pode ser entendido como deslocamento cronotópico e sob esta perspectiva, pode estar relacionado ao sujeito da enunciação em sua propriedade de re-presentificação e de não-localização espacial, em sua virtualidade. O evento traumático e a imagem fundamental pregnante podem ser vistos como passíveis de invocações e atualizações de caráter espaço-temporal. No caso do traumático, o evento original é invocado em seu ato de repetição, quando então se re-presentifica em deslocamento, sendo a cada nova ocorrência dada em cronotopia distinta. Uma hipótese de cura para o trauma psíquico reside na capacidade de reconstituição do evento, de uma assimilação integral para que então possa assumir a sua localização espaço-temporal definida, a sua cronoto-

pia primeira, e então poder finalmente integrar o campo da memória, da experiência passada. De maneira diversa, o sujeito da enunciação sofre um processo não de reconstituição, mas de construção a partir de fragmentos e vestígios. O sujeito é configurado a partir dos reflexos do enunciador e do enunciado, das marcas na escritura. Não há para a enunciação uma presumível verdade do evento, uma unicidade, como aquela aventada para o trauma por Cathy Caruth. A enunciação se encontra no espaço transicional da inter-relação entre todas as instâncias do relato e aquele que tenta vislumbrá-la. Será na tentativa desse vislumbrar que veremos onde a enunciação e o traumático podem estabelecer um diálogo.

O cinema tem mostrado ser um campo fecundo para abordagens psicanalíticas, seja em relação ao seu aspecto diegético ou ao analítico. Por outro lado, o conceito de trauma tem sido objeto de um processo dinâmico de revisão e reconstrução, bastante problematizado neste período denominado por Cathy Caruth de "catastrófico". Sob este ponto de vista, os últimos 100 anos têm sido marcado por conflitos de ordem do catastrófico e do traumático, como o Holocausto, os conflitos como a Guerra do Vietnã, das Malvinas, da Bósnia, do Golfo. Os atentados de 11 de setembro em Nova York e Washington, eventos que se encontram plenamente inseridos no âmbito do traumático, foram considerados por alguns analistas como um marco neste início de século 21. Poderia este fato, assim como em relação a um indivíduo, traumatizar em âmbito global, determinando a tônica de um período?

Os atentados tiveram um imenso impacto e repercussão de amplo aspecto político, econômico e social em parte devido à maneira surpreendente e ousada como ocorreram. A destruição das torres do World Trade Center parecia inserir as testemunhas em um estranho ambiente diegético, cinematográfico. Para os espectadores do mundo todo que acompanhavam o evento pela TV, a realidade se confundia com os filmes blockbusters produzidos justamente pela indústria norte-americana. As imagens eram perturbadoramente reconhecíveis ao integrarem o imaginário construído por filmes como *Força Aérea Um* (*Air Force One*, de Wolfgang Petersen, 1997) e *Independence Day* (de Roland Emmerich, 1996), entre outros.

O 11 de setembro abalou a segurança e a confiabilidade dos americanos na sua invencibilidade e superioridade sobre as demais nações. O medo de novos e surpreendentes atentados se instalou fazendo com que ecoassem os fantasmas da Guerra Fria, dos temores, muitas vezes fantasiosos, provocados pelos países por trás da Cortina de Ferro. Desta vez, no entanto, as forças inimigas não configuravam uma ou várias nações, mas inesperadamente assumiram o rosto de um único homem em atitude de suposta reação contra a opressão e a injustiça que teriam resultado da hegemonia norte-americana.

Os atentados e o contexto que os produziu pedem por uma revisão das noções de fronteira e nação, uma definição de identidade e nacionalidade, configuração dos instrumentos de hegemonia e poder. O cinema contribuirá para esta reflexão, mas também para a constituição de uma memória dos

eventos e do período. A memória, essencialmente mutável e corrosível, será fruto dos pontos de vista adotados, das leituras interpretativas, do desgaste no decorrer do tempo. Um processo análogo ocorreu em relação à Guerra do Vietnã, tema de abordagem difícil e delicada, mas necessária para os norte-americanos, que produziu a obra-prima de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now* (1979) e também *Full Metal Jacket*, de Stanley Kubrick (1987) e *Nascido em 4 de Julho*, de Oliver Stone (*Born on the Fourth of July*, 1989), entre outros. Enquanto uma leitura dos acontecimentos não se faz filme, o paradigma digital do cinema possibilita que as imagens das torres gêmeas do WTC sejam apagadas de filmes como *Homem-Aranha* (*Spider-Man*, de Sam Raimi, 2002), para que a Nova York da ficção não seja 'contaminada' pela experiência traumática de 11 de setembro de 2001.

Esta pesquisa se distancia de uma investigação sobre a hipótese de uma era catastrófica ou mesmo traumática; seu foco está em observar onde o âmbito do traumático pode tangenciar uma forma de expressão da experiência humana, o cinema. O traumático será abordado através da configuração de imagens fundamentais do objeto fílmico em imbricação e diálogo entre duas instâncias: a da enunciação e seus procedimentos e, a do enunciado e os acontecimentos da narrativa. As imagens inacessíveis e plenas de significado podem ser vislumbradas através da repetição, não do idêntico ou do simulacro, mas de variações de qualidade pregnante e com possibilidades de sub-narrativas em seus detalhes. No caso do trauma psíquico, a cura está relacionada justamente com a possibilidade de reconstituição, de integração ao consciente da totalidade do acontecimento traumático quando então os sintomas de repetição devem cessar. No caso da imagem fundamental, não há reconstituição plena possível – investigá-la é uma tarefa que busca evidenciar a partir dos sinais inscritos no relato, sendo assim, tarefa destinada a nunca ser completamente bem-sucedida. Por outro lado, este procedimento determina um deslocamento de caráter cronotópico ao resultar na passagem do lugar do enunciado e do tempo múltiplo das variações para o lugar da enunciação e do tempo pontual da imagem fundamental.

A imagem fundamental pela sua capacidade de síntese e condensação pode ser também associada ao conceito de peripatéia utilizado por Burgin que por aplicá-lo à pintura, faz-se necessária uma observação. Neste estudo, a peripatéia será empregada em dupla abordagem: por um lado, priorizando o movimento e o gesto, e por outro, o estático e a composição. A peripatéia do estático está vinculada ao instrumento que o produz, ao seu aspecto técnico, enquanto que a do movimento ao ser atribuída, depende do instante isolado, da relativização levando em consideração sua totalidade, sua unidade gestál-

tica. O procedimento de isolar um instante, um fotograma extraído de um relato constituído por outros 23 a cada segundo, não pode negar uma relativa subjetividade implícita. Admitindo então esse caráter subjetivo, e de maneira análoga a Barthes em relação à fotografia de Van der Zee e ao punctum, buscarei por uma pluralidade de sentidos, por uma enriquecedora alteridade de leitura.

Bergman conta que *Gritos e sussurros* (*Viskingar och Rop*, 1972) foi concebido a partir de uma imagem que o perseguira: um quarto vermelho onde havia quatro mulheres vestidas de branco.

A cena, agora descrita, acompanhou-me durante mais de um ano. No começo, naturalmente, eu não sabia como se chamavam as quatro mulheres e porque estavam vestidas em longas vestes brancas, sob uma cinzenta luz matinal, num compartimento de paredes de papel vermelho. Tenho seguidamente eliminado esta imagem e recusado a idéia de colocá-la como fundamento de um filme (ou lá o que seja). Mas a imagem era obstinada e, aos poucos, contra a vontade, identifiquei-a: São três mulheres, que aguardam a morte da quarta, e se revezam, na vigília.
(Bergman, 1977: 17)

O roteiro do filme de Bergman foi desenvolvido a partir de questionamentos originados por aquela imagem central: Quem eram aquelas mulheres? Qual a relação entre elas? O que aconteceu antes? O que virá depois? A imagem de Bergman é pregnante pela sua perfeita configuração formal e também latente por deter um sentido sensível perturbador que permanece oculto e não-manifesto. A tentativa de reconstituição da forma é indissociável do esforço de responder às perguntas anteriores, de buscar o irromper de sua latência. Bergman transformou a imagem intensiva, plenamente significativa e de temporalidade pontual em seqüência fílmica extensa, parcialmente significativa e de duração re-presentificada.

Essa imagem fundamental é despojada e funcional em sua composição, não há excessos ou adornos que não estejam voltados para a construção do significado. Na imagem do sonho de Bergman, são irrelevantes as cortinas ou um lustre específico em seu recinto vermelho. O essencial de sua imagem está nas cores e contrastes, nas mulheres e nas diferentes intensidades de emoção de uma situação perturbadora e desconhecida. A imagem fílmica adotou elementos não-essenciais tendo em vista a reprodução e preservação do sentido da imagem fundamental. O detalhe acessório é inserido para ser desapercibido, para perder seu aspecto fragmentário e particular e integrar plenamente o conjunto, a unidade. Sob essa perspec-

tiva, alguns detalhes podem, mesmo imersos na configuração, possibilitar outros significados, ocultar, à maneira do punctum, sub-narrativas. Quando não se encontram plenamente absorvidos e integrados à unidade enquanto variação da imagem fundamental, os detalhes podem funcionar de maneira perturbadora, como ruídos, informações contraditórias ou divergentes. Ainda utilizando o exemplo de Bergman, os objetos que decoram o quarto não acrescentam em si significado determinante ao sentido principal da configuração, mas colaboram para a construção da diegese, do estabelecimento de uma relação de cronotopia.

Em uma ocorrência distinta, um objeto comum pode adquirir qualidade essencial para uma determinada situação. Em *A liberdade é azul* de Krzysztof Kieslowski (*Trois Couleurs: Bleu*, 1993) a personagem Julie (Juliette Binoche) ao procurar um outro objeto em sua bolsa encontra um papel azul. É o invólucro do pirulito que sua filha mastigara pouco antes do acidente de carro onde ela morreu juntamente com o pai, marido de Julie. O papel azul do pirulito, normalmente descartado como lixo, adquire sentido, impacto e ressonância pela sua particular circunstância no âmbito do passado e assume uma carga sensível associada ao sofrimento de Julie. Um detalhe isolado da imagem pode então dialogar em profundidade com a narrativa, com o relato em sua totalidade.

A abordagem do objeto fílmico que será proposta a seguir buscará imagens de qualidade sintética e que, através de procedimento reiterativo, possam adquirir sentidos que se estendam além de um primeiro e simples entendimento da configuração apresentada pela imagem. Abordarei primeiramente *Festa de Família* para em seguida, aproximar-me da Trilogia "Coração de Ouro" de Lars von Trier.

3.2.1 Imagens e variações em *Festa de Família*

fig. 1

fig. 2

A festa do título faz referência à comemoração dos 60 anos do patriarca Helge Klingelfeldt reunindo pais, filhos, parentes e amigos. Helge e Elsie, sua esposa, tinham quatro filhos: os gêmeos Christian e Linda, Helene e Michael. Linda a poucos meses do aniversário do pai cometera suicídio afogando-se na banheira. O que pretendia ser uma celebração, acaba por se tornar um acerto de contas com o passado: Christian revela aos convidados a rotineira violência sexual do pai sobre ele e a irmã com conivência da mãe. Uma carta deixada escondida por Linda irá servir como testemunho do passado, dando credibilidade às acusações feitas por Christian e fragmentando definitivamente a família Klingelfeldt, destruindo a sua aparência de respeito e prosperidade.

38 Um incesto criança-adulto, como aquele que supostamente ocorrera no passado das personagens, não envolve necessariamente abuso ou violência física. O incesto pode envolver uma intensa troca de afeição e ternura e o fator traumático residir na descoberta pela criança quando da tentativa de sua "proteção" ou "salvação" por um outro adulto. Por outro lado, o incesto é cultural e também social e foi visto de maneiras distintas de acordo com cada época e povo. Na Antiguidade, os sistemas de credos consideravam as relações sexuais entre membros da família como modelos divinos de comportamento e, portanto, não apenas aceitáveis, mas também exigidos. Para a nobreza peruana pré-colombiana, por exemplo, os casamentos entre irmão e irmã eram exigidos por leis religiosas, enquanto que para os gregos pré-cristãos o incesto variava da condenação ao louvor (citado por REENSHAW, 1984: 16)

Festa de Família aborda em sua narrativa um assunto de possibilidade traumática, o incesto³⁸. Longe de ambicionar aprofundar problemáticas análises de uma aceitável psicopatologia dos personagens, é bastante verossímil supor que a personagem Linda apresentava um sintoma característico de distúrbio pós-traumático: a repetição do evento traumático através de sonhos. Uma outra hipótese é colocada por Freud de que os sonhos possam ser provocados por um desejo, e nesse caso, o incesto em *Festa de Família* pode não ter necessariamente ocorrido, mas ser uma fantasia criada pelo desejo dos irmãos gêmeos em relação ao pai. Há no filme uma cena relevante para a opção por um dos pontos de vista (fig.1), mas que ao ser dotada de ambigüidade, torna esta escolha problemática. Helge no diálogo não assume diretamente, mas ao adotar uma atitude vingativa, irada e defensiva, corrobora para o crédito da hipótese de ocorrência do incesto (fig.2): "E se eu me levantasse e dissesse umas palavrinhas?". Por outro lado, a cena apresenta o personagem de Christian em precariedade e desequilíbrio, comprometendo assim também a credibilidade do seu relato como um todo, já que o personagem detém por sua vez, um histórico de loucura, de falta de razão, de possuidor de uma "mente doentia".

E se eu me levantasse e dissesse umas palavrinhas? Sobre você. Sobre como foi uma criança cruel? Sobre como magoava as outras crianças? Sobre a alma deformada que sempre teve? Podia contar como sua mãe e seu pai tiveram de ir à França tirar você daquele sanatório onde estava jogado, louco como sempre, entupido de medicação, para desespero de sua mãe.³⁹

O monólogo de Helge segue enfatizando o descrédito de Christian, mas toca em um ponto vital: a importância no filme do testemunho expresso de forma material, resistente ao tempo, ao seu próprio autor.

Poderia fazer um discurso sobre você e sua irmã. O que você acha? Ela chegou a lhe dizer adeus? Não! Deixou um cartão? Uma carta? Nada! Deixou para todos os outros. E talvez tivesse motivo. Porque você fugiu, como sempre. Abandonou sua irmã doente.

Adotando essa perspectiva, os papéis, em geral, mas principalmente a carta deixada por Linda adquire a qualidade de verdade incontestável, de testemunho. A credibilidade da personagem não é questionada seja em um passado mais longínquo, o do incesto, ou em um tempo mais recente, o da recorrência dos sonhos: "papai começou de novo a me comer em meus sonhos". A possibilidade de contestação do seu testemunho é eliminada pela gravidade da morte, principalmente do suicídio, atitude extrema, embora houvesse indicação de que Linda pudesse ser uma pessoa "doente", talvez detentora de uma "mente doentia", como o irmão Christian.

Os eventos que vitimaram Linda e Christian pertencem ao âmbito do passado e, pelas informações dadas pela narrativa, ocorreram repetidas vezes, em uma rotina incestuosa adotada pelo pai. O discurso de Christian descreve essa rotina:

Não sei se lembram, mas papai estava sempre tomando banho. Ele levava a mim e a Linda para o escritório e tinha uma coisa que ele tinha de fazer primeiro. Ele trancava a porta e baixava as persianas. Tirava a camisa, as calças e nos fazia tirar também. Aí ele nos deitava no sofá verde que já jogaram fora e nos estuprava. Abusava de nós. Trepava com seus filhinhos.⁴⁰

³⁹ Todas as transcrições deste filme foram feitas a partir da versão em DVD.

⁴⁰ Com pequenas alterações morfo-sintáticas.

Das supostas diversas vezes que o evento teria ocorrido, Christian apresenta uma síntese onde é mantida a essência, construída pela repetição, de todas as demais ocorrências. No entanto, a imagem da realização do ato sexual incestuoso, da penetração sexual é apenas sugerida, genérica: "[ele] nos estuprava. Abusava de nós. Trepava com seus filhinhos". Não há tam-

bém em sua síntese qualquer informação sobre a duração do ato, o gozo do pai, o pós-coito. Christian cria um mundo diegético – as persianas, o sofá verde, e deixa para a fantasia e individualidade dos convidados e espectadores a configuração do ato sexual em si. Apesar de mote do acerto de contas entre pai e filho, a imagem central da penetração incestuosa se encontra no âmbito inacessível da enunciação, já que não realizada integralmente nem como imagem fílmica, como flashback, proibido aos filmes Dogma, nem como som, descrição oral feita pelo personagem.

A estrutura de desenvolvimento da situação principal do filme sugere o movimento característico do ato sexual: Christian investe contra o pai e depois recua, investe novamente, havendo então um outro retrocesso⁴¹. Christian somente consegue atingir o pai de forma indireta, projetada através dos seus irmãos: seja pelo discurso de Helene ou pela agressão física de Michael. Ao final do acerto de contas não há para Christian satisfação plena, como na sua descrição da cena de incesto: um ato sem gozo.

Em uma diferente perspectiva, Festa de Família possui uma estruturação de relato que se aproxima daquela proposta por Propp em *Morfologia do conto maravilhoso*. O filme tem início propondo uma situação antecedente ao tempo da narrativa quando o "antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família" (Propp, 1984 : 35). O conflito fundamental está relacionado então aos danos corporais, mas principalmente aos morais e psicológicos infligidos a Christian pelo pai, Helge. Há para Christian e Linda uma implícita, mas sólida proibição, assim como nos contos estudados por Propp, de revelar aos outros a violência infligida pelo pai. A abertura da comemoração dos 60 anos de Helge é um efêmero e extraordinário período de bem-estar:

fig. 3

fig. 4

Este bem-estar serve, evidentemente, de fundo contrastante para a adversidade que virá a seguir. O espectro desta adversidade, embora invisível, paira sobre a família feliz. (Propp, 1984 : 32)

A adversidade vem através da transgressão da proibição realizada pelo herói através da denúncia dos fatos do passado. Christian é um herói-vítima já que simultaneamente alvo do dano e aquele que busca alguma reparação. Através da violação do interdito e da divulgação do dano do passado, Christian enfrenta o seu irmão Michael, um auxiliar do antagonista, sendo posteriormente levado a um bosque, onde é amarrado a uma árvore (figs.3-4). A luta e as amarras podem ser entendidas como uma prova à qual o herói é submetido e que supostamente deve superar.

⁴¹ Essa analogia ao ato sexual está no âmbito do relato, mas não é encontrada na enunciação, através de um zoom in, zoom out, por exemplo.

fig. 5

fig. 6

O herói conta ainda com Kim, Pia e Michelle (fig.5) que atuam como auxiliares, voluntários à disposição para a superação das dificuldades e a realização do reparo do dano. É Pia quem encontra a carta deixada por Linda (fig.6), que mesmo não sendo um objeto mágico, como nos contos, assume no relato a mesma propriedade de ajudar o herói em sua trajetória contra o antagonista, já que como foi visto anteriormente, à carta é agregado o atributo de verdade inquestionável. O dano anterior pode supostamente ser reparado com a apresentação da carta de Linda como testemunho do incesto quando então o relato de Christian é tomado por verdadeiro e sua credibilidade restabelecida. O antagonista Helge é ainda de certo modo castigado através da degradação pública e do banimento da mesa durante o café da manhã no dia seguinte. Mas contrariamente à estrutura comum aos contos de fadas, talvez em *Festa de Família* o dano não suporte reparação, havendo assim ao final, apenas uma relativa conquista ou parcial felicidade.

Essa suposição permeia o relato através da configuração do herói, apresentado em sua precariedade e fragilidade ao reiterar uma atitude-chave que não é encontrada em uma ação física, explosiva e externa, como pode ser sugerida pela idéia de um acerto de contas, mas em um estado de passividade, perplexidade e contemplação. Há aqui a utilização de um procedimento da ordem da enunciação fílmica - a reiteração de uma configuração a fim de enfatizar e marcar algumas características do personagem, procedimento que remete a uma possibilidade de imagem fundamental. Essa imagem detém em si qualidade de síntese e possibilidade de sub-narrativas em seus detalhes, à maneira do punctum de Barthes. A imagem fundamental de Christian apresenta o paradoxo de ao mesmo tempo mostrar o personagem e também remeter a uma ausência. A expressão, mas principalmente o olhar do personagem, aponta para um deslocamento de caráter cronotópico, já que está relacionada ao plano interior do passado e da memória, um outro espaço-tempo inacessível, aquele do incesto, do traumático (figs.7 a 10). Sob esse aspecto, o olhar é um fragmento que insinua

figs. 7 a 10

uma sub-narrativa que não está presente no relato, que não o integra através de imagem, só de maneira parcial através do testemunho verbal de Christian e da carta de Linda encontrada postumamente. Sob essa perspectiva, um fragmento, o olhar, é também um ator do relato, de um outro relato, de uma narrativa ausente. Em sua qualidade de expressão sintética, o olhar se torna então o lugar do vestígio da inter-relação, do diálogo estabelecido entre a imagem do ato sexual incestuoso ausente do relato e a imagem fundamental do próprio personagem Christian que se encontra no relato através de variações.

Assim como a imagem fundamental do incesto é sugerida por fragmentos da configuração de Christian, outras imagens com detalhes da corporalidade em ações aparentemente pouco significativas podem então operar de maneira análoga e criar possibilidades de sub-narrativas de alteridade em diálogo com os sentidos reiterados pela narrativa. Essa outra pregnância que reside nos detalhes pode ser associada ao conceito de punctum e propor um rompimento parcial de um estreitamento de sentidos, intencional ou não, sugerido pelo procedimento da repetição.

No início de *Festa de Família*, Christian é chamado pelo pai para conversar em sua casa. Pai e filho estão colocados frente a frente em um cômodo escuro quando Helge começa: "Estou matutando uma coisa importante há dias". Christian se encontra visivelmente tenso e ansioso pelo que seu pai irá dizer: suas mãos fechadas ocultam um papel (fig.11). Helge inicia então uma piada sobre prostitutas, causando visível alívio para Christian. Helge finge brava pela falta de seriedade com que é tomada sua história e ainda por Christian rir dele. Sem qualquer explicação diegética, Christian rasga o papel que tem nas mãos (fig.12) e passa a esfregá-lo repetidamente sobre a outra mão (fig.13). Mais tarde, antes ainda do primeiro brinde a ser proposto pelo mestre de cerimô-

Figs. 11 a 14

nias, Helmut, há também uma imagem de mãos sendo talvez enxugadas, um papel ou guardanapo sendo esfregado (fig.14) em gesto semelhante ao de Christian, que devido à repetição, adquire sentidos não evidentes ou claramente identificáveis. O esfregar repetitivo de Christian nessa configuração específica pode então adquirir um teor sugestivo, um certo caráter libidinoso e sensual que está relacionado a um fragmento da imagem fundamental do ato incestuoso: as mãos do pai que manipula os gêmeos durante a violência ou suposta penetração, mãos paternas que deixam secreções, vestígios impuros nos corpos, nas mãos das crianças violentadas. O gesto pode então significar uma tentativa de limpar, de se livrar da marca de contaminação, como em vão faz Lady Macbeth em relação ao sangue do rei.

Adotando outra perspectiva, uma das ocorrências do gesto se dá na penumbra do reservado ambiente da casa do pai, em uma conversa permeada pelo desconforto e tensão de Christian. A outra, por sua vez, acontece no ambiente iluminado e público do salão onde ocorre o coquetel de recepção dos convidados. As duas seqüências das mãos de Christian sintetizam a narrativa como um todo: em princípio o papel se encontra oculto entre as mãos fechadas (fig.11) no ambiente paterno de penumbra, incerteza e ameaça. Em seguida, o papel é revelado, rasgado (fig.12) e então esfregado nas mãos em um gesto repetitivo que remete ao passado e à memória (fig.13) para então posteriormente ser trazido à luz do dia, à presença dos demais (fig.14), desenhando assim a trajetória a ser percorrida pelo próprio segredo do incesto: da penumbra para a luz, do privado para o público.

O gesto de Christian de esfregar repetidamente um papel em sua mão é também associável à fricção, princípio para a obtenção do fogo, símbolo da criação e da própria vida. O fogo está vinculado ao sagrado e ao ritualístico, uma forma de purificação, de transmutação. A partir do atrito é gerada a modificação das circunstâncias, metamorfoses. Em *Festa de Família*, o "atrito" gerador, o conflito entre o pai e filho, possibilita até uma transformação, mas à maneira do fogo, esta somente pode ocorrer através de um consumo, da perda de uma aparente e superficial harmonia.

O gesto de fricção entre as mãos e o papel está em diálogo com os demais papéis apresentados no filme, sejam eles discursos, cartas ou bilhetes, fundamentais para o desenvolvimento do relato, continentes de revelações e surpresas, de verdades. Na cultura judaico-cristã a palavra, mas fundamentalmente a palavra escrita, é apreendida como materialização do discurso de Deus, a sabedoria a ser legada aos homens seja através das tábuas escritas por Moisés, da Torá ou dos livros da Bíblia. Dreyer confere esse gêne-

Figs. 15 a 17

ro de autoridade ao escrito, principalmente ao livro, como em *A paixão de Joana d'Arc* (figs.15 a 17).

(...) Menos freqüente e mais poderoso é o uso do símbolo do livro para significar a autoridade por trás da representação narrativa. (...) Derivada de uma fundadora e preexistente unidade, o livro constitui um modelo da adequação do símbolo à verdade. (...) A noção de livro onisciente é fundamentalmente judaico-cristã e é confirmada pela longa tradição na qual a fundadora inteligibilidade por trás do livro se torna Deus - que os sacerdotes nomearam o dictador ("Ele que dita o texto"), que os artistas na tradição cristã representavam como aquele que carrega um livro. "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus. (Bordwell, 1979 : 35)

Em uma diferente utilização da palavra escrita, Vinterberg a apresenta em uma bifurcação apenas diegética⁴², dirigida ao personagem Helge. Iniciado o jantar, Christian deve fazer o esperado e tradicional discurso do primogênito. Ele então oferece para escolha do pai duas opções, aparentemente semelhantes, mas de cores diferentes: uma verde, justamente a cor do sofá, lugar do incesto, e uma outra amarela (figs.18 e 19). Helge opta pelo papel verde - "O discurso da verdade doméstica ou Os banhos de papai", e Christian inicia o primeiro discurso acusatório revelando o incesto, o sorteio do pai entre ele e Linda.

fig. 18 e 19

Mas o que haveria no discurso amarelo e no papel aparentemente branco da conversa inicial com o pai? Poderiam estes ser outros segredos, uma oportunidade ao acaso de o desmoronamento familiar não ocorrer? Se o verde remete ao sofá do incesto, o que significa o amarelo?

Os sentidos, segundo Barthes, podem se dar em três instâncias: o sentido óbvio, o simbólico e um terceiro que nasce de um estranhamento, vinculado diretamente à esfera do subjetivo e da individualidade, âmbito que por tangenciar também o traumático, pode assim, gerar sentidos bastante particulares, como aquele apontado em relação à fotografia de Van der Zee.

Outro gesto que pode ser analisado com a intenção de buscar sentidos derivados a partir do procedimento de repetição, da possibilidade de uma imagem fundamental pregnante e dos dados da própria narrativa, é aquele que marca as investidas de Christian, um pedido de atenção de caráter ritualístico feito através do bater com o talher na taça. A primeira de suas ocorrências é realizada por Helmut, o mestre de cerimônias, antes do discurso

⁴² É plenamente possível conceber uma versão interativa em DVD com duas versões do filme - uma para o discurso verde e outra para o amarelo, semelhante ao *Smoking/No smoking* de Alain Resnais (1993).

de boas-vindas feito pelo aniversariante e anfitrião. Sob o ponto de vista da narração, da construção da enunciação, a configuração do gesto é despojada e definida, simples e identificável como um esquema supostamente deve ser (fig.20). O traje a rigor de Helmut funciona como fundo e o gesto, figura de destaque⁴³. Os atores de tal gesto – as mãos, estão claramente delineados, permitindo assim leitura imediata. O cristal da taça é visto em sua plena transparência, podendo ser relacionado a uma frágil pureza e honestidade. O plano, porém, apresenta enquadramento inclinado para a esquerda o que propicia uma relativa perturbação do inicial equilíbrio e serenidade associados à figura de Helge e ao evento em si.

fig. 20

fig. 21

fig. 22

fig. 23

fig. 24

O gesto quando realizado pela primeira vez por Christian (fig.21) também se encontra inserido na esfera da organização e da convenção, o que propicia um efeito de contraste com o teor de sua fala. No entanto, a relação entre fundo e figura é mais problemática do que na ocorrência anterior do gesto. As transparências são apenas parciais e prejudicadas pela sobreposição e pelo número de elementos em quadro. A taça onde Christian bate o talher apresenta gotículas de água, vestígios. Através de um fragmento ampliado e invertido da imagem (fig.22) é possível identificar reflexos: em vez de Christian, um técnico empunhando a câmera e um possível assistente. A enunciação gera vestígios, fragmentos de sua produção que são, no entanto, imperceptíveis ao espectador durante a

projeção. Outro vestígio similar é encontrado na ocorrência do gesto pela terceira vez, quando realizado pelo pai de Helge (fig.23 – detalhe invertido da fig.24), avô de Christian. Pelo enquadramento do plano é bastante razoável supor que a câmera de vídeo possa estar sobre a mesa e assim o reflexo invertido produzido pela taça pode ser realmente de um dos convidados.

⁴³ Rosalind Krauss em *El inconsciente óptico* (Madrid, Tecnos, 1997) proporia um jogo especular, de inversões, no conceito de "inconsciente ótico". A autora partiria do esquema lacaniano de inconsciente e imaginário para propor um outro, onde os elementos de inversão seriam o fundo e a figura que em relação especular permitiriam que nela se infiltrasse o imaginário.

A terceira ocorrência do gesto (fig.24) é realizada por um personagem apresentado como um pouco afetado pela idade avançada que alheio à situação, está apenas preocupado em divertir os convivas com uma história da juventude do filho. O sentido óbvio e superficial da história é alterado pelo contraste entre seu teor erótico, a inocência e alienação de seu contador e a presente situação de constrangimento ante a revelação da violência empreendida no passado. A malícia do jovem Helge que em outra circunstância poderia ser considerada absolutamente natural e sadia, passa a ser vista em sua faceta perversa ao ser relacionada ao incesto. A situação cômica da história contada pelo avô sintetiza também a própria situação de Helge: o pênis é tomado por fezes, assim como a comemoração de seus 60 anos é transformada em desonra e constrangimento perante sua família e amigos. O relato apresenta então um micro-relato de qualidade sintética e simbólica, uma possibilidade de metáfora da narrativa como um todo, uma indicação do sentido dos fatos ainda por ocorrer.

O gesto é repetido, com variações, diversas vezes no decorrer da narrativa, propiciando sua consolidação e fazendo com que a ele seja associado um sentido inesperado, o início de um discurso revelador de acontecimentos do passado, um antecedente para uma situação de constrangimento e mal-estar. Na narrativa, ele é definitivamente relacionado ao passado comprometido da família, aos seus segredos de pouca dignidade e de moral condenável, à violência e deterioração das relações sob as aparências⁴⁴. Quando realizado novamente por Helmut adquire o sentido de um esforço, repetidamente fracassado, para a ocultação e restauração da dignidade perdida. As primeiras acusações de Christian vestem ainda um véu de solenidade e respeito apesar do assunto perturbador, mas há a cada novo discurso um crescendo de agressividade e destempero que faz com que o gesto também progressivamente adquira uma maior veemência, uma tensão imprevista. A materialização do gesto não acompanha esse aumento de intensidade e apesar da ruptura familiar, nenhum cristal ou vidro é quebrado durante a narrativa. Há sim, uma depreciação: a taça comemorativa presente na primeira ocorrência (fig.20) é substituída na última por um copo simples, de vidro mais rústico (fig.31), que por sua vez não produz qualquer reflexo, seja de técnico, seja de convidado. No decorrer desse procedimento de repetição, o gesto abandona o sentido inicial e convencional construído e reconhecido pela sociedade, para então admitir uma faceta em negativo, uma sombra. O gesto passa a ser então uma articulação eficiente com o objetivo de antecipar a ação que lhe é posterior. Esse procedimento da enunciação produz também um relativo suspense ante a confirmação ou não dessa ação antevista. O gesto adquire então uma qualidade de pregu-

44 Lone Scherfig, diretora de *Italiano para Principiantes*, faz uma consideração em relação ao tema de *Festa de Família* e o *Dogma* 95:

(...)Sim, creio que o Dogma ajuda a perceber algo que está na cultura dinamarquesa: a modéstia e o medo de se expressar em demasia. Este sentimento está claro em Festa de Família: um diretor jovem que elege um tema muito sério, muito duro, e luta com ele. E não é casual que o antagonista no filme seja um homem de sessenta anos. A coragem necessária para fazer isso não se encontra tão facilmente nesta nossa Escandinávia. Mas o Dogma obriga a pessoa a levar-se a sério e a levar a sério sua situação, e isso não é muito escandinavo. (Kelly, 2000: 194)

nância pela sua capacidade de significação eficiente na síntese, de remeter a acontecimentos ainda ausentes do relato.

fig. 25

fig. 26

fig. 27

Um recurso da enunciação fílmica que é aplicado à configuração do gesto refere-se ao ponto de vista adotado pela câmera. A imagem em *Festa de Família* foi capturada e editada tendo como prioridade o aspecto narrativo - a ação e os atores. Há de maneira geral, uma aparência de desorganização e descuido que pode sugerir improviso e espontaneidade na produção das imagens. Por outro lado, há também vários planos que revelam elaboração e planejamento, fazendo com que a possível aparência 'rude' das imagens seja revista como intencional e significativa. A câmera em alguns planos adquire pontos de vista que se assemelham àquelas utilizadas para vigilância (fig.25). Essa posição de cautela enfatiza a sugestão de que há ilícitos e segredos relacionados ao âmbito desta família que pedem por vigilância, pois talvez não possam ser contidos por muito mais tempo. A onisciência associada a esse ponto de vista pode ser também uma referência ao mega-narrador da enunciação localizado em uma instância inacessível, mas dotado de domínio, de uma visão ampla e global da situação.

Um certo voyeurismo e subjetividade são também sugeridos pelo posicionamento da câmera (fig.26) e pela manifestação da corporalidade oculta de seu operador (fig.27). Ao ser adotada a regra do "Voto de Castidade" de utilizar a câmera no ombro sem o cuidado de fazer a escritura imperceptível, os planos trazem inscritas as marcas de sua produção nas imagens: o tremor no movimento da câmera, a altura proporcional, o oscilar causado pela respiração. A altura da câmera em relação ao chão ou à mesa cria a opção de que esse ponto de vista seja inserido parcialmente na diegese como subjetiva de um possível convidado.

Em troca, ganhei mobilidade, agilidade e acessibilidade: o que denomino como "movimento emocional"⁴⁵ destas câmeras, oposto ao movimento mais premeditado de quando se tem uma pesada câmera no ombro. Vindo como eu do mundo do documentário, aprendi que se a pessoa entra de cabeça na situação que está filmando (como deveria fazer todo diretor de fotografia que se preze), tem que se mover antes que o seu cérebro registre aquilo que está fazendo. Percebi que podia realizar esses movimentos com estas câmeras. E a história de Thomas parecia mais que apropriada para isto: uma família louca que senta para jantar, onde é quase como se um parente operasse a câmera sem se dar conta de tudo o que está acontecendo. (Anthony Dod Mantle in Kelly, 2000: 154)

⁴⁵ O movimento premeditado, em oposição a este "movimento emocional" mencionado por Mantle, pode ser associado à noção de um sujeito maquínico, que realiza operações automáticas, além do controle de seu manipulador. A "emoção" pode ser vista como uma tentativa de humanização do ponto de vista da câmera, de impregnação de uma organicidade que se inscreva na narrativa em contraposição a uma racionalidade do instrumento-câmera.

O ponto de vista da câmera pode ser entendido como uma marca da enunciação, resultado de um posicionamento intencional e não-arbitrário, marca também icônica ao representar uma corporalidade que não se encontra visível. Há neste procedimento uma possibilidade de metáfora a ser associada à imagem: um enquadramento harmônico e equilibrado pode sugerir um similar equilíbrio psicológico, uma retidão de caráter. A adoção da câmera subjetiva resulta em uma dupla e contraditória indicação: por um lado, possibilita uma identificação do espectador como convidado-testemunha, mas, por outro lado, ao apresentar os vestígios de seu operador em contraposição à identificação, provoca um distanciamento, uma conscientização do processo de enunciação.

figs. 28 a 30

O gesto de bater com o talher na taça como forma de sinalizar um anúncio ou discurso também reflete as opções adotadas pela cinematografia do filme como um todo: temos um plano na esfera da organização e do planejamento (fig.28), uma possível subjetiva, menos precisa e elaborada que humaniza o ponto de vista adotado (fig.29) e ainda um plano de leitura prejudicada tanto por seu enquadramento quanto pelo tempo e qualidade do movimento realizado, que está inserido no âmbito do ruído e do imprevisto (fig.30).

O entendimento do significado das imagens pode ser beneficiado pelas reiterações e assim, ser ainda eficiente mesmo quando ocorra somente na banda sonora. A partir dessa eficiência de uma estrutura fundamental do áudio, em algumas situações, a própria imagem pode estabelecer uma relação de denotação que acabe por resultar em uma redundância, talvez menos significativa e objetiva, do sentido que pode ser adquirido da utilização do som isoladamente.

A imagem fundamental desse gesto possui qualidade pregnante, pela sua perfeita articulação, e também de peripatéia, por sintetizar a ação em sua totalidade e adquirir potencial de previsibilidade e antevisão dos eventos posteriores. As diferentes ocorrências deste gesto no objeto fílmico podem

fig. 31

ser vistas como algumas das múltiplas variações dessa imagem fundamental virtual e inacessível, ausente do relato. Mas a imagem fundamental é uma imagem em processo dinâmico, constituída em simultaneidade entre a auto-construção e a produção das variações de configuração material, estas sim, presentes no relato. Essa imagem fundamental, assim como aquela de Bergman em *Gritos e sussurros*, é plenamente significativa em todos os seus elementos, portadora de uma qualidade de pureza e plenitude.

Quando o gesto ocorre no final de *Festa de Família*, a taça é substituída por um copo de vidro, mais simples e comum e ocorre na descontraída, única e comprida mesa para o café da manhã no lugar da cuidadosamente preparada mesa de jantar da noite anterior em forma de 'H', inicial de Helge. A imagem do gesto realizado pelo pai (fig.31) dialoga com todas as outras ocorrências anteriores e contrariamente ao sentido específico construído ao longo da narrativa há no lugar da agressividade e das acusações, submissão e aceitação da nova situação onde o personagem passa a estar inserido. O acerto de contas que Christian conseguiu é destituído de um verdadeiro embate, discursivo ou não, e acaba assim por se tornar uma vitória de conquista parcial, sem realização plena.

Outra imagem fundamental que pode ser configurada em *Festa de Família* é a do personagem Michael, bastante diversa daquela de Christian reiterada através de variações no objeto fílmico. Michael é mostrado como contraposição ao perplexo e respeitável Christian, construído como figura de desvalorização e precariedade. Sua configuração é apresentada através da imbricação de duas facetas: uma caracterizada pela brutalidade e agressividade (figs. 32 a 34) e outra, infantilizada e desorganizada. A faceta agres-

figs. 32 a 34

siva de Michael é expressa através da contração da face e da voz exasperada, desfiguração que sugere destempero e descontrole. O personagem é mostrado como dirigido por suas necessidades biológicas mais instintivas, menos codificadas e elaboradas e, portanto, também menos sociais (fig.35), entendimento estendido também ao exercício da sexualidade: "Temos de deitar por cinco minutos, está bem?"⁴⁶.

⁴⁶ Michael para a mulher, Mette.

Esse "deitar" de Michael é uma forma de conexão com a outra faceta, aquela da infantilização e do ridículo. Apesar do ato sexual estar caracterizado por um comportamento que sugere agressividade e um relativo primitivismo (fig.36), essa brutalidade aparente é desvalorizada por um elemento atenuador, de ironia e de depreciação: o personagem apesar de nu e de arfar como uma besta, ainda conserva vestidas suas meias brancas (fig.37). Essa depreciação está enfatizada não somente pelos eventos protagonizados pelo personagem, mas também pelo enquadramento e edição das imagens. Michael é apresentado como indivíduo em precariedade e desequilíbrio, evidentemente também físico (figs. 38 e 39), mas talvez psíquico, associado à insegurança e uma desesperada necessidade de aprovação pela figura do pai (fig.40).

figs. 35 a 37

figs. 38

figs. 39

figs. 40

figs. 41

A relação entre Michael e Helge é fortalecida pela herança recebida em relação ao problema do tabu e do desejo de incesto: se em Helge se manifestara de forma traumática para Christian e Linda, em Michael é somente um vestígio, uma brincadeira fora de propósito, como a que faz com a irmã Helene durante a recepção dos convidados (fig.41). Mesmo sendo uma figura de depreciação e desvalorização, é paradoxalmente de Michael a tarefa da manutenção do status quo, seja ele representado pela integridade moral do pai ou pela suposta dignidade familiar ameaçada pelas mentiras ou loucuras de seu irmão, ou pela contaminação racial propiciada pela irmã. A forma de execução dessa tarefa é, assim como sua sexualidade, marcada pela violência física e pelo descontrole (figs.42 e 43).

A configuração dos olhares de Michael acompanhando o desenho dado ao personagem, propõe sentidos completamente distintos dos sugeridos pelo irmão. Christian é loiro e de olhos claros, de expressão e olhar reflexivos, dispersivos, ausentes (figs.7-10). Michael é moreno, de expressão em frequente tensão e desfiguração, olhos tornados muitas vezes inacessíveis pelo intenso franzir da testa e do nariz (figs. 32, 33, 42 a 44). O olhar de Michael, diferentemente do irmão, não remete a um outro tempo-espço inacessível, traumático, mas quando não está comprometido pela própria expressão facial, revela agressividade, uma objetividade extremada, dirigida a um opositor, seja ele o irmão Christian, a mulher Mette, a amante

figs. 42 a 44

Michelle, o namorado negro da irmã, Gbatokai. A expressividade dos irmãos pode ser compreendida em sua inter-relação de oposição e tensão: enquanto Christian está relacionado com o âmbito da fixação e do extenso, Michael, em contraposição, pode ser associado ao procedimento de repetição, de reiteração com diferenças entre as ocorrências, e o intenso.

Uma configuração de imagem que pode também ser considerada fundamental, talvez uma das mais sintéticas da narrativa de *Festa de Família*, é a do confronto físico entre Michael e Helge, o acerto de contas entre pai e filho (figs.45 e 46). A leitura da imagem se encontra bastante comprometida por se dar em contra-luz, situação que torna as figuras bastante indistintas, silhuetas sem detalhes, despojadas de expressões faciais. A regra do "Voto de Castidade" é aqui seguida de forma rigorosa, não havendo a inserção de equipamentos adicionais de iluminação à cena. A câmera está posicionada em um contra-plongée, mas que não produz um usual efeito de engrandecimento das figuras e, sim, uma distorção que faz delas vultos, borrões negros. A precariedade da visibilidade do confronto pode então, sob diversos pontos de vista, ser associada a outros conteúdos diegéticos mais amplos do que aqueles contidos na imagem em si: a desintegração e destruição da família, a indefinição dos acontecimentos do passado, a indistinção entre aquele que pune e o que é punido, a imprecisão da correção através do castigo.

figs. 45 e 46

Neste ambiente de indefinição e sombra, não há satisfação plena para aquele que deveria ser supostamente o vingado, ou verdadeira punição, queda em desgraça para o culpado. O castigo é destituído de sua força e motivação quando realizado entre semelhantes: um deles bêbado, o outro

figs. 47 e 48

sonolento, ambos sem faces individuais. Na penumbra, a punição perde não somente seu efeito, mas sua razão de ser e assim impossibilita uma verdadeira conquista. A expressão de Christian (fig.49) é assim coerente com essa perspectiva ao apresentar uma outra variação da imagem fundamental construída e reiterada durante a narrativa. Essa expressão reiterada contrasta com aquela permeada de ironia e sarcasmo na cena de leitura da carta de Linda quando ocorre o restabelecimento de sua credibilidade - caracterizada pela definição prejudicada, por contornos pouco delimitados, cores indistintas (figs.47-48), cuja escuridão é sintomática da parcial efetivação desse acerto de contas perante a família e os convidados. A reiteração do estado inicial de Christian de perplexidade, de melancolia e esvaziamento encerra *Festa de Família* (fig.49), sugerindo que não houve mudanças além da superfície, da aparência. A utilização de uma outra variação da imagem fundamental é um procedimento do âmbito do traumático e insinua que não houve verdadeira reparação ou recompensa para o dano inicial do personagem.

fig. 49

4.1

Um precursor de Trier: Dreyer

Dreyer é ainda o nome mais importante da história do cinema produzido na Dinamarca, constituindo então uma referência indissociável para Trier, "o maior cineasta depois de Dreyer". Não creio, porém, que o fundamental da relação que pode ser estabelecida entre ambos seja configurado pela força do mito de seu antecessor, mas por ressonâncias mais profundas constatadas não somente no âmbito do diegético e do formal, mas principalmente nos questionamentos meta-cinematográficos. Se por um lado, é possível estabelecer pontos de convergência e diálogo, por outro, podem ser encontradas diferenças, dissonâncias.

Certamente há também pessoas que teriam desejado mais realismo em alguns dos episódios do filme. Mas o realismo não está na própria arte, só o realismo psicológico. O que tem valor é a verdade artística, isto é, a verdade arrancada da vida vivida, mas purificada de todos os detalhes inúteis - a verdade filtrada através da alma de um artista. O que tem lugar na tela, não é a realidade e nem deve ser, porque se fosse a realidade, não seria arte. (« Au sujet du style cinématographique »⁴⁷, Dreyer, 1997 : 70-1)

No trecho citado acima se encontra a essência da ligação que pode ser estabelecida entre os dois cineastas: uma busca de purificação do cinema, por configurar (um)a verdade. É evidente que este intento é diferentemente manipulado e elaborado por cada um deles, mas o tom pode ser considerado como o principal elemento dissonante.

(...) Minha meta suprema é extrair a verdade de meus personagens e locações. Juro assim proceder utilizando todos os meios disponíveis e às custas de qualquer bom gosto e consideração estética. ("Voto de Castidade")

⁴⁷ Texto publicado no jornal dinamarquês *Politiken* em 2 de dezembro de 1943.

(...) Para o DOGMA 95 o filme não é ilusão!

Hoje uma tempestade tecnológica se enfurece e da qual resulta a elevação da cosmética até Deus. Com o uso da nova tecnologia qualquer um a qualquer momento pode remover até os últimos grãos de verdade no abraço mortal da sensação. As ilusões são tudo que o filme pode esconder. ("Manifesto")

Trier utiliza a paródia e o sarcasmo para manifestar suas propostas, para sair em defesa do cinema que afirma, naquele momento, considerar como legítimo. Mas ao utilizar para tanto, de manifestos e de declarações como o "Voto de Castidade", Trier, de certa forma, corrobora com a noção empregada por Dreyer de autoridade e poder associados à palavra escrita que pode permanecer no tempo, sobreviver ao homem que as escreveu, uma possibilidade de eternidade. O valor concedido à palavra escrita em Dreyer está inserido em um contexto onde o cinema fazia a transição do mudo com seus intertítulos, para o sonoro, quando a imagem passa a deter uma voz - não uma voz imaginária, criada pelo espectador, mas uma voz verossímil, associada ao real. Em um contexto bastante distinto, Trier está amplamente inserido no mundo contemporâneo das mídias e tecnologias digitais e, através da provocação e do escárnio, utiliza em seu benefício a atual voracidade por novidades, notícias geradoras de publicidade, negócios e inclusive filmes. Diferentemente dos escritos de Dreyer sobre o fazer cinematográfico que podem ser lidos em uma lógica habitual, uma proposta de verdade formatada como uma paródia dos dez mandamentos adquire outros sentidos além daquele inicial e aparente, outras possibilidades de entendimento em relativização.

Para Dreyer, o cinema devia mostrar a vida interior, suas mais profundas e sutis experiências psicológicas. A verdade é então uma verdade do homem, detentora de um caráter espiritualizado ao ser associada à alma, ao seu espírito. Mas o cinema, como mídia de massas, não poderia produzir o inefável, uma obra de arte autoral, devido à sua dependência em relação a instrumentos mecânicos de produção: a câmera, as lentes, a iluminação. Dreyer encontrou no rosto a possibilidade para a superação desta dificuldade:

Para Dreyer, a pureza da expressão facial torna o genuíno fazer artístico possível na arte produzida para as massas. Uma vez filmada, a representação da alma se eleva sobre a contingência do cinema como produto. (Bordwell, 1979: 22)

Dreyer discordava de uma utilização exagerada de efeitos ou detalhes desnecessários no cinema, acreditando que o cinema sonoro devia se concentrar em seu conteúdo psicológico, na matéria bruta que podia ser adaptada do teatro para o cinema. No Dogma 95, a verdade para Trier está majoritariamente vinculada aos meios de produção, sendo então superficial e maquiado o cinema produzido com a multiplicidade contemporânea de recursos e de alternativas de produção e de pós-produção da imagem. Nesta perspectiva, o entendimento de Trier de verdade está associado a uma noção de autenticidade em relação à realidade, mas principalmente de simplicidade e despojamento. No filme anterior ao Dogma, *Ondas do destino*, e no posterior, *Dançando no Escuro*, esta verdade se encontra relativizada e admite alguma 'maquiagem', e se aproxima então da concepção de Dreyer ao buscar a verdade na personagem, na possível pureza do rosto humano.

O interesse pelos dramas humanos e pelo aspecto psicológico das narrativas levou Dreyer a uma preocupação com o trabalho do ator e a conceber uma separação entre a interpretação teatral e a cinematográfica visando explorar o seu potencial expressivo em sua complexidade e profundidade.

A distância entre o teatro e o cinema é determinada pela diferença entre representar e ser. (« Le vrai cinema parlant »⁴⁸, Dreyer, 1997 : 43)

Em um escrito de 1936, Dreyer contrapõe dois tipos de atores: os que constroem o seu papel partindo de uma visão exterior e aqueles que partem de uma perspectiva oposta, interior. O primeiro, à maneira de um escultor, concede importância aos detalhes, à máscara e à vestimenta, dota o personagem de certos traços característicos como um gesto de mão, um tique, um jeito de andar. Tudo é conscientemente estudado, mas o "eu" do ator se encontra fora, observando friamente sua composição.

O ator da outra categoria começa se acostumando ao personagem que deve representar e não tem como evitar que seu coração bata no peito de outro. Ele sente o papel, ele é o outro e não pode, conseqüentemente, deixar de nos convencer. Tudo que para o ator da primeira categoria é essencial, ganha para ele uma importância secundária. Ele pode interpretar somente com a ajuda de seu próprio rosto e acreditamos, sem dificuldade, artistry porque a mímica, os trejeitos, a atitude, o andar e os gestos são determinados pelo seu interior. (« Du jeu de l'acteur »⁴⁹, Dreyer, 1997 : 53)

⁴⁸ Texto publicado no jornal dinamarquês *Politiken* em 19 de novembro de 1933.

⁴⁹ Texto publicado no jornal dinamarquês *Berlingske Tidende* em 2 de abril de 1936.

Segundo Dreyer, é então a partir deste "interior" do ator que deve ser composto o personagem, utilizando como instrumentos o corpo, mas principalmente o rosto nu, aquele onde podem ser inscritas a gama e a complexidade das emoções humanas. Esta noção sugere que o ator já traga dentro de si a latência do personagem, o potencial para sua concepção e realização, como a fertilidade do solo da parábola bíblica. Esta latência pode ser um vestígio, um vislumbre do personagem na configuração do próprio ator, que é percebido, encontra ressonância na sensibilidade do diretor. Os comentários sobre a escolha de Bess em *Ondas do destino* por Trier e a de Falconetti para *Joana d'Arc* apresentam 'pistas' desta percepção de caráter subjetivo:

De fato, eu me lembro que Emily foi a única a vir ao teste de pés nus e sem maquiagem! Havia alguma coisa nela que fazia pensar em Cristo, o que me agradou.

(...) No começo, eu havia testado Katrin [Cartlidge] para o papel de Bess, mas ela não correspondia totalmente... ou o papel não correspondia a Katrin. (Björkman, 2000 : 172)

(...) No dia seguinte, [Falconetti] veio então pronta, disponível. Ela removeu a maquiagem, nós fizemos os testes e achei em seu rosto exatamente o que eu procurava para Joana d'Arc: uma mulher rústica, muito sincera, mas também uma mulher sofredora. Mas esta descoberta não representou, nem mesmo para mim, uma surpresa total, porque desde a primeira vez esta mulher foi muito franca e, sempre, muito surpreendente. («Entre ciel et terre»⁵⁰ par Michel Delahaye in Dreyer, 1997 : 128)

O aspecto temático pode configurar um outro ponto de convergência entre Dreyer, principalmente em *Joana d'Arc* e em *Dias de Ira* (*Vredens Dag*, 1944), e Trier, na Trilogia Coração de Ouro, através da opção por "femmes de souffrance", trajetórias de mulheres em martírio, inseridas em um panorama mais amplo de conflito entre o Bem e o Mal. De maneira ampla, a estrutura do relato, tanto em *Joana d'Arc* quanto na Trilogia, pode ser resumida como uma protagonista que enfrenta forças impessoais, institucionais, como a Igreja, a Lei ou a Família, para atingir um determinado objetivo produzido por um sentimento profundo e verdadeiro: o amor ou a fé. Os eclesiásticos, que condenam Joana, a comunidade local, que bane Bess e o tribunal, que condena Selma, são configurações de instituições sociais que atuam como unidade, em detrimento de possíveis relevos ou atitudes individuais. Em contraposição, o indivíduo-protagonista é também objeto, oferenda sagrada em nome de um bem maior, de um exemplo a ser apreendido pelos demais. A protagonista é a única que pode vislumbrar e

⁵⁰ Entrevista publicada na *Cahiers du Cinema*, n. 170, Septembre 1965.

realizar a conexão com uma esfera inacessível: do espiritual e do anímico para Joana e Bess, ou da consciência e fantasia, para Selma. O sacrifício é o ato supremo de amor e fé, tentativa de que o Bem prevaleça sobre o Mal.

O modo como serão configuradas esta protagonista e sua trajetória será abordado a seguir, considerando os esforços na busca de além de uma possível verdade, também de uma linguagem cinematográfica capaz de atender às inquietações e questionamentos individuais. O Dogma 95, mas principalmente seus filmes, podem ser resultado do empenho de Lars von Trier por um cinema que possa abarcar um maior grau de abstração, intenção que futuramente poderá vir a ser vista como inspirada no cinema de Dreyer, limítrofe na opinião de Bordwell.

Precisamos de uma nova linguagem cinematográfica. E acredito que ela possa ser muito mais abstrata. Acho que dentro do cérebro do espectador existe um desejo de encontrar o enredo, se quiser chamar assim, ou a lógica que está sob todas as coisas que acontecem na tela, como quando seu cérebro busca uma figura oculta em um quadro abstrato. Acredito que estamos trabalhando com este desejo e que temos de ter a coragem de ir mais além. Creio que seria muito mais gratificante se os cineastas relaxassem um pouco. (Kelly, 2000: 218)

A importância histórica de Dreyer reside na sua contraditória condição intermediária. Para nós hoje, a sua fascinação é a de um diretor que, nos modos como temos analisado, abre uma problemática distância entre a prática cinematográfica dominante e um outro cinema: um cinema que exige atividades perceptuais frescas, que recusa ser o cinema como é habitualmente concebido e consumido. Semi-compreensíveis, os filmes de Carl-Theodor Dreyer existem na fronteira da unidade, do sentido, do prazer. Além dele está o cinema da ininteligibilidade. (Bordwell, 1979: 201)

4.1.1 A paixão de Joana d’Arc

A paixão de Joana d’Arc talvez seja o filme de Dreyer onde está mais evidente uma crítica articulação das estruturas básicas do sistema cinematográfico de representação, mas que por outro lado, pode ser considerado também como um dos filmes mais radicalmente modernos de sua época justamente pelo não-convencionalismo e radicalismo dos procedimentos e ao propiciar alteridades de leitura.

*"Muito interessante e bonito", observou Eisenstein, "mas não um filme, senão uma série de fotografias maravilhosas." Para Paul Rotha, "A intensa beleza das imagens visuais individuais destruiu o valor fílmico da produção."*⁵¹ (Bordwell, 1979 : 196)

O filme apresenta imprecisão e ambigüidade na utilização de uma gramática cinematográfica ainda em processo de consolidação, o que fez com que fosse visto como não plenamente cinematográfico e em relação de hibridismo com outras artes, como a pintura. Em *Joana d’Arc*, Dreyer viola parcialmente alguns dos padrões de produção de significação, dificultando a fluidez da concatenação entre os planos e evidenciando marcas da enunciação de um relato amplamente conhecido.

figs. 1 a 4

⁵¹ "M.Eisenstein's New Film", *New York Times*, 16 February 1930, sec. 10, p. 6. A similar view was expressed by Jorge Luis Borges in "La Fuga", *Sur*, n.7 (August 1937), p.121.

⁵² *The Film Till Now* (London: Spring Books, 1967), p.305.

A associação entre o filme e as artes visuais é favorecida pela utilização de elementos gráficos na composição de diversos planos presentes no filme. A criação de desenhos e formas sugere o ocultamento de significados, de comentários do próprio cineasta sobre os personagens ou cenas, constituindo marcas como anotações feitas nas páginas de um livro, à margem do texto. O filme pode ser metáfora de um livro onde, simultaneamente ao ato da escritura, Dreyer adota um distanciamento, uma perspectiva crítica de observador. Os sentidos destas marcas talvez apresentem, à maneira do punctum, um caráter hermético e não-convencional devido à singularidade e inerente subjetividade (figs.1 a 4).

A eliminação da profundidade, ângulos de câmera que convertem as figuras em balões suspensos cortando as suas ligações com o chão, enquadramentos descentralizados que virtualmente empoleiram os personagens em qualquer lugar do quadro e motivos gráficos jogados pela superfície da tela - todos estes dispositivos resultam em um espaço cubista cujos elementos travam um cabo-de-guerra uns com os outros. Aqui um plano é menos uma parcela de uma unidade de espaço que a intersecção de várias forças - formas geométricas, cabeças e ombros estranhamente inclinados - postos contra uma superfície em branco. (Bordwell, 1979 : 74)

figs. 5 a 8

Os fundos brancos, campo desse cabo-de-guerra formal comentado por Bordwell, podem ser uma metáfora da folha em branco, novamente do ato de escrever. Em Dreyer, a palavra escrita possui autoridade e poder para ser verdadeira, capacidade negada para a voz ou boca profana do homem. A autenticidade da palavra está relacionada à temporalidade e seus efeitos: a duração e a permanência. A palavra verdadeira sobrevive ao homem e ao tempo e pode ser eterna, constituir a nossa marca, nosso legado. Em Joana, a palavra adquire poder de vida e morte, de salvação e condenação não somente no âmbito da matéria, mas também do anímico. O fundo branco serve assim para Dreyer inscrever e destacar Joana e seu martírio, espaço subjetivo e simbólico, desvinculado das apertadas amarras da verossimilhança e do real. A partir desta metáfora de papel em branco, as composições podem ser esboçadas e criadas em multiplicidade e liberdade (figs.5 a 8), experimentadas em seus limites técnicos e maquínicos, descomprometidas da produção de uma concatenação rigorosa dos acontecimentos pelo amplo conhecimento da fábula.

As experimentações resultam inquietantes e refletem uma forte e evidente perspectiva autoral que está apresentada também na configuração das personagens como precariedade e descrédito. Dreyer utiliza o estereótipo e a caricatura como procedimento para a revelação da verdade e dos traços profundos que se ocultam sob a aparência dos personagens - um jogo de escárnio entre o visível e o legível, a verdade e a aparência, o exterior e o inconsciente, as vontades e os deveres. Desta forma, Dreyer cria personagens como conjunção de dupla direção: vertical, que remete ao caráter, ao legível e associativo, e horizontal, associada à superficialidade, ao visível e imediato.

figs. 9 a 12

figs. 13 a 16

Os eclesiásticos podem ser usados como amostra deste procedimento: são apresentados em duas possibilidades - em planos mais abertos, constituindo um bloco, um "sistema impessoal" de oposição a Joana (figs.9 a 12) e em close, quando possuem relativa individualidade através de uma "demonização", caracterização bastante estereotipada e física: verrugas, cabelos em forma de chifres, sobrancelhas cabeludas, olhares furiosos. O enquadramento, através do close muito próximo que chega à fragmentação do rosto, possui um efeito de acentuação, que ao ser somado aos clichês físicos acabam por resultar em uma amálgama do maligno com o burlesco (figs.13 a 16). Uma dualidade análoga ao dos eclesiásticos é apresentada pelo chefe da guarda (figs.17 a 20). A figura é vista em contra-plongée, procedimento que supostamente deveria propiciar engrandecimento e valorização. No entanto, a constituição física e a intensa e única expressão de sua face fazem com que o personagem seja visto com sarcasmo, de forma crítica, em leitura de ambigüidade entre aparência e conteúdo.

Aqueles que devem ser autenticamente cômicos - os artistas circenses (figs.21 a 23) – podem representar um veemente comentário sobre o intrínseco caráter espetacular do julgamento e da execução, e estão em relação de correspondência com os poderosos eclesiásticos e com a guarda: cada um faz o seu espetáculo para um mesmo público, que em busca de entretenimento, assiste tanto aos artistas como ao martírio de Joana.

figs. 17 a 20

figs. 21 a 23

figs. 24 a 27

A ironia e dubiedade podem ainda assumir uma faceta grotesca configurada pelos carcereiros que caçoam de Joana (figs.24 a 27). A santidade só é reconhecida pelo povo desprovido de poder de opinião, para quem Joana encontra-se inacessível, ou por estes "três patetas" que só podem reconhecê-la em sarcasmo, em depreciação. Joana é vista passiva, aceitando o escárnio como parte de seu martírio, indiferente aos objetos ou ao seu valor simbólico (fig.28). A coroa remete a uma auréola de santos e aos espinhos do próprio Cristo; a flecha, de formato fálico e propriedade mortal, possibilita uma referência à questionada sexualidade do mito Joana d'Arc ao aludir à figura de São Sebastião, santo trespassado por flechas, protetor dos homossexuais. O enquadramento desta configuração se concentra em um lugar impreciso entre a coroa e os olhos fechados de Joana (figs.29-30), fragmentando-lhe a face. O fundo de luz que envolve Joana é a princípio retangular, acompanhando o limite do quadro para, à medida que o plano é fechado em close, adquirir um formato arredondado, de emanção de luz e halo de santidade. Este lugar de transição entre a coroa e a cabeça pode remeter a um espaço inacessível, aquele do êxtase e da santidade, lugar para onde talvez Joana possa se deslocar quando a realidade do martírio se encontre muito difícil, um procedimento de escapismo análogo àquele da personagem Selma em *Dançando no Escuro* e seu mundo de fantasia dos filmes musicais.

A valorização da face e de seu potencial significativo se insere dentro de uma dialética onde no outro extremo está o tableau - plano aberto que equilibra os desenhos e proporções determinados pelas figuras e pelo cenário, uma influência da tradição nórdica da pintura de interiores. Como contraposição ao estático e à construção fixa do tableau, a face pode apresentar uma intensa atividade e significação através de nuances e mudanças na expressão. Para Dreyer, o rosto era o lugar possível para exprimir os sentimentos em sua plena autenticidade, mas principalmente a verdade humana interior que se encontra oculta, por revelar.

figs. 28 e 30

O rosto mudo é um rosto imediato, em um ou outro sentido. Ele se oferece inteiro e de uma vez, se expõe à intuição, não à decifração. Não é uma montagem, um composto combinado como o rosto primitivo, mas algo orgânico, vivo. Imediato, orgânico, logo forçosamente verdadeiro, não porque seja mais verdade do que outro, senão porque propõe uma relação com a verdade. (Aumont, 1998 : 83)

Por outro lado, como salienta ainda Aumont, o rosto cinematográfico não pode ser dissociado do rosto do ator, rosto que em sua aparência única deve representar simultaneamente a si mesmo e a um outro, o personagem. Este rosto cinematográfico é múltiplo também em sua capacidade de exprimir vários sentimentos de uma vez, o que Balázs denominava como uma "polifonia do rosto", a possibilidade de expressar "acordes" de sentimentos, no sentido musical da palavra.

(..) o rosto é duplo porque sobrepõe uma espécie de máscara transparente a uma outra face mais profunda, "logo" mais verdadeira. Esta referência implícita e quiçá inconsciente ao trás-rosto rilkeano diz que o que o rosto deixa ver e esconder ao mesmo tempo é o que há por debaixo dele, o invisível que se faz visível. O rosto provoca a visão, é visão. (...) Da mesma maneira em que uma música polifônica segue vários discursos, várias linhas simultaneamente, o rosto cinematográfico pode dizer várias coisas de uma vez, já que ao agir no espaço e no tempo não está condenado à linearidade de uma escritura. (Aumont, 1998 : 85)

O rosto é então, para Aumont, o lugar da enunciação e da narração, suporte da identificação e da experiência fílmica. A concatenação de significados é realizada plano a plano, rosto a rosto. Dreyer justificou a radical adoção dos closes em *Joana d'Arc* como coerente e decorrente da técnica do próprio julgamento:

Porque, para mim, é acima de tudo a técnica do processo de julgamento que predominava. No início, havia este processo com seus procedimentos, sua técnica própria e foi esta técnica que tentei transmitir no filme. Havia perguntas, havia respostas - muito curtas, muito claras. Não havia outra solução senão usar closes por trás das réplicas. Cada pergunta, cada resposta, exigia naturalmente um close. Era a única possibilidade. Tudo isto decorria da técnica do processo de julgamento. Além do mais, os closes tinham a vantagem de que o espectador podia receber os mesmos choques que Joana recebia durante as perguntas que a torturavam. Realmente era bem minha intenção obter este efeito. (« Entre ciel et terre »⁵³ par Michel Delahaye , Dreyer, 1997 : 131)

A insistência na utilização do primeiro plano de Joana provoca, no entanto, um efeito contrário a esta intenção de Dreyer de obter uma habitual

53 Entrevista publicada na revista *Cahiers du Cinéma*, n. 170, septembre 1965.

figs. 31 a 34

figs. 35 s 38

identificação entre a personagem e o espectador. O emprego de um mesmo enquadramento com poucas ou nenhuma variação acaba por produzir um efeito de estranhamento, uma autonomia inesperada que pode ser vista como um procedimento de caráter totalitário ao não fornecer alternativa ao olhar, possibilidade de leitura de outro elemento.

Realmente, não se trata tanto de fazer primeiros planos, mas de ver em primeiro plano, o que significa, em primeiro lugar, uma visão total da superfície da tela, e até mesmo, uma visão totalitária. Foi dito que no primeiro plano a tela é investida por completo, invadida, já que não é mais um arranjo de elementos de representação dentro de uma cena, mas um todo, uma entidade. Se esse primeiro plano é o primeiro plano de um rosto, a tela toda se faz rosto. (Aumont, 1998 : 97)

A identificação do espectador é também prejudicada pela dubiedade no uso de algumas convenções básicas do sistema de representação cinematográfico, como a correspondência de olhares em um diálogo. A fig. 31 indica sem grande precisão que Cauchon⁵⁴ olha para a direita de quadro, supostamente para Joana que, no entanto, mantém um olhar indubitavelmente frontal (fig.32), como se estivesse colocada à sua frente no espaço diegético. As figuras 33-

figs. 39 a 41

figs. 42 a 45

54 O nome Cauchon remete a "cochon" que pode significar analogamente ao português, o animal porco como substantivo, e como adjetivo, sujo, grosseiro, vil. Esta possibilidade de leitura da figura do inquisidor é, no entanto, dificultada pela não relação entre nome e figura dos personagens.

34 e 35-36 são entendidas na narrativa como continuação do mesmo diálogo e novamente não obedecem a esta convenção do cinema: se um personagem olha para a direita, o outro, em diálogo, deve olhar para a esquerda de quadro ou ambos devem olhar para frente, na direção da câmera.

Situação análoga ocorre inúmeras vezes em *Joana d'Arc* com poucas variações em relação à composição do plano de Joana: um close na altura dos ombros, mantendo sua figura centralizada (figs.32,34,36,38). A falta de corre-

lação entre os olhares propicia perguntas como "para onde ou para quem Joana está olhando?" (figs.40, 43 e 45), já que o olhar do personagem no plano imediatamente anterior e o posterior (figs. 39, 41, 42 e 44) ao seu close não estão em correspondência.

Dreyer não adota a convenção da correspondência dos olhares em seu uso habitual, nem utiliza um procedimento distinto, como optar por se fixar no rosto do inquisidor ou no de Joana, mantendo o interlocutor fora de quadro. O não-cumprimento da convenção repetidamente acaba por produzir uma outra lógica interna, específica e associada à personagem de Joana: uma relativa intangibilidade da personagem em um contexto formado pelos conceitos de fé, salvação, sacrifício e santidade. Essa qualidade pode ser agregada justamente pela não correspondência entre as falas, olhares e movimentos dos demais, o que insere Joana em uma outra esfera de realidade, cronotopia em descompasso e alheamento em relação à dos outros. A expressividade de Joana propicia que essa cronotopia seja associada a um estado de êxtase e arrebatamento religioso, de graça (mosaico abaixo, fig.46).

fig. 46

figs. 47 a 50

Joana é o próprio vestígio e vislumbre da manifestação do divino, espaço humano de onde Deus pode ser avistado. Este espaço-Joana está, no entanto, circundado por um outro espaço mais amplo de precariedade, aquele dos eclesiásticos e do julgamento. A precariedade é configurada através dos enquadramentos onde mesmo a primordial relação de perspectiva é pouco confiável. As figuras quando não são apresentadas em closes, encontram-se desprovidas de demais referências espaciais e de inter-relação (figs.47 a 50).

O filme se recusa a definir múltiplos planos através de diferentes fundos, da iluminação ou através da perspectiva linear. Os cenários em branco - nem tão puros quanto as paredes brancas nem tão vazios quanto o céu - empurram todas as figuras para o mesmo plano, transformando quase tudo em primeiro plano contra um fundo neutro. Considerando que o cenário é freqüentemente esvaziado de pontos de referência, objetos e figuras flutuam com freqüência suspensos em um luminoso vácuo. (Bordwell, 1979 : 67)

O estado de êxtase associado a uma condição de santidade de Joana, não se encontra materialmente configurado no relato, mas pode ser concebido como a imagem fundamental da personagem. Essa configuração, como foi proposto anteriormente, possui qualidade de síntese, de pregnância e idealidade. A inacessibilidade a vincula a um estado traumático e faz com que só seja possível um vislumbre através das variações reiterativas presentes no relato. Estas repetições apresentam a corporalidade de Joana despedaçada, restrita à sua cabeça e a alguns fragmentos – as mãos e os pés acorrentados. Joana é majoritariamente destituída de tronco, do tórax - lugar da respiração e do bombeamento sanguíneo, das pernas - membros do movimento, de deslocamento, e dos seios e genitais - espaço da sexualidade e da gestação. Joana em sua representação fragmentária e a desintegrada representa o próprio espaço transicional da dicotomia corpo/alma, material/espiritual. O corpóreo se encontra em efemeridade, sendo gradualmente abandonado em benefício da salvação e redenção da alma, âmbito do espiritual. O aprisionamento da personagem é também um aprisionamento do rosto na busca de tornar visível algo latente, inacessível.

O aprisionamento do rosto, o primeiro plano, a perpendicularidade, possuem, pois, finalmente este sentido: arrebatam a possibilidade de ser o exterior visível de um interior invisível, fazer dele uma superfície de inscrição material, sensível a algo que o afetará, por assim dizer, de fora, a um texto. (Aumont, 1998 : 143)

O olhar, como detalhe da variação reiterativa da imagem fundamental de Joana, possui qualidade de punctum ao possibilitar uma outra sub-narrativa inacessível, cronotopia de Deus e da santidade, espaço e tempo que estão além dos acontecimentos do relato, após a condenação e a morte. Este olhar se apresenta opaco para a realidade, mas evoca no alto uma alteridade enigmática que só pode ser vista pelas reações de Joana: o esbugalhar dos olhos, seu espanto e maravilhamento. De acordo com o mito, mas principalmente pela narrativa, este outro constantemente evocado por Joana só pode ser Deus, o Deus que lhe incumbira a missão de salvar a França. Em *A paixão de Joana d’Arc*, Deus se apresenta configurado de modo traumático, pois em seu estado de inacessibilidade só pode ser visto através de vestígios, de reflexos imperfeitos e fragmentados no lugar, espaço-Joana.

A Trilogia Coração de Ouro será vista a seguir também nesta possibilidade da face e da personagem constituírem um lugar, um espaço transicional entre a presença e a ausência, entre reiterações e vislumbres, alusões. O âmbito do traumático está inserido justamente nesta possibilidade de diálogo e de constituição de sentidos a partir das repetições, de configurações reiterativas com qualidade de síntese e potencial para conter em si sub-narrativas de alteridade. As protagonistas serão abordadas buscando uma intensidade traumática que resida além dos eventos do enunciado, sejam eles a morte, o banimento, a perda do filho ou da visão. O traumático pode ser concebido então na esfera da enunciação em sua capacidade de significar na concisão, na repetição, de criar uma intensidade ou significação imprevista, insubordinada. Em *Joana d’Arc*, filme onde a síntese e a repetição são procedimentos bastante evidentes e identificáveis, foi feita uma proposta de abordagem utilizando a noção de imagem fundamental de qualidade traumática aplicada ao objeto fílmico. Joana d’Arc, como diz o próprio Trier, talvez seja mais pura do que as suas protagonistas – Bess, Karen e Selma, mas pode mesmo assim, estabelecer um diálogo, mesmo que difícil e problemático, sendo todas configurações relacionadas com a esfera do martírio e da abnegação, do divino e da santidade. Se por um lado, Dreyer escolhe o mito como motivo de sua narrativa, Trier opta por criar suas próprias histórias que, como veremos, estão vinculadas a uma fábula de sua infância que foi afetivamente preservada em algum lugar interior, refúgio da intimidade e da memória.

O acaso recaía sobre todos que participavam na filmagem de Breaking the Waves. Foi evidentemente o cenógrafo, Karl Juliosson, que desenhou os cenários e creio que fez um trabalho formidável. Mas quando se filma com câmera na mão, não se pode prever o que será filmado. Muitos dos detalhes da decoração dos interiores nunca serão percebidos, enquanto outros se distinguirão mais nitidamente. (Lars von Trier in Björkman, 2000 : 175)

Aumont em seu livro *Les théories des cinéastes* cita um artigo de Jean-Claude Biette para abordar a questão do autor e artista e onde estaria inserida a figura do cineasta. Biette denomina como "cineasta" aquele que aborda sua arte de maneira pessoal através de uma conjugação entre dois aspectos - a forma e o conteúdo, que acentua respectivamente a noção de *metteur en scène* ou a de autor.

Como ocorre na esteira de Biette, encontramos posições que substancialmente estão próximas das de Cocteau; para este último, sem dúvida, o autor do filme era o encenador - aquele que produz as imagens - mas sob a condição de ser também o autor do roteiro, e sobretudo, sob a condição mais geral e profunda de ser um "sonâmbulo" mergulhado em "uma espécie de sono exaustivo"⁵⁵. O cineasta de Biette, o encenador de Cocteau, são menos os construtores de uma obra do que seus auxiliares: eles permitem que esta aconteça, mergulham inteiramente, mas ao mesmo tempo, ela os ultrapassa e os surpreende. (Aumont , 2002 : 131-132)

O comentário de Lars von Trier é bastante pontual, relacionado a uma observação do entrevistador Stig Björkman sobre a decoração em *Ondas do destino*, mas por outro lado, possibilita relacioná-lo a este "permitir que a obra aconteça" mencionado por Aumont. A utilização da câmera no ombro que posteriormente se tornou uma regra do "Voto de Castidade" é em *Ondas do destino* uma possibilidade de relativo não-controle, de parcial imprevisibilidade. Talvez essa opção fosse muito pouco plausível em filmes anteriores como *Europa* (1991) e *The Element of Crime* (*Forbrydelsens Element*, 1984) onde é perceptível a supremacia da técnica e da linguagem sobre a diegese, mas plenamente aceitável em *Ondas do destino* e *Dançando no escuro*, filmes de uma imbricação mais madura entre a perspectiva autoral e a inquietação de ordem técnica e meta-cinematográfica.

A metáfora do cineasta como um sonâmbulo mergulhado em um sono exaustivo é sugestiva para o entendimento da Trilogia Coração de Ouro de

⁵⁵ J. Cocteau, *Du cinématographe*, p. 30.

Lars von Trier como imersão em uma mesma história, variações de um mundo diegético onde a configuração de Bem e Mal pode ser mais delineada e identificável. O sonâmbulo se encontra em uma situação ambígua entre dois mundos: o real e o onírico. A ação ocorre em uma esfera, mas o efeito de significação, às vezes completamente dissociado, se encontra em outro plano, criativo e bastante distinto, mas talvez inacessível. Sob essa perspectiva, o cineasta é aquele capaz de fazer a conjugação entre estas duas esferas: a partir do concreto e do técnico, construir significados em uma outra realidade inexistente, virtual e fantasiosa, onírica, poética, talvez até mesmo perfeita.

O livro-vestígio

Diferentemente de Dreyer, que concedeu ao livro e à palavra escrita uma autoridade e solenidade que os próprios representantes das instituições sociais não possuíam, Lars von Trier se apropria do livro de uma maneira mais subjetiva e menos aparente e direta. A valorização do livro não se dá através da figurativização na diegese, como em Dreyer, mas reside em uma virtualidade, através de uma fixação, de um procedimento de repetição, passível de ser associado ao traumático. Por trás dos filmes que compõem a trilogia, reside então um livro, um livro da infância, um livro-vestígio, rastro de um período quando o aprendizado sobre o mundo se realiza através de histórias, contos onde o Bem e o Mal podem ser facilmente identificados e combatidos, onde a justiça e a bondade conseguem ao final prevalecer. A fixação na história infantil pode ser uma nostalgia de uma lógica de mundo fantasiosa, onírica e mágica, que se expressa, de maneira análoga ao processo traumático, através da repetição, da criação de variações. A recorrência, apesar de remeter a esse paraíso perdido, é também marcada pelo pecado original, pela perda, seja da inocência ou da virtude, pela queda bíblica de Lúcifer. Talvez juntamente com uma possível bondade essencial do homem, tenha sido perdida também a capacidade de identificá-la, problema fundamental posto pelos filmes da Trilogia.

Há nos filmes integrantes da Trilogia a inter-relação e oposição entre dois mundos: um essencialmente bom e outro contaminado pelo Mal. A realidade não é então plenamente dominada pelo Mal, mas sofre um processo de contaminação, uma espécie de enfermidade. Se acaso a realidade fosse plenamente má, não haveria interação a ser realizada pelas protagonistas, não haveria sobrevivência possível. A bondade que as define só pode existir em diálogo com a dos outros, mesmo que sejam apenas vestígios do Bem

ou um Bem adoecido, impuro. De maneira mais ampla, as protagonistas simbolizam uma improvável possibilidade de redenção para o mundo onde estão inseridas, de correção dos caminhos obtusos escolhidos pela humanidade. Mas o Bem não é reconhecido pelos demais, a não ser tardiamente, resultando em injustiça e no martírio das personagens em analogia ao próprio Cristo e a Joana d'Arc. Na *Joana d'Arc* de Dreyer há também um Bem enfraquecido e oprimido, representado pelo povo que, em oposição aos eclesiásticos, consegue enxergar o mérito e a santidade da personagem. O povo desprovido de poder não consegue evitar a condenação e execução de Joana, mas pode expressar sua indignação e revolta, esboçar uma reação – onde pode residir alguma esperança.

Na fábula "Coração de Ouro", a personagem é a própria personificação do Bem em oposição a um Mal indefinido, disperso, não-identificável. De maneira análoga, os filmes apresentam um mundo diegético contaminado pelo Mal onde o Bem é verificável, mas que só pode ser encontrado em estado puro e de exceção personificado nas protagonistas. O universo do Bem abrange Jeff, Kathy e os musicais de Selma, as conversas de Bess com Deus, Dodo e as paisagens-tableaux que abrem, como em um livro, cada capítulo de *Ondas do destino*, e de forma menos pura e atenuada, o Bem também abarca o grupo, principalmente Suzanne, e a casa dos idiotas que aceitam e abrigam Karen.

Se esta perspectiva for relacionada com a metáfora do cineasta como uma espécie de sonâmbulo, o Bem configurado por Lars von Trier na Trilogia Coração de Ouro é assim duplamente onírico, um sonho dentro de um sonho – uma reiteração do onírico. Se o acesso ao âmbito do onírico é por natureza parcial e incompleto, o duplamente onírico se encontra na esfera do inacessível, da reconstituição e vislumbre somente através de seus vestígios reiterados – o âmbito do traumático. E sob a configuração do Bem, do duplamente onírico, há este livro-vestígio, rastro da infância que não está inacessível, mas na esfera do parcialmente acessível, pois pertence ao âmbito da memória, elemento corrosível e mutável pela ação do tempo, das experiências posteriores. No âmbito do enunciado, o Bem está efetiva e indissociavelmente vinculado ao traumático através da idéia de imolação e morte. O sacrifício é uma exacerbação da noção de generosidade e abnegação da personagem infantil, como se no mundo dos adultos, a nudez da personagem da história original pudesse ser transposta como um despojamento na esfera da sexualidade, da família, da vida.

Coração de Ouro

56 Rosalind Krauss proporia, em *El inconsciente óptico* (1997: 20-44), um jogo especular para o conceito de "inconsciente ótico". A autora partiria do esquema lacaniano de inconsciente e imaginário, para propor um outro, onde os elementos de inversão seriam o fundo e a figura que, em relação especular, permitiria que se infiltrasse o imaginário. Krauss aplica inicialmente esse esquema às artes plásticas, mas em uma migração de conceitos, poderia ser também aplicado ao enunciado ou à enunciação fílmica.

57 A imagem do mergulho na floresta escura pode ser compreendida como metáfora do auto-conhecimento, da descoberta de recantos e paisagens ocultas dentro de nós mesmos. O "mundo sem limite" mencionado por Bachelard é uma analogia da própria condição humana, já que do conhecimento depende a referência, a nossa localização no mundo, a nossa inserção.

Por paradoxal que pareça, é freqüentemente essa imensidão interior que dá sua verdadeira significação a certas expressões referentes ao mundo que se oferece à nossa vista. Para discutir um exemplo preciso, examinemos de perto a que corresponde a imensidão da Floresta. Essa "imensidão" nasce de um corpo de impressões que não derivam realmente das informações do geógrafo. Não há necessidade de permanecer nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que nos "aprofundamos" num mundo sem limite. Em breve, se não sabemos aonde vamos, não saberemos mais onde estamos. (Bachelard, 1978: 317)

58 "Preface", por Stig Björkman in Trier, 1996 :6.

59 História adaptada pela equipe editorial da Dharma Publishing, Oakland, California, 1989.

Esse desejo de construir um mundo diegético onde o Bem e o Mal estão mais delineados foi herdado por Trier de Carl-Theodor Dreyer, para quem os sistemas impessoais, as instituições da sociedade como a Lei, a Família e a Igreja, estavam identificados como figura e não como mero fundo para a narrativa ou para a psicologia do personagem⁵⁶. Na Trilogia Coração de Ouro composta por *Ondas do destino* (*Breaking the waves*, 1996), *Os idiotas* (*Idioterne*, 1998) e *Dançando no escuro* (*Dancer in the dark*, 2000), há uma composição semelhante onde uma protagonista é posta em confronto com o mesmo gênero de sistemas impessoais – a comunidade e igreja locais, a família e a justiça, em uma configuração de via-crúcis, de paixão. A gênese para a elaboração de Karen (Bodil Jørgensen, *Idiotas*) e Selma (Björk, *Dançando*) talvez resida em Bess (Emily Watson, *Ondas*), no desejo de Lars von Trier de fazer um filme sobre a bondade.

forças motrizes fossem 'boas'. No filme deveria haver somente o 'bem', mas o 'bem' é mal-entendido ou tomado por outra coisa, e sendo algo tão raro de ser encontrado, surgem as tensões.

O personagem de Bess é 'bom' em um sentido espiritual... vivendo principalmente no mundo de sua imaginação, nunca realmente aceitando que as coisas diferentes do 'bem' pudessem existir. Ela é uma pessoa forte que assume total responsabilidade de sua própria vida, embora outros possam pensar que não fosse capaz disto. Bess se torna forte devido à sua convicção e seu amor. Tão forte que domina até mesmo a rebelião contra as estritas e repressoras regras da pequena comunidade e da igreja que um dia lhe foi tão querida. (Trier, 1996 : 20)

Bess foi inspirada em "Coração de Ouro", história de uma menina que entra em uma floresta⁵⁷ com um pedaço de pão e algumas outras coisinhas no bolso. No caminho, ela se depara com diferentes situações e acaba por sair da escura floresta nua e sem mais nada. A menina, no entanto, não mostra qualquer ressentimento, sendo pelo contrário, plenamente confiante: "apesar de tudo, eu me saí bem"⁵⁸. Ao final, a menina é recompensada por sua bondade e generosidade, tornando-se uma princesa.

Uma outra versão homônima foi publicada pela Dharma Publishing⁵⁹, integrando uma coleção denominada Jataka Tales, adaptações destinadas a crianças das histórias que teriam sido contadas pelo próprio Buda há mais de 2.000 anos.

fig. 1

fig. 2

Os Contos de Jataka celebram o poder da ação motivada pela compaixão, pelo amor, sabedoria e amabilidade. Eles ensinam que tudo o que pensamos e fazemos afeta profundamente a qualidade de nossas vidas. Palavras e ações egoístas trazem sofrimento para nós e para aqueles ao nosso redor, enquanto ações abnegadas dão origem a uma bondade de tamanho poder que se espalha em círculos cada vez mais largos, enaltecendo todas as formas de vida.⁶⁰

Nesta versão, Coração de Ouro é um homem muito rico que, em sua generosidade e compaixão, ajuda todos os necessitados que estejam à sua volta. Shakra, o rei deva, coloca então em prova a sinceridade e a bondade de Coração de Ouro e, em uma noite, faz desaparecer toda a riqueza, todos os seus bens. Coração de Ouro, de acordo com seu paradigma de não-individualismo e abnegação, não credita o desaparecimento a um ladrão e ainda se preocupa com as pessoas que costumavam procurá-lo em busca de ajuda:

Talvez alguma pessoa necessitada tenha vindo secretamente à noite e socorrido a si próprio. Nesse caso então, minhas riquezas foram bem gastas. Mas quão desesperado o resto das pessoas pobres ficará ao encontrar minha casa vazia. Talvez eu possa fazer uso desta pequena foice para prover alguma ajuda. (Heart of Gold, 1989: 12)

Shakra deixa somente uma corda e uma foice que Coração de Ouro utiliza para trabalhar e ganhar umas poucas moedas que ainda assim distribui para aqueles que considera mais necessitados do que ele próprio. Shakra acaba por reconhecer o valor de Coração de Ouro e restabelecer todas as suas riquezas, voltando assim à situação inicial. A garota Coração de Ouro no início da história possui bens diminutos, suas "coisinhas" nos bolsos, e assim, acaba por doar até mesmo suas roupas. Ao final, porém, sua condição inicial é definitivamente alterada como forma de compensação e gratificação, tornando-se então uma princesa. As ilustrações dos dois personagens são correspondentes: o homem rico da versão da Dharma e a princesa da versão da infância de Lars von Trier⁶¹ (figs.1 e 3) e a situação de generosidade extremada (figs. 2 e 4).

figs. 3 e 4

⁶⁰ Tarthang Tulku, fundador da Dharma Publishing.

⁶¹ Não foi possível obter a versão completa desta edição; utilizo então as informações de Stig Björkman contidas em Björkman, 2000 e Trier, 1996.

"Coração de Ouro" pode ainda estabelecer um diálogo com uma outra história de origem judaica, integrante da Bíblia: o Livro de Jó. O personagem Jó é um exemplo exacerbado de virtude e integridade postas em provação, em um âmbito mais amplo e complexo ao abranger também a questão da fé e do poder, da relação entre servo e senhor, entre criador e criatura:

Chegou o dia de os Filhos de Deus se apresentarem em audiência diante do Senhor. O Adversário veio também com eles. O Senhor disse ao Adversário: "Donde vens?" — "De percorrer a terra e vagar por toda ela", respondeu. E o Senhor lhe perguntou: "Reparaste no meu servo Jó? Não há outro igual a ele na terra. É um homem íntegro e reto, que teme a Deus e se mantém longe do mal". Mas o Adversário respondeu ao Senhor: "Será a troca de nada que Jó teme a Deus? Não o protegeste com uma cerca, a ele, sua casa e tudo quanto possui? Abençoaste seus empreendimentos, e seus rebanhos pululam na terra. Mas estende tua mão e toca tudo o que ele possui. Eu aposto que ele te lançará em rosto as suas maldições!" Então o Senhor disse ao Adversário: "Seja assim! Todos os seus bens estão em teu poder. Só não estendas tua mão contra ele". E o Adversário retirou-se da presença do Senhor. (Livro de Jó ⁶², 1: 6-12)

Jó, ao final, é recompensado por todas as desgraças e agruras sofridas, reafirmando a idéia de uma justiça divina, de vínculo entre a perfeição moral do homem na terra e a felicidade eterna no paraíso. A compensação de Jó se dá de duas maneiras: uma reposição do que fora perdido, como na versão de "Coração de Ouro" da Dharma Publishing, e um ganho efetivo, semelhante àquele que ocorre com a garota Coração de Ouro. Jó tem o seu patrimônio dobrado — quatorze mil em vez das sete mil ovelhas iniciais, seis mil camelos, e recebe ainda um dom que o diferenciaria dos demais homens sobre a terra, uma marca divina — sua extraordinária longevidade:

Havia na terra de Us um homem chamado Jó. Era homem íntegro e reto, que temia a Deus e se mantinha longe do mal. Nasceram-lhe sete filhos e três filhas. Possuía sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas juntas de bois, quinhentas jumentas e numerosa criadagem. Era o homem mais importante dentre todos os filhos do Oriente. (Livro de Jó, prólogo: 1-3)

O Senhor abençoou os anos de Jó a seguir, mais ainda que os anteriores. Ele possuía quatorze mil ovelhas e seis mil camelos, mil juntas de bois e mil jumentas. Teve ainda sete filhos e três filhas. (Livro de Jó, epílogo: 12-13)

Jó viveu ainda, depois disto, cento e quarenta anos e viu os filhos e os filhos de seus filhos até a quarta geração. Depois, Jó morreu idoso e saciado de dias. (Livro de Jó, epílogo: 16-17)

⁶² Bíblia tradução ecumênica, São Paulo: Edições Loyola. Idem para as demais citações do Livro de Jó.

Recompensa e atenuação

A Coração de Ouro de Lars von Trier talvez esteja em um lugar intermediário entre a rigorosa e cruel provação do Jó bíblico e a leveza e tranquilidade da personagem infantil. Diferentemente de ambos os personagens, não há para as protagonistas do 'pequeno deus' Trier uma plena recompensa ou gratificação pela virtude posta à prova, pela capacidade de abnegação. A recompensa para Joana d'Arc encontra-se no além-diegético: na solidez de seu mito, no reconhecimento da Igreja, na possibilidade de salvação de sua alma. A recompensa para Bess é ainda diegética, mas fantasmagórica, já que Bess não sobrevive ao seu ato de sacrifício e assim não pode presenciar o "milagre" da recuperação de Jan (Stellan Skarsgard). O ponto de vista da câmera no plano final (fig.5) indica o céu como o espaço de onde Bess poderia tocar os sinos, impossíveis pela lógica construída até então pela diegese, uma manifestação "milagrosa" da personagem no céu, ao lado de seu Deus. A gratificação de Bess é então similar àquele esperado por Joana: a salvação, o reconhecimento pelo seu Deus que, no entanto, só pode ser póstumo, à custa da vida – supostamente o maior bem divino concedido aos homens.

figs. 5 a 8

Os sinos ao longo de *Ondas do destino* são um chamado para que se ouça o coração e a alma, sinos que devem ressoar para se fazer ouvir por muitos, por todos. Os sinos reiterados passam a significar o anúncio do sofrimento. Quando da partida de Jan, Bess exprime sua dor produzindo um sino, batendo com um tubo a uma estrutura de metal (fig.6); o pequeno sino do barqueiro, como se apertado de angústia, avisa os algozes da chegada de Bess para o seu repetido sacrifício de amor (fig.7); os enormes sinos, em meio às nuvens, repicando em um céu inatingível, júbilo de Bess pela recuperação de Jan. A imagem dos sinos reiterada, assim como o gesto de bater com o talher na taça em *Festa de Família*, pode adquirir um sentido específico, construído no relato, e significar não somente o anúncio do sacrifício e sofrimento de Bess, mas também uma identificação com a própria personagem. O sino é então uma imagem que devido à repetição, constitui uma imagem pregnante, perfeita em sua articulação, bastando que ao final do relato sejam vistos os sinos, para que seja vislumbrada Bess.

Pelo significado da imagem dos sinos, o seu oposto, a ausência também passa a ser significativa e pode questionar a verdade da fé dos anciãos, seus oficiais zeladores, que viram pecado no amor de Bess e no louvor a Deus através do seu repicar. Na igreja da comunidade há uma ausência, um lugar vazio onde supostamente haveria um sino (fig.8), assim como no coração dos anciãos há intransigência onde deveria haver amor e compreensão. A ausência dos sinos no início do filme, na sequência posterior ao casamento já é uma antecipação em síntese do conflito central proposto pela narrativa entre a fé e a lei, entre o amor e a intolerância.

Em *Dançando no Escuro*, Selma não recebe uma recompensa, somente um atenuante de seu sofrimento. Apesar de não poder evitar a própria morte, a notícia da operação do filho Gene (Vladan Kostig) representa para Selma uma libertação, uma realização última que possibilita que alce um vôo para longe, um alheamento da realidade do crime, julgamento, prisão e espera. Os óculos de Gene (figs.9 a 11) concedem a Selma uma efêmera felicidade, permissão de negar a consciência e a "dialética" para abraçar justamente na morte, a vida autêntica que residiria na fantasia, no mundo perfeito dos musicais, na felicidade em suspensão da "next to the last song". Raskólnikov em *Crime e Castigo* tem uma análoga intensidade de sentimento provida, porém, de esperança, mesmo que os sete anos que o separam da liberdade e de Sônia estejam longe de passar rápido como sete dias.

Tudo, até o seu crime, até a sua condenação e deportação lhe pareciam agora, nesta primeira exaltação, um fato exterior, alheio, como se não tivesse relações com ele. Aliás, nessa noite não podia pensar longa e fixamente em nada, concentrar o pensamento em qualquer coisa; tampouco poderia resolver, então, conscientemente, o que quer que fosse; a única coisa que fazia era sentir. Em vez da dialética surgia a vida, e já na sua consciência devia elaborar-se algo de totalmente distinto.
(Dostoiévski, 1979 : II, 310)

No relato, os óculos possuem significado na síntese – óculos de Gene, similar aos de Selma, óculos que remetem à visão perdida e à cegueira adquirida, que servem para corrigir uma visão distorcida do mundo para que todos possam supostamente ver da mesma maneira. A luta de Selma contra a cegueira do filho é uma metáfora sobre uma possibilidade de autonomia para se ver o mundo e atuar sobre ele, sobre a visão como entendimento dos valores e de suas conseqüências⁶³. A autonomia é urgente, deve ser dada antes que seja tarde, antes da idade adulta. Os óculos são, como contraposição, uma tentativa de normatização da visão – que todos vejam o mundo em sua nitidez.

63 A visão é um sentido rico para a produção de metáforas, como a que pode ser sugerida pelo corte do olho em *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel (*Un chien andalou*, 1928), filme contemporâneo de *Joana d'Arc*.

figs. 9 a 11

figs. 12 e 13

A reiteração da imagem dos óculos é menos evidente ou destacada no relato, já que se apresenta indissociada da face, seja de Gene ou de Selma. No final do filme, no entanto, o objeto pode assumir a sua autonomia de significação e sugerir também uma série de sub-narrativas subjetivas e afetivas que não se encontram presentes no relato. Os óculos podem ser, além da conquista do objetivo de obsessão de Selma, o vestígio dos olhos aos quais servia, vestígio do filho que não precisará mais deles. Os óculos também são um rastro de um outro tempo e espaço, passado inacessível, período em que os olhos de Selma ainda possuíam alguma visão, anterior ao assassinato de Bill, ao início de sua via-crúcis.

Diferentemente de Bess e Joana d'Arc, o alheamento de Selma não é religioso ou extático, mas musical, uma fuga para o âmbito da imaginação e da fantasia. Não há como em Joana o detalhe do olhar que possa remeter a uma outra cronotopia, a um deslocamento da situação de martírio. Os olhos de Selma se encontram fechados e em lugar do olhar, o deslocamento é dado através da voz, da música. Nas outras ocasiões de alheamento, há a sugestão de um universo imaginário, de devaneio e idealidade, mundo alternativo dentro da própria diegese que apresenta uma configuração de imagem distinta, diferenciada: alteração e saturação das cores, utilização de múltiplas câmeras, edição de videoclipe. Neste último musical, a edição apresenta poucos cortes e se concentra em Selma através de planos fechados de seu rosto (figs.12-13). A fuga está restrita à personagem e não se estende ao espectador que está ainda submetido ao efeito melodramático obtido pela impropriedade e o estranhamento da conjunção entre a ação de cantar e a letra da música⁶⁴, a efêmera felicidade da personagem e o contexto de enforcamento e morte.

Nas outras seqüências musicais do filme, Selma é estimulada externamente pelo ruído das máquinas da fábrica, do bater dos pés na prisão. Neste último musical, o ritmo é ditado pelo seu movimento interior, pelo pulsar de seu próprio coração, e assim, inacessível para os demais, também para o espectador. O coração de Selma possui então uma voz que se encontra off, inacessível, no âmbito do traumático. Não se sabe o que diz o coração de Selma, mas "escutar o coração" é uma metáfora para a busca da verdade individual mais profunda, para a difícil conciliação entre a esfera do anímico e do material. Esta é também uma preocupação de Dreyer: que seja possível no cinema mostrar não somente a alma da obra, mas também aquela do personagem em relação com o criador e com o Homem, o humano. Escutar o coração é justamente a lição moral de *Dançando no Escuro*, ressaltada por Kathy (Catherine Deneuve):

64 Eu estou caminhando suavemente no ar, a luz do sol se desdobra em meu cabelo, a meio caminho de chegar a uma fronteira. Se a vida é ver, estou prendendo o fôlego. Eu me pergunto o que vai acontecer depois - um mundo novo, um novo dia para ver. (Tradução livre a partir da letra da música.)

Você estava certa, Selma... ouça seu coração... você estava certa.... ouça seu coração... (Trier, 2000: 182)

figs. 14 a 16

Se o coração de Bess é simbolizado pelos sinos, o amor de Selma se encerra em uma lata, objeto quase onírico em sua distante Tchecoslováquia, indício de uma vida melhor na América. A lata é também um dos detalhes da narrativa que apresenta caráter sintético, simbólico da trajetória da personagem. Se a lata foi esvaziada dos coloridos e oníricos bombons, deixando de ter em seu interior o alimento perecível (fig.14), por outro lado, ela se encheu de dinheiro e de uma inabalável esperança (fig.15); a lata quando novamente esvaziada, (fig.16) passa a ser vestígio do roubo e da traição. Em uma caixa de bombons, o dinheiro perde parcialmente sua identidade, mas pode ser rápida e equivocadamente legitimado se colocado próximo ao apropriado cofre metálico de Bill. De maneira análoga, os comentários de Selma sobre a comunista Tchecoslováquia natal podem ser prontamente reinterpretados como crítica aos Estados Unidos, elogio ao regime inimigo. A caixa de bombons remete ainda à caixa mencionada por Barthes em relação ao punctum e à fotografia de Van der Zee. A sexualidade de Selma, assim como a da tia solteira de Barthes, é também reprimida, encerrada em uma caixa, como supostamente será o seu corpo encerrado em um caixão após o enforcamento. No último instante, os óculos não permitem que a esperança da personagem seja também encerrada em uma caixa, na caixa de bombons da traição, para que possa então adquirir liberdade através da voz, do canto.

figs. 17 a 19

O canto de Selma é súbita e brutalmente interrompido pelo enforcamento, pela morte. Se o canto era, por um lado, inapropriado e de efeito melodramático, por outro, tangencia o âmbito do traumático ao ter sua integridade tornada inacessível na esfera diegética e também na extra-diegética. A cortina se fecha, o espetáculo configurado simultaneamente pela execução e pela narrativa é encerrado, mantendo, no entanto, a ressonância fantasmagórica da canção que ficou inacabada, em suspensão. Assim como nos autos medievais, nos contos de fadas ou em histórias como "Coração de Ouro", o encerramento do filme traz uma moral a ser apreendida somada, porém, a um efeito de estranhamento, o eco desta canção interrompida pela morte, traumática.

É em *Os idiotas* que "Coração de Ouro" se encontra mais diluída, mais relativizada. O personagem Coração de Ouro apresenta, seja na imagem do homem rico ou da garota pela floresta, um caráter de excepcionalidade, de diferenciação das pessoas comuns. Esta característica é tomada de forma positiva e empática nos casos de Selma e Bess (figs.17-18), mas ambígua e indefinida em relação a Karen (fig.19). Sua configuração, como será visto posteriormente, é construída em complexidade com uma perspectiva de precariedade da figura, de desvalorização associada à idéia de idiotia.

Karen é a síntese do jogo proposto pela narrativa entre normalidade e idiotia. A narrativa, assim como a personagem, é apresentada em ambigüidade: os papéis são constantemente invertidos, questionados, as situações pedem por releituras. Quem é normal? O que é ser normal ou idiota? Quem são os idiotas? Quem dita e quais são as regras? Neste jogo de parâmetros mutáveis e relativos, um paralelo entre Karen e Coração de Ouro torna-se também confuso, impreciso. Esta dificuldade de leitura é devida à dubiedade das informações fornecidas pelo próprio relato e acabam por resultar ainda em outros questionamentos: por que os personagens prestam depoimentos? O que aconteceu posteriormente a Karen e Stoffer? O diretor representa a ele mesmo ou a um outro quando faz as perguntas, as entrevistas? *Os idiotas* é uma narrativa que propõe, como se pôde constatar, muitas perguntas e poucas repostas. Em seu formato episódico, também adota o procedimento da repetição para, no entanto, a cada vez obter resultados e decorrências díspares, distintas. A Coração de Ouro em Karen está perdida na escuridão e imensidão da floresta, e como ressalta Bachelard, nesta profundidade do mundo sem limites, se um não sabe para onde ir, não pode saber onde está. Não é possível falar de recompensa e gratificação para Karen se uma referência não é estabelecida, se o mérito e o objetivo de seu sacrifício não podem ser identificados. Nas demais protagonistas — Joana d’Arc, Bess e Selma, os objetivos são não somente claros, mas obsessivos, e buscam resultados determinados, específicos.

Há em *Os idiotas*, e também no *Dogma 95* como um todo, uma alardeada arbitrariedade e impulsividade adotadas com tom paródico e irônico. Como um feito, é divulgado que o roteiro do filme teria sido escrito em três dias e meio durante um retiro de Trier a partir do argumento desenvolvido anteriormente com Mogens Rukov⁶⁵. A narrativa aponta para diversas direções de sentido que acabam por não resultar em uma unidade e por deixar transparecer esta arbitrariedade das escolhas. A razão ‘mágica’ que surge ao final para resolver a incoerência da personagem de Karen é precária e dúbia, assim como a tentativa do público de aplicar o paradigma ou *schematas* usuais. Não há a proposição de uma outra lógica específica como a fábula em reverso de *Amnésia* (*Memento*, de Christopher Nolan, 2000) ou a simultaneidade de *Timecode* (Mike Figgis, 2000). Utilizando a atenuação do rigor e da exigência técnica do *Dogma 95*, Lars von Trier problematiza também a lógica de entendimento da narrativa, buscando um não-paradigma, possibilidade de ampla dubiedade e ambigüidade. Este não-paradigma aparenta ser uma busca do cineasta por um não enquadramento em modelos pré-estabelecidos e consolidados, uma das inquietações centrais no *Dogma 95*, mas que nesta atitude de contraposição, também reafirma para-

⁶⁵ Mogens Rukov é roteirista e chefe do departamento de roteiro da Escola Nacional de Cinema da Dinamarca. É co-roteirista com Thomas Vinterberg do *Dogma #1*, *Festa de Família*, e de *The greatest heroes* (1996), ambos dirigidos por Vinterberg, e consultor no *Dogma #3*, *Mifune*, de Soren Kargh-Jacobsen e nos filmes de Lars von Trier: *The Element of Crime*, *Ondas do destino* e *Dogma #2*, *Os idiotas*.

doxalmente o paradigma, mesmo que seja como imagem invertida, como referência indissociável. *Os idiotas* parece então adotar um esquema auto-sabotador que também pode ser relacionado ao âmbito do traumático na esfera da enunciação: desabonar repetidamente as relações de entendimento que resultam ainda de um paradigma clássico, que mesmo não sendo plenamente utilizado, permanece virtual na narrativa, através de convenções, procedimentos adotados parcialmente.

Considerando as diferentes propostas nos filmes da Trilogia, principalmente entre a narrativa de *Os idiotas* e o maior convencionalismo de *Ondas do destino* e *Dançando no Escuro*, faremos a seguir um paralelo entre as protagonistas mantendo a perspectiva de possibilidade de relação com o âmbito do traumático e de construção de sentidos de alteridade através do procedimento de repetição. Algumas imagens serão apontadas como variações de uma admissível imagem virtual pregnante, mas que mesmo como variações, detenham qualidade de significação na síntese e possibilidade de sub-narrativas nos detalhes.

4.2.1 As configurações de "Coração de Ouro"

A noção de configuração das protagonistas parte do princípio de que a sua construção ocorra em dinâmica, em processo simultâneo ao desenvolvimento da narrativa e que então, neste sentido, possa ser associada ao âmbito do traumático porque é uma imagem de procedimento de repetição com diferenças⁶⁶, imagem fundamental. Esta imagem é, no entanto, ausente da narrativa porque ao acumular e sobrepor sentidos constitui plena significação, possui em si toda a multiplicidade de sentidos que são agregados ao longo do relato, imagem que só pode ser vislumbrada através de suas reiterações com qualidade de síntese, de suas ocorrências de repetição com diferenças, estas sim, presentes no relato. Este procedimento é dinâmico e duplo porque ao mesmo tempo em que a imagem fundamental é constituída por suas variações, estas são também o seu vislumbre. A imagem fundamental é aquela que paradoxalmente só pode ser construída em diálogo com os seus próprios reflexos.

⁶⁶ A imagem fundamental construída a partir das variações, repetições com diferenças, pode ser relacionada à repetição diferencial psicanalítica, fonte de transformações, diversa da repetição do "mesmo", mais próxima da reprodução. Kierkegaard faz também distinção semelhante entre repetição numérica e uma repetição produtora de diferenças, como liberdade, como potência de interioridade, como subjetividade.

É nesse sentido que Kierkegaard afirma que é preciso entender a repetição "no sentido grego", isto é, como algo que diz respeito a uma singularidade, singularidade esta que afirma a eternidade mas não a permanência. Não se trata de afirmar uma eterna repetição do "mesmo", mas de mostrar que o eterno retorno de que nos falam os gregos aponta para o que podemos chamar de repetição diferencial. Os acontecimentos, quando repetidos, já não são os mesmos. A própria repetição de uma palavra não traz com ela a repetição do sentido. (Garcia-Roza, 1999: 31)

A configuração da personagem de Christian em *Festa de Família* remetia a uma ausência do relato: a imagem do ato sexual incestuoso, a cronotopia do incesto. O filme obedece à proibição do Dogma 95 em relação aos flashbacks e às "alienações" espaço-temporais, e faz com que a imagem do incesto de Christian detenha qualidade de vestígio, pois integra o relato apenas parcialmente, através da descrição oral e do reiterado olhar esvaído do personagem. De maneira análoga, foi visto como os óculos ou os sinos podem se revelar objetos significativos e simbólicos para as narrativas da Trilogia Coração de Ouro, como podem conter em si comentários, remeter a sub-narrativas de alteridade. Em *Festa de Família* pôde ser notado também como um gesto – o bater com o talher na taça anunciando uma fala, pode, através do procedimento de repetição, adquirir um sentido de alteridade imprevisto e intenso que, à primeira vista, não parecia estar a ele vinculado. Na Trilogia Coração de Ouro este elemento da diegese será observado de maneira mais ampla, buscando evidenciar o procedimento estrutural de repetição presente nas três narrativas.

É oportuno destacar que existem ainda motivos comuns problematizados por estas configurações. Um deles indica um projeto de precariedade na composição das personagens que abrange diversas esferas: psicológica, social, intelectual, emocional. As personagens são inicialmente mostradas em parcial desvalorização, para que no decorrer da narrativa, revelem sua excepcionalidade de caráter e capacidade de abnegação e sacrifício – os vestígios e reflexos de Coração de Ouro.

Desvalorização e infantilidade

A infantilidade, ora mais aproximada da imaturidade ou da espontaneidade, é um elemento comum entre as configurações das protagonistas, característica que evidencia o projeto inicial de desvalorização das personagens e que está associada a uma relativa incapacidade de entendimento do mundo, uma parcial idiotia ou estupidez. Esta defasagem em relação às outras pessoas - ditas normais, serve como justificativa para a lógica particular de comportamento das personagens, de sua capacidade de sacrifício, fé, abnegação. Nas personagens de Selma (figs.1 a 3) e Bess (figs.4 a 6), a imagem da Coração de Ouro como uma menina, uma criança, é mais evidente: são caretas, olhos deslumbrados e atentos, bocas que se contorcem e abrem em espanto, línguas que se põem para fora. Estas configurações faciais em repetição criam a característica de infantilidade da personagem ao mesmo tempo em que este atributo se faz perceptível justamente pelo próprio procedimento de repetição.

figs. 1 a 3

figs. 4 a 6

Na personagem de Karen, a infantilidade é vista de maneira variada, como incapacidade e deficiência de ordem social, intelectual, psicológica. Há na personagem um efeito de inadequação em relação aos demais, de diferenciação negativa, de estranhamento. Como manifestação deste estranhamento e ainda como uma analogia à própria narrativa, a corporalidade da personagem de Karen é configurada de modo a apresentar esta simultânea multiplicidade de direções, esta diversidade de caminhos que se confundem, tornam-se conturbados (figs.7 a 10). O corpo, em diversas ocasiões ao longo da narrativa, indica então pontos de interesse distintos, uma hesitação entre seguir a direção apontada pela cabeça e pelo olhar ou aquela assinalada pelo corpo - unidade de peso e inércia, que como Joana d'Arc e Selma, é destituída de sexualidade, de sensualidade.

figs. 7 a 10

figs. 11 a 14

Esta hesitação da personagem Karen reflete a dubiedade da própria enunciação fílmica em *Os idiotas*: a oscilação entre uma postura que reafirma o paradigma convencional e seus padrões, e outra que a confronta, explicitando a narrativa como produto de uma enunciação. As entrevistas e depoimentos (figs.11-12), apesar de não fornecerem justificativa ou informações suficientes para uma localização espaço-temporal mais precisa, avalizam as demais situações que integram a narrativa. Em contraposição, as várias cenas com equipamentos em quadro (figs.13-14) e a identificação da voz do próprio diretor durante as mesmas cenas de entrevistas rompem o fechamento da diegese e provocam distanciamento e consciência do relato como ficção e produção, resultado de uma enunciação. Uma correspondência pode ser estabelecida em relação ao conflito entre Karen e sua família e entre o espectador e o filme. A personagem Karen leva a sua 'idiota interior' para o ambiente da família, assim como um paradigma convencional de cinema é utilizado quando da tentativa de entendimento de um filme. Há em ambos os casos a instauração de uma inadequação, um fracasso operacional ao qual o âmbito do traumático pode ser associado como uma relação entre dois eventos. No primeiro evento, o paradigma, seja aquele do espectador ou o de idiotia de Karen, é reconhecido e tem um funcionamento apropriado – uma narrativa cinematográfica convencional e a manifestação de idiotia entre o grupo de idiotas. Em uma ocorrência posterior, estes esquemas fracassam e podem resultar em um impacto violento ou apenas desagradável, pode deixar ainda marcas e resquícios, ser traumático, ou simplesmente ser obliterado. Ao final, o paralelo ainda é possível: Karen deixa a casa sem destino, assim como o filme deixa questões em aberto, não possibilita que as pontas soltas deixadas pela construção da narrativa sejam satisfatoriamente amarradas no desfecho.

Em *Ondas do destino*, a personagem de Bess olha diversas vezes para a câmera (figs.17 a 20), causando, no entanto, um efeito muito distinto daquele de *Os idiotas*, evitando o rompimento e a contestação da diegese, obtendo somente uma brevíssima suspensão. Os olhares em direção à câmera podem ser vistos em diálogo com as supostas conversas da personagem com Deus. As conversas, mas também os olhares, estabelecem uma relação entre presença e ausência, entre invocação e ocupação.

A personagem dialoga com um Deus (figs.15-16) que não está presente na diegese, um Deus talvez imaginário, mas que ao ser invocado utiliza o rosto e a voz da personagem para estabelecer a conversação. Em *Joana d'Arc*, eram as configurações de imagem de êxtase da personagem que remetiam a Deus - simultaneamente em ausência e presença. Deus estava ausente da imagem, mas a sua presença podia ser vislumbrada através do olhar extático da personagem, do estado transicional entre corpo e alma sugerido por Joana. O espectador no processo de identificação, mesmo que de forma muito distinta, também é chamado a adotar o ponto de vista da personagem, a sua perspectiva, sentir suas emoções. Neste sentido, tanto as conversas com Deus quanto os olhares de Bess para a câmera são invocações de uma ocupação, minimização de uma ausência através de uma precária e relativa presença possibilitada pela identificação. Através do procedimento da repetição, este efeito de suspensão da diegese adquire ainda no filme um sentido de cumplicidade - o espectador é convidado a preencher não somente um lugar, mas um lugar que teria sido antes ocupado por Deus.

figs. 15-16

figs. 17 a 20

Repetições

A configuração de uma imagem fundamental é entendida aqui como um procedimento dinâmico, que ao ser somado a um outro procedimento, o da repetição, pode vir a estabelecer uma alteridade de sentidos. Para tal abordagem, serão buscadas na Trilogia Coração de Ouro as macro-repetições da estrutura da narrativa em relação com as situações de âmbito do traumático no enunciado, seus sentidos primeiros que podem vir a ser posteriormente alterados, as distintas cronotopias de suas variações.

Gostaria de salientar, no entanto, que serão isoladas imagens destas ocorrências de repetição, vistas como possibilidades de peripatéia de um movimento, de uma totalidade que, mesmo no relato, pode se encontrar fragmentada, incompleta, ausente. Diferentemente do instante único da pintura abordado por Victor Burgin em seu ensaio, são incontáveis os instantes propiciados pela narrativa cinematográfica, momentos que resultam de múltiplas eleições anteriores - na esfera da escritura do roteiro, da produção das imagens, da edição. Estas quase infinitas imagens foram reduzidas a uma pequena seleção, uma outra eleição, fruto de um olhar que não pode ser indissociado de sua subjetividade, de uma individualidade. Assumir este caráter eletivo e a subjetividade nele implicada é o reconhecimento do inevitável, opção por fazer notável o que poderia se infiltrar sorrateiramente sob uma falsa isenção.

A escolha das imagens manteve o entendimento de que estas macro-repetições são pontos essenciais para a constituição e reflexão sobre uma possível imagem fundamental da personagem e, portanto, não podem ser concebidas isoladamente, mas em diálogo com as demais imagens das configurações das protagonistas, sendo também assim, imagens que almejam à figura, selecionam uma voz em meio à polifonia da face.

67 Bataille faz uma analogia entre o sacrifício, o ritual antigo, e o ato sexual e de amor:

No sacrifício, a vítima é despida não somente das roupas mas da vida (ou é destruído de algum modo se for um objeto inanimado). A vítima morre e os espectadores compartilham o que a sua morte revela. É isto que os historiadores religiosos chamam de elemento sacramental. Este elemento sacramental é a revelação da continuidade através da morte de um ser descontínuo para aqueles que assistem isto como um rito solene. Uma morte violenta rompe a descontinuidade da criatura: o que resta, o que os espectadores tensos experimentam no silêncio subsequente é a continuidade de toda a existência da qual a vítima participa. Somente uma morte espetacular, realizada como dita a solene e coletiva natureza da religião, tem o poder para revelar o que normalmente passa despercebido.
(Bataille, 2001: 91-92)

Ondas do destino

A macro-repetição fundamental no filme Ondas do destino reside na configuração do ato sexual, inicialmente como ato de descoberta e prazer, que passa posteriormente a ser instrumento de sacrifício⁶⁷ em função de um afeto de obsessão. Nas outras duas configurações de Coração de Ouro – Karen e Selma, a sexualidade é negada, como característica acessória, eliminável. Em Bess, a sexualidade convencional é uma efemeridade sendo rapidamente modificada para adquirir uma outra possibilidade de alcance, assumir outro sentido e função. Em uma lógica de alteridade, a sexualidade não conduz à vida, à gestação, mas à morte e ao milagre.

A primeira relação sexual da personagem a ser mostrada é o seu desvirgamento no banheiro do salão (fig.21), ou recinto anexo à igreja, onde ocorre a festa após a cerimônia religiosa de casamento. O sentido do sexo como descoberta é então instaurado e reafirmado na suposta noite de núpcias (fig.22), sentido que é estendido também como descoberta do prazer, das possibilidades corpóreo-sensoriais (figs.23 a 25).

figs. 21-22

figs. 23 a 25

Os espaços da descoberta e do prazer são lugares de circunstância e efemeridade e reafirmam também a precariedade da personagem: o banheiro, um quarto simples de hotel - sempre impessoal e rotativo, um galpão encontrado durante um passeio. O sexo faz parte de uma brincadeira a dois, onde inicialmente somente um dos jogadores sabe as regras e como jogar, cabendo ao outro a confiança e a disponibilidade para que o jogo seja estabelecido, para que aconteça. O espaço do jogo é transicional entre as regras e convenções e sua presentificação efêmera e imaterial – não há produto deste jogo, não há rastros ou vestígios evidentes. A face pode assumir a sua qualidade de polifonia e mostrar essa multiplicidade: a surpresa e o estranhamento, a cumplicidade, o cômico da diferença e da ignorância, a descoberta do novo. O gozo na expressão do rosto mostra que o jogo pode ser rapidamente aprendido pela personagem, podendo então se encerrar uma primeira fase de iniciação e também o capítulo 2 da narrativa.

A abertura deste mesmo capítulo - "Vida com Jan" antecipa sintética e sutilmente o rumo dos acontecimentos seguintes: a bucólica paisagem com uma casa isolada à beira-mar, com uma mureta baixa de pedra e um carro azul estacionado (figs.26 a 28). O céu muda gradualmente dos amarelos e alaranjados para os azuis e verdes mais escuros, em um entardecer que desenha e dá volume e densidade às nuvens. Talvez seja só um céu que anuncie chuvas, mas certamente está carregado e indica a necessidade de uma certa precaução, apesar do sol ainda iluminar a casa. A música escolhida para esta seqüência, interpretada por Rod Stewart, tem o título de "In a broken dream" – antevisão do rompimento do cotidiano ameno e desejável com Jan e, em uma perspectiva mais ampla, do sonho de felicidade de Bess.

figs. 26 a 28

fig.29

A próxima ocorrência do sexo na narrativa não passa de uma tentativa da personagem, mas configura uma marca - o início da via-crúcis. A personagem Bess se oferece ao Dr. Richardson (Adrian Rawlings) em uma tentativa de realizar os desejos do marido acamado e assim manter o seu interesse pela vida para que finalmente se recupere. A corporalidade da personagem não é enquadrada, vista integralmente (fig.29), mas mesmo parcial, remete inevitavelmente ao Cristo crucificado, à noção de sacrifício ancestral feito com virgens ou animais, seja para a obtenção de uma boa colheita ou a extinção de alguma doença.

figs.30 a 32

Iniciada a via-crúcis, uma das variações importantes é o aumento da intensidade e da violência. Na aritmética simples da personagem, quanto maior a dificuldade para o cumprimento da tarefa, mais amor é necessário e assim, maior o bem revertido para a recuperação de Jan. Este aumento de intensidade nas variações do ato sexual é inversamente proporcional ao decréscimo de uma inicial e relativa comicidade das situações e da expressão do rosto da personagem. Desta forma, a situação no ônibus apresenta uma comicidade um pouco maior causada por uma inversão do esperado, do usual. Bess não é forçada a masturbar o homem por violência ou coerção, mas é o homem que é tomado de assalto, submetido à vontade e à determinação de Bess. Uma sutil comicidade está nesta inversão, no contraste entre a aparência do homem de inofensiva e desprezível malícia e a sua surpresa ante o que seria a assustadora eficiência de uma mera piscadela (figs.30-31). Outra inversão está na expressão do rosto da personagem que não revela exatamente temor por ser flagrada, nojo ou prazer pelo ato, mas a impaciência e o enfado, quase infantis, no cumprimento de sua tarefa, de sua obrigação (fig.32).

Em contraposição ao primeiro, a figura do homem do bar insinua uma forte possibilidade de violência e agressividade através de elementos estereotipados — a barba espessa, o homem grande de modos rudes (fig.33). Este efeito é amenizado pelo relativo ridículo da imagem deste homem rude e grande sendo conduzido em uma desproporcional motoneta por uma frágil, mas determinada Bess (fig.34). O significado inicial da aparência volta, porém, a ser enfatizado na seqüência da relação sexual: a imagem do ato sexual não mostra a cabeça ou o rosto do homem, mas só o seu corpo em um movimento mecânico e fisiológico, que tem sua brutalidade confirmada e ampliada na expressão de Bess (figs.35-36).

figs.33 a 36

figs.37-38

figs.39-40

Em lugar de um espaço de efemeridade como nas relações com Jan, a cada um dos parceiros está associado também um veículo, um meio de transporte: o ônibus, a motoneta e o grande navio. Os meios de transporte são espaços de passagem, de utilidade e efemeridade. Mais importante do que os veículos em si são os lugares de origem e de destino, pois que os veículos não constituem caminhos intermediários, apenas instrumentos. O sexo no contexto de *Ondas do destino* é similarmente transformado em instrumento para o sacrifício, para a conquista de um milagre. O lugar do sacrifício será no navio, um espaço-ilha, território independente, parte desgarrada de uma nação que pode sair e aportar em outras paragens. O navio é também um espaço-casa, lugar fechado e protegido das intempéries marítimas (fig. 37), aparentado da plataforma de Jan. No lugar do sacrifício há um chefe, interpretado por Udo Kier (fig.38), ator-fetiche de Lars von Trier desde *Medea* (1988). Se por um lado, ele é o autor do sacrifício de Bess em um temível navio, é também o médico salvador da visão do filho de Selma, que se encontra em uma casa branca, no alto de uma colina (figs.39-40). Em contraste com os outros dois homens, é concedida à figura de Udo Kier uma silenciosa autoridade inequívoca, uma imponência pela duração e contemplação da câmera sobre o seu rosto imóvel. O ator sintetiza a dualidade Bem-Mal de Lars von Trier: o Bem depende do Mal para que adquira sentido e nesta interdependência, ambos podem se aproximar, se assemelhar a ponto de causar confusão, mimetismo. Às vezes o mal é um instrumento necessário para que um bem maior possa ser realizado - hipótese aplicada tanto em *Ondas do destino* quanto em *Dançando no Escuro*.

Estas duas últimas ocorrências do ato sexual podem ser vistas como uma unidade: uma primeira tentativa que apresenta hesitação e inconsciência e uma outra posterior, fortalecida pelo fracasso da primeira, plena de determinação e responsabilidade. É justamente na transição entre a primeira e a segunda tentativa que o sentido do sexo é fortemente diferenciado, perdendo um possível envolvimento com a comicidade ou a dualidade para receber o atributo definitivo de sacrifício, desprendendo-se definitivamente de seu caráter lúdico, de acaso. Justamente neste entendimento da situação como uma repetição de um acaso primeiro é que a personagem e o relato podem também tangenciar o âmbito do trágico.

Não há trágico naquilo que é absolutamente novo, o trágico implica a repetição. Também o acaso puro não é trágico, ele é a afirmação primeira, o devir, o puro acontecimento. (...) O trágico é a afirmação da afirmação, ele não é propriamente da ordem do acontecimento, mas da afirmação do acontecimento. A primeira afirmação é o devir (acaso); a segunda afirmação, que afirma a primeira, afirma o ser do devir (necessidade). Esta

figs.41-42

repetição é, no entanto, repetição diferencial, não se trata de uma cópia do primeiro acontecimento, mas de uma repetição produtora de diferenças. (...) A repetição trágica não é uma negação do acaso, mas a sua própria afirmação constituindo-se como necessidade. (Garcia-Roza, 1999: 33)

O sino do barqueiro e a imagem dos seus imoladores (figs.41-42) anunciam e marcam não somente a chegada de Bess, como a instauração de seu destino, o sacrifício que não pode ser senão integral. A situação de banimento da personagem serve no relato de motivo catalisador da decisão final, quando então o ônus de seu destino pode também ser repartido e compartilhado com a comunidade, com a família. O sacrifício de Bess na narrativa é antes de tudo, um ato social, uma aplicação exemplar que visa a ordem moral.

figs.43-44

Como nas tragédias, a morte de Bess não é configurada, mas ocorre em elipse. A tentativa anterior da personagem pode então servir como ressonância de um acontecimento de intensidade ainda maior que não se faz presente no relato. A própria elipse é então vestígio que dialoga com o âmbito do traumático, pois remete a uma ausência, a uma imagem que em sua completude e plena intensidade é inacessível e virtual. A imagem ausente do sacrifício pode ser constituída somente na imaginação do espectador, em diálogo com todas as demais ocorrências anteriores (figs.43-44), fruto de sua concatenação de sentidos e do entendimento da causalidade dos eventos. Esta imagem destituída de configuração, de materialidade, é, no entanto, uma imagem fundamental e de pregnância, pois pode conter em uma articulação perfeita, a síntese das variações e dos sentidos produzidos, anterioridade e posterioridade dos eventos.

Os idiotas

68 Utilizarei "espasmar" como uma versão em português dos termos utilizados tanto pelo inglês ("spassing") quanto pelo espanhol ("hacer espasmos"). A versão brasileira em VHS utiliza "pirar", termo que sugere alheamento e devaneio, mas que se afasta de um entendimento mais interessante - como êxtase e enlevo, sugerido por "espasmo".

Se a macro-repetição fundamental no filme *Ondas do destino* reside na configuração do ato sexual, em *Os idiotas*, ela se encontra configurada nesta noção construída na diegese do espasmar⁶⁸ de idiotia, da descoberta e manifestação de um "idiota interior" que haveria em cada pessoa – idiota oculto, reprimido. O foco de interesse estará dirigido aqui ao comportamento espasmódico da personagem Karen, na medida em que pode estabelecer um diálogo com outros aspectos já colocados sobre a sua configuração e de seu possível entendimento como variação de Coração de Ouro.

No filme, a questão da idiotia, como já foi colocado anteriormente, integra um jogo em oposição com um entendimento convencional e social de normalidade. O binômio idiotia-normalidade pode ser visto como uma variação com diferenças do binômio Bem-Mal, outras vezes abordado pelo cineasta. A idiotia, assim como o Bem ou o Mal, deve ser relativizada já que não pode ser encontrada em estado puro – a pureza ao extremo pode conduzir ao seu oposto: no filme, os deficientes verdadeiros são mais sábios⁶⁹ e menos idiotas do que as pessoas normais que fingem ser idiotas. Em uma postura crítica, a hipocrisia estaria no mundo contemporâneo travestida de normalidade, assim como a sabedoria de idiotia. Em uma ampliação deste conceito, a verdade humana, tão perseguida por Dreyer, não encontra lugar em Trier – nem na família nem na sociedade, só na morte ou em uma cronotopia de transcendência, que pode ser também a de Deus.

A primeira ocorrência do espasmar de Karen se dá no ambiente da casa: espaço sem móveis e então sem personalidade ou passado evidenciado, lugar de apropriação indevida e de efemeridade, abrigo múltiplo e caótico. A casa dos idiotas é uma casa de neutralidade e de multiplicidade, casa que pode abrigar a idiotia e a normalidade e também a não-idiotia e a não-normalidade. É uma contraposição à casa de origem e ancestralidade, casa sem rastros do passado, onde os personagens são apresentados sem história. É nesta outra casa que a personagem encontra acolhida, uma recorrência do berço, o nosso berço ancestral onde a segurança e a proteção podem ser absolutas.

(...) Sem ela [casa], o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa. (Bachelard, 1978: 201)

Nesta casa vazia, a janela constitui o lugar do espasmar de Karen. Espaço de mirada, a janela é simultaneamente exterior e interior, local de transição, assim como os veículos da personagem Bess. A janela é também um recorte da realidade e da paisagem exterior, alusão ao próprio enquadramento cinematográfico. O recorte configurado pela janela, inserido no outro recorte mais amplo do enquadramento, apresenta ao fundo uma pai-

⁶⁹ Esta relação idiotia-sabedoria dialoga com a tradição dos bobos e dos bufões: a verdade e a sabedoria sob a veste da comichidade e da ironia ou do grotesco.

figs. 1 a 4

sagem indefinida, quase abstrata (fig.1). Esta precariedade e indefinição da imagem resultam da opção pelo uso do vídeo digital e não se restringe ao fundo, mas atinge também a figura: a luz branca do exterior invade e se confunde com o contorno do rosto da personagem (fig.2). É justamente contra este fundo impreciso que se dará a primeira manifestação do espasmar da personagem que, por sua vez, também carece de definição, de contorno e separação. O limite é também perturbadoramente indefinido entre a "idiota interior" de Karen e a sua figura de normalidade construída até então, fazendo com que esta primeira manifestação seja permeada pela ambigüidade. A primeira ocorrência da idiotia não é voltada para os outros ou para o espectador, mas para um exterior, que em sua indefinição, pode se aproximar metaforicamente de seu contraponto, o interior, a interioridade, a subjetividade.

figs. 5 a 7

A interioridade é enfatizada na segunda ocorrência do espasmar na piscina (fig.3), na água - elemento purificador e maternal, símbolo da emoção e do inconsciente. Na água, o choro e a possibilidade de memória são possibilidades extáticas, somadas à manifestação anterior de contentamento. Na água, há o vestígio de um sofrimento ancestral e infinito – reminiscência de um trauma inerente à condição humana, trauma de nascimento, mas também de uma onipotência e eternidade inatingíveis. O choro pode ser visto como possibilidade de arrebatamento e de catarse, resultado de uma experiência reveladora⁷⁰ e da descoberta da idiotia como expressão ideal. Por outro lado, também pode apenas constituir um choro minimizado e mais cotidiano, ligado à informação da perda do filho dada no final do filme. A imersão da personagem é a amálgama desta multiplicidade de sentidos, sintomática de uma condição uterina que, efêmera, deverá ser rompida - uma necessária transição entre morte e renascimento. A câmera reflete também esta imersão e usa o close para fragmentar o rosto (fig.4), para penetrar na expressão da personagem, como se em busca de uma interioridade inacessível.

70 A experiência de isolamento realizada para as gravações e declarações irônicas, como a citada abaixo, levam a questionar se a catarse possa ser da personagem ou da própria atriz:

Lars von Trier: Sim, creio que [fazer espasmos] é algo maravilhoso: algo que todo mundo deveria experimentar. Um dia sim, no outro não. E, de fato, muita gente o faz.
Richard Kelly: Para se refrescar.
LVT: Claro. É como uma ducha: uma ducha emocional.
(Kelly, 2000: 208)

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (Bachelard, 1989: 6-7)

De maneira análoga a *Ondas do destino*, a última ocorrência do espasmar da personagem Karen ganha maior amplitude e intensidade porque foi precedido por uma outra significativa ocasião de falha, de irrealização. A desistência da personagem ocorre durante a festa (figs.5-6), quando a proposta de sexo grupal, de suruba, ganha consistência pela adesão do restante do grupo. A suruba adquire a qualidade de prova, seja da adesão e comprometimento em relação ao grupo, ou da exclusão e verdadeira não-integração da personagem. A corporalidade de Karen evidencia a indecisão, a divisão entre a afirmação e a negação, através da já mencionada duplicidade simultânea de direções (fig.7). A personagem é então ausentada momentaneamente do relato, pois não é vista participando da suruba e nem é feita uma montagem paralela com uma outra possível ação simultânea. A tentativa de provar a integração foi apresentada como falha e incapacidade.

A terceira e última ocorrência do espasmar acontece com uma fundamental e determinante variação de lugar: na casa de origem e de família, contraposição à casa-berço e sua extensão - a piscina. A partir da variação de um elemento essencial, o deslocamento cronotópico, a idiotia pode ser constituída como singularidade e como tal, pode readquirir e re-presentificar o seu significado inicial e se descolar de suas variações anteriores que passam a constituir um fundo. A casa de idiotia, juntamente com o sentido readquirido pelo espasmar, passa simbolicamente também a configurar o fundo, enquanto a casa familiar pode se destacar como figura - casa habitada e populosa, que em meio à sua mobília, preserva ainda vestígios da anterioridade dos eventos, das emoções por eles causadas.

O espasmar de Karen utiliza elementos que dialogam diretamente com a figura, a casa de família: o lugar, a ocasião, o símbolo. A idiotia de Karen ocorre no sofá da sala de estar, ambiente de maior solenidade e formalidade da casa, lugar de dignidade e respeito, seja por parte daquele que acolhe, seja por aquele que é acolhido. A sala é a síntese de seus habitantes que pode ser externada e exibida, destituída da intimidade ou dos vestígios das roupas ou dos objetos de toalete. Apesar de utilitária e integrativa, é evidente e consciente a função da sala como espelhamento, como constituição de uma imagem, de uma aparência. E é justamente durante um lanche da tarde que Karen exerce a sua "idiotia interior", durante uma ocasião de integração e comunhão, reunião de todos os integrantes da família em torno da comida e da bebida. Karen come e baba o bolo, alimento similar ao pão, símbolo não somente do alimento, mas do alimento primeiro, do pão da vida. O desprezo ao alimento é uma ofensa grave e universal, insulto à qualidade de sagrado do alimento, uma injúria à própria vida.

O sacrifício de Karen como configuração de variação de Coração de Ouro pode ser relacionado àquele empreendido por Selma através do assassinato de Bill (David Morse): é preciso praticar uma ofensa grave à vida, para que a própria vida e outros valores a ela relacionados possam ser exaltados e aprendidos pelos demais, mesma contradição intrínseca apresentada pelo instrumento de fé de Joana d’Arc, a guerra. A câmera em um primeiro momento está interessada na perspectiva do grupo: Karen é vista em um mesmo plano fixo, ora com o marido, ora com a irmã. O enquadramento favorece a simultaneidade entre ação e reação, mas como efeito secundário produz uma fragmentação que atinge algumas das figuras familiares – a irmã e o marido (figs.8 a 10), mas não o avô, a sobrinha ou Susanne (figs.11 a 13).

figs. 8 a 10

figs. 11 a 13

A configuração de Karen durante o espasmo sugere que a ofensa não é dirigida somente aos outros, mas é também uma atitude de auto-imolação, de desmoronamento e deformação (figs.8 a 10). A personagem confirma o ato como martírio e auto-sacrifício que atinge seu ápice através do castigo, da punição pelo marido. O deslocamento causado pelo tapa, testemunhado e seguido pela câmera, pode ser corrigido para que gradualmente, a figura de Karen possa readquirir a propriedade e integridade do quadro (figs.14 a 17). A personagem passa a conformar uma figura centralizada e única, destacada e descolada do fundo, seja o fundo constituído pela casa dos idiotas ou

figs. 14 a 17

figs. 18 a 20

pela anterioridade dos eventos. A configuração de Karen adquire finalmente contorno e limite, correspondência e equivalência em relação a um outro rosto, o de Susanne, com quem poderá partir (figs.18 a 20).

Apesar da autonomia em relação às ocorrências anteriores, a configuração de Karen no último espasmar reitera o sentido essencial da imagem fundamental da personagem constituída através das variações no decorrer da narrativa: imagem de deslocamento, de estranhamento, de inadequação em relação ao ambiente e aos demais. Este efeito é também, no entanto, aplicado à família e à sua aparente normalidade. O vídeo digital, ao ser levado para dentro da casa, propicia uma forma de 'contágio' da casa do grupo de idiotas, da multiplicidade a partir da co-existência, não necessariamente harmoniosa, entre idiotia, normalidade, não-idiotia e não-normalidade. O digital, em sua espontaneidade e mobilidade, não é a priori adequado à casa de família e sua suposta normalidade, pois problematiza as figuras, colocando-as também sob um efeito de desvalorização, diminuição e indefinição (figs.21 a 24). Os enquadramentos e a precariedade da luz e da perspectiva podem não ser um efeito construído sobre a figura, mas sim, um efeito de revelação e desmascaramento involuntário e indesejado e, assim também, traumático em relação à absoluta segurança e proteção da casa de família ancestral.

figs. 21 a 24

A última ocorrência do espasmar pode ainda tangenciar o âmbito do traumático em relação ao enunciado pela intensidade e violência, mas especialmente, pode também ser relacionada ao traumático no âmbito da enunciação, ao poder ser compreendida como uma situação de síntese, de condensação da proposição fundamental da própria narrativa: uma postura de dualidade e de ambigüidade, construída em um jogo de negações e afirmações, de indicações e desvios, de falsas e efêmeras conclusões. Em uma perspectiva mais larga, este último conflito entre idiotia e normalidade é simbólico de um outro conflito mais amplo representado pelo Dogma 95 em relação a um paradigma cinematográfico convencional. Talvez não seja possível empreender este confronto sem prejuízo ou outros desdobramentos imprevistos, mas a alternativa a este paradigma pode residir menos na rigidez do "Voto de Castidade" e se aproximar mais de uma possibilidade de multiplicidade de sentidos e leituras. Em oposição a uma causalidade única e restrita dos eventos e de uma evidente e distintiva lógica norteadora da narrativa, pode haver uma coerência alternativa que abrigue também a ambigüidade e a dubiedade, como em *Os idiotas*.

Dançando no Escuro

A macro-repetição estrutural da narrativa é claramente delimitada e constituída pelas seqüências musicais da imaginação de Selma. Os musicais apresentam características comuns e outros elementos de variação que os particularizam, que modificam os sentidos produzidos e criam uma possibilidade de especificidade. Em um entendimento mais amplo, porém, as seqüências podem ser consideradas análogas entre si em relação a um sentido de alheamento e escapismo. Sob este ponto de vista, as imagens selecionadas mantêm o foco de interesse na possibilidade de existência de imagens de variação, de repetição, que possam constituir um diálogo com a imagem fundamental da personagem construída a partir do restante do relato, tendo ainda como perspectiva de fundo, o entendimento da personagem como uma variação da Coração de Ouro da história infantil.

As seqüências musicais de *Dançando no Escuro* adotam alguns procedimentos que constituem um paradigma interno de alteridade em oposição ao restante da narrativa: o áudio, o padrão de imagem e de edição, os personagens e ambientes. Somente a seqüência musical final "Next to the last song" não irá obedecer a este padrão e buscará, como já foi abordado anteriormente, justamente um efeito de contraposição e contraste.

O elemento catalisador que inicia cada número musical é determinado pelo áudio, por um ruído integrante da diegese que, amplificado ou modificado, passa a constituir a base da música. A este ruído original são somados ainda outros ruídos específicos dos musicais: sapateados, bater de palmas, estalar de dedos. Nas três primeiras ocorrências, os ruídos que iniciam os musicais são mecânicos e automatizados, maquínicos: em "Cvalda", é produzido pelas máquinas, pelo trem em "I've seen it all", pela vitrola em "Scatterheart". Esta última seqüência sofre uma interrupção e é retomada a partir do tremular da bandeira americana no mastro, ao lado da casa de Bill, som que se assemelha a um sino – sino de anúncio do destino de Selma, como em relação a Bess em *Ondas do destino*, marca de uma passagem, ênfase para um acontecimento - o assassinato, do qual não há retorno. O sino é um dos objetos que é utilizado durante o primeiro ensaio de "A noviça rebelde" que abre o filme (fig.1). A campainha do telefone que autorizará o enforcamento de Selma também é uma espécie de sino (fig.2), um anúncio, um chamado após o qual também não haverá mais retorno.

figs. 1-2

A partir de "Scatterheart", os ruídos serão produzidos por pessoas, serão humanizados: o bater das baquetas e os lápis dos desenhistas em "In the musicals", os hinos religiosos no respiradouro da cela em "My favorite things", os passos da guarda Brenda (Siobhan Fallon) em "107 Steps". Esta humanização do som catalisador será levada ao extremo em "Next to the last song" - o som seria constituído pelo próprio pulsar do coração da personagem, sugestão corroborada pela fala de Kathy: "Listen to your heart, Selma". O percurso entre a máquina e o interior do corpo humano encontra um paralelo também em relação às imagens: a predominância dos planos gerais e de conjunto de "Cvalda" (figs. 3 a 5) dará lugar a um gradual fechamento que chegará aos closes do rosto da personagem em "Next to the last song"(figs.6 a 8).

figs. 3 a 5

figs. 6 a 8

figs. 9 a 11

O áudio pode ainda utilizar efeitos que podem ser comparados aos cinematográficos em relação ao enquadramento, à composição do plano. No início da seqüência "Cvalda", os ruídos estão isolados em close, em primeiro plano, em seguida, passam para o equivalente de um plano médio pela sobreposição de elementos fragmentários, variações dos próprios ruídos, e então, sucessivamente, o barulho das máquinas compõe um plano de conjunto que, de forma gradual, passa a constituir um fundo, para por fim, sofrer diminuição até ser eliminado, em um deslocamento que o coloca fora de quadro.

A imagem dos musicais constitui também um padrão de alteridade em relação ao restante da narrativa. As cores sofrem maior saturação, destacando principalmente os vermelhos e os verdes. No mundo fantasioso da personagem, assim como nos musicais Technicolor hollywoodianos (figs.9 a 11), as cores são mais perfeitas, mais puras e intensas do que são na realidade⁷¹(figs.12 a 17). As cores nos devaneios de Selma refletem o desejo da personagem de uma correspondente intensidade da vida e das emoções, em substituição à palidez, à dureza e falta de contraste da realidade cotidiana.

⁷¹ Imagens extraídas do filme *Sete noivas para sete irmãos*, de Stanley Donen (*Seven brides for seven brothers*, 1954).

figs. 12 a 17

As seqüências musicais do filme se, por um lado, buscam referência nos musicais norte-americanos⁷², por outro, valorizam na edição o que passou a ser contemporaneamente associado ao videoclipe, aos vídeos que se originaram como sub-produto de divulgação do disco: cortes em profusão, imagens de curta duração, multiplicidade de enquadramentos. Esta multiplicação dos pontos de vista adotados pela câmera foi obtida no filme através do uso de câmeras digitais, uma opção pela diversificação em contraposição à mobilidade das câmeras dos musicais hollywoodianos que, por sua vez, era obtida pela utilização de grandes e pesadas gruas, carrinhos e trilhos. Em "Cvalda", teriam sido utilizadas 100 câmeras mini-DV simultâneas que foram posicionadas em função da coreografia e movimentação dos atores e bailarinos, como nas transmissões ao vivo feitas pela TV. No entanto, em grande parte das câmeras não havia um operador: as imagens produzidas eram resultado de uma parcela de planejamento e outra de acaso - utilizavam o automatismo maquínico do instrumento de produção da imagem, a possibilidade de produzir de maneira relativamente autônoma, minimizando a intervenção do ser humano. Esta dualidade entre o automatismo da máquina e o elemento humano está transposta também para a diegese: é justamente uma falha operacional humana, de Selma, que provoca a quebra da máquina que, por sua vez, interrompe a perfeição e felicidade do devaneio e provoca ainda sua demissão.

figs. 18 a 20

⁷² A referência é feita aos filmes musicais produzidos no auge do gênero, no final da década de 40 e nos anos 50, principalmente pela Metro-Goldwyn-Mayer, como *Cantando na chuva* (*Singin' in the rain*, Stanley Donen, 1952), *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, Vincente Minelli, 1951), *Meias de seda* (*Silk Stockings*, Rouben Mamoulian, 1957) e *Cinderela em Paris* (*Funny Face*, Stanley Donen, 1956), entre outros.

Os musicais enfatizam, mas também negam, aspectos da configuração da personagem construída em relação ao restante da narrativa. A oposição mais evidente está associada ao projeto inicial de desvalorização e infantilidade. Nos musicais, Selma é construída em plena autonomia, figura de convergência e atração (figs.18 a 24). A corporalidade apresenta, em substituição à imagem de timidez e constrangimento, expansibilidade e amplitude. Os musicais são cronotopias dominadas pela personagem que ocupa justamente o centro focal da situação. À configuração de Selma é agrega-

figs. 21-22

do um elemento fundamental: uma faceta positiva. É justamente nos musicais que *Coração de Ouro* será mais evidentemente delineada em relação a *Selma*: a personagem apresenta as qualidades associadas à *Coração de Ouro* em estado de exacerbação - alegria, felicidade, amizade, carinho, compreensão, solidariedade, compaixão (figs.25 a 28). Este relativo exagero da expressão da personagem está vinculado ao próprio gênero musical, ao seu inerente caráter de artificialismo.

figs. 23-24

Jeff: Olhe, eu não entendo. Nos musicais, por que eles começam a cantar e dançar de repente? Quero dizer, eu não começo a cantar e dançar de repente.
*Selma: Não. Você tem razão, Jeff. Você, não.*⁷³

Jeff, de maneira simples, questiona precisamente a adequação entre o artificialismo do gênero musical e a identificação do cinema como meio mais realista de representação da realidade. *Dançando no Escuro* tenta evitar este problema da lógica e da coerência da inserção dos musicais ao justificá-los como fruto da imaginação e da necessidade de escapismo da personagem. Os musicais apresentam-se restritos e delimitados, adotando até um critério de enunciação diferenciado para evidenciar não somente esta separação, mas também a necessidade de fazê-la. Os musicais do filme funcionam então, alguns de maneira mais eficiente, no limiar de uma precariedade fundamental: o diálogo estabelecido entre a verossimilhança cinematográfica e aquela interna, construída pela especificidade do próprio filme. O choque entre elas produz o ridículo e o risível, um descolamento dos acontecimentos da diegese, um efeito de destaque para o artificialismo do recurso adotado. Esta possibilidade de leitura não pode ser completamente afastada em seqüências como "Scatterheart" e "107 Steps", onde a dramaticidade específica e o gênero musical realizam uma articulação imprevista, pouco natural ou recorrente. Este limiar de precariedade ocorre também em relação à concepção de *Selma* como variação de *Coração de Ouro* e a sua coerência muito particular como personagem: ela assassina em nome da visão do filho e morre pela amizade e confiança recebidas daquele que assassinou.

figs. 25 a 28

⁷³ As transcrições e traduções de *Dançando no Escuro* foram feitas a partir da versão norte-americana em DVD.

De maneira análoga à imagem fundamental, no sentido de produzir reite-
rações que possibilitem o seu vislumbre, as seqüências musicais podem ser
vistas como variações de um musical fundamental, plenamente significati-
vo e sintético em relação ao imaginário da personagem, mas que se encon-
tra no âmbito do inacessível, do virtual. As variações presentes no relato
apresentam configurações que dialogam entre si, que apresentam diferen-
ças com relação aos detalhes como o figurino, ou o lugar, mas que podem
ser consideradas como detentoras de um mesmo sentido principal de fuga
da realidade em busca de conforto e consolo na fantasia, na imaginação.
Este conforto se configura no devaneio que não consegue adquirir no plano
diegético da realidade. E quanto maior a gravidade das dificuldades das
quais a personagem deseja escapar, mais freqüentes as cenas de afeto e
aceitação, maior o envolvimento físico, corporal (figs.29 a 36).

figs. 29 a 36

Como foi visto em *Os idiotas* e em *Ondas do destino*, o impacto da última
ocorrência da repetição pode ter sua intensidade ampliada se é precedida
de uma tentativa mal-sucedida de realização. Em *Dançando no Escuro* esta
tentativa pode ser associada a "My favorite things", versão da canção
homônima interpretada por Julie Andrews em *A Noviça Rebelde*. A música
utiliza como estímulo um ruído praticamente inaudível: a tênue propagação
dos hinos e cânticos pela tubulação de ventilação da prisão. Os cânticos
permanecem ao fundo durante toda a seqüência, onde não há nenhum
outro acompanhamento musical a não ser os ruídos produzidos pela pró-
pria personagem: o bater com a escova de dente, os pulos sobre a cama, o
arrastar dos pés. O ambiente da seqüência é de escassez: de outros perso-
nagens, de elementos cenográficos, de cores, escassez que limita também
o efeito e as possibilidades de saturação e de contraste da imagem. A
seqüência apresenta certa ambigüidade, pois poderia ser diegética, já que
há nela uma sugestão de tristeza que não teria lugar no mundo de fantasia
da personagem, "onde nada de horrível acontece". Esta dubiedade talvez

figs. 37-38

figs. 39-40

figs. 41-42

74 Oh, Gene, claro que você está próximo. Agora não há nada a temer, eu deveria saber que nunca estive só. Lembre do que eu disse: embrulhe o pão, faça isto, faça aquilo, faça sua cama. Esta não é a última canção. Não há violino, o coro está quieto e ninguém rodopia. Esta é a penúltima canção. (Esta letra da canção, assim como as posteriores, estão traduzidas de maneira livre para o português.)

possa sugerir uma incapacidade em conseguir a mesma eficiência de escapismo e de alheamento, uma falha. O rosto de Selma tem sua visão dificultada seja pela pouca luz, seja pela movimentação, pelo posicionamento (figs.37-38). Por vezes, Selma parece cantar em direção ao respiradouro – lugar de onde vêm os cânticos e que pode representar o mundo de liberdade e de vida. Selma perde a unidade do corpo e passa a ser vista em fragmentação, similar à de Joana d’Arc - pés, mãos, parte da cabeça (figs.39-40). Diferentemente da cruz, a coroa e a flecha de Joana - objetos de grande possibilidade simbólica, Selma possui nas mãos uma trivial escova de dente, objeto de uma higiene que se tornará em breve desnecessária, mas também objeto de percussão, brinquedo (figs.41-42). Em vez dos pés nus e acorrentados de Joana, temos o martírio de Selma em uniforme prisional, que remete a trajes escolares, a tempos de maior inocência e esperança.

"Next to the last song", a última seqüência do filme, adota um procedimento oposto aos demais musicais, sendo plenamente diegética, e assim, rompe parcialmente com o sentido reiterado pelas outras ocorrências. A personagem é inserida então em um ambiente transicional entre a realidade e a fantasia. Por um lado, a proximidade da morte constitui a realidade, mas é também uma fuga definitiva do assassinato, da prisão e condenação. Por outro lado, a música estava relacionada à imaginação e ao escapismo, mas a letra de "Next to the last song" não possui exclusivamente este caráter fantasioso.

Oh, Gene! Of course, you are near,
And now there's nothing to fear.

Oooooo – I should have known
Oooooo – I was never alone

This isn't the last song
There's no violin
The choir is so quiet
And no one takes a spin
This is the next to the last song
And that's so...

Remember what I have said:
Remember: wrap up the bread,
Do this, do that; make your bed.

This isn't the last song
There's no violin
The choir is quiet
And no one takes a spin

It's "The next to the last song"
And that's...⁷⁴

A morte adquire então o sentido de sacrifício, de um exemplo que pode ter seu significado apreendido pelos demais e então ocorrer com serenidade. O fechamento dos olhos da personagem é destituído de caráter funcional devido à cegueira, mas pode admitir uma possibilidade poética através de um ocultamento, mesmo que ilusório. A música reitera este sentido de sacrifício e ao ser justamente interrompida definitivamente pela morte e produz uma ampliação da densidade e gravidade do silêncio que a segue, silêncio que pode estar relacionado ao elemento sacramental mencionado por Bataille em relação ao sacrifício.

No sacrifício, a vítima é despida não somente das roupas mas da vida (ou é destruído de algum modo se for um objeto inanimado). A vítima morre e os espectadores compartilham o que a sua morte revela. É isto que os historiadores religiosos chamam de elemento sacramental. Este elemento sacramental é a revelação da continuidade através da morte de um ser descontínuo para aqueles que assistem isto como um rito solene. Uma morte violenta rompe a descontinuidade da criatura: o que resta, o que os espectadores tensos experimentam no silêncio subsequente é a continuidade de toda a existência da qual a vítima participa. Somente uma morte espetacular, realizada como dita a solene e coletiva natureza da religião, tem o poder para revelar o que normalmente passa despercebido. (Bataille, 2001: 22)

fig. 43

Em *Dançando no Escuro*, há no silêncio, após a morte da personagem e da interrupção da música, uma lição de ordem moral que integrava inicialmente a letra da música cantada por Selma, mas que foi isolada, transformada em palavra escrita, para que obtivesse ainda mais destaque e por consequência, efeito (fig.43).

*They say it's the last song
They don't know us, you see,
It's only the last song if we let it be:
"The next to the last song"
Is for you – for me!
You – and me!⁷⁵*

A cena final remete então à palavra escrita de Dreyer, à autoridade da palavra como verdade estabelecida pelo livro, verdade inserida no silêncio deixado pela morte, continuidade de toda a existência.

75 Trecho da letra da música "Next to the last song" (Trier, 2000: 184), distinta da versão utilizada no filme: *Dizem que é a última canção, mas eles não nos conhecem. É só a última canção se nós deixarmos que seja. "A penúltima canção" é para você e para mim.*

Esta última imagem da personagem se insere no âmbito do traumático ao causar um forte impacto em relação ao sentido constituído pelas reiterações anteriores dos musicais ao longo do relato e pelas imagens da personagem durante "Next to the last song". A felicidade, a alegria e a autonomia

da personagem anteriormente configuradas nos musicais são veementemente negadas pela visão do enforcamento, da morte em tempo real, em tempo icônico. A música constituía ainda um parcial e tênue alheamento da execução, uma suspensão, não somente para a personagem, mas também para o espectador. A interrupção do canto é assim um duplo ato de violência: pelo fim do devaneio e pela morte brutal exibida como espetáculo. O sentido constituído no processo de repetição se vincula ao traumático por adquirir uma inversão de expectativas: em vez de propiciar que a intensidade e a afeto envolvido sejam diminuídos, por efeito de oposição e contraste, o sentido teve seu impacto e repercussão ampliados ao extremo. A imagem fundamental é assim também impactada em sua essência, sofrendo uma compulsória transformação para poder agregar uma reiteração com diferenças, variações que não estão restritas a detalhes, à aparência. Não há imagem da configuração final do rosto da personagem, restam as variações anteriores e o silêncio da canção interrompida que é também uma permanência, que, por sua vez, remete a uma ausência, imagem de morte e execução, imagem traumática (figs.44 a 49).

figs. 44 a 49

Sobre a tela escura, surgem imagens de cada personagem, os créditos do filme que se encerrou. Ao fundo, ainda uma música, "New World", cuja letra pode indicar ainda uma última cronotopia do mundo diegético, cronotopia de transição para a personagem, um pós-morte no qual ela se insere e de onde pode ainda sugerir alguma esperança por este "novo mundo, novo dia a ser visto".

*I'm softly walking on air
Halfway to have an frontier
Sunlight unfolds in my hair*

*Ooh
I'm walking on air
Ooh
To have an frontier
Ooh*

*If living is seeing
I'm holding my breath
In wonder
I wonder what happens next
A new world a new day to see
See
See
To see
See⁷⁶*

76 Trecho da canção "New World", letra de Gudmundsdottir, Sigurdsson e Von Trier (in Trier, 2000: 188): *Eu estou caminhando suavemente no ar, a luz do sol se desdobra em meu cabelo, a meio caminho de chegar a uma fronteira. Se a vida é ver, estou prendendo o fôlego. Eu me pergunto o que vai acontecer depois - um mundo novo, um novo dia para ver.*

Considerações Finais

As variações da personagem Coração de Ouro da história infantil configuradas em *Ondas do destino*, *Os idiotas* e *Dançando no Escuro* revelam um projeto inicial de precariedade e desvalorização. O Dogma 95 também é um projeto que visa através da precariedade, obter o resultado oposto: a valorização e a extração da verdade que estaria oculta pela maquiagem, pelo artificialismo dos efeitos e dos modelos do cinema contemporâneo. Foi visto que a trajetória das protagonistas da Trilogia Coração de Ouro adotava um procedimento de repetição, uma similar via-crúcis que era conduzida a um ato extremo de abnegação, quando a personagem passa então a ser considerada, não mais em desvalorização, mas como mártir, com qualidade de exemplo de ordem moral. O Dogma 95 é uma opção pela auto-restrição, por um correspondente sacrifício em busca de uma similar qualidade de exemplo, de mudança paradigmática. Lars von Trier repete, reitera com diferenças, seja no Dogma 95 ou na Trilogia Coração de Ouro, uma lógica ancorada na perda e precariedade como meio de obtenção de mérito e valor. O Dogma 95 traz, de forma evidente em suas regras e proibições, a noção de repressão, de limitação, que, por sua vez, reitera a idéia de dano em nome de uma causa. Esta é a síntese, configurada com variações e diferenças, do enredo dos três últimos filmes de Trier: um sacrifício que é feito em nome de um princípio, mesmo que muito particular. A validade e a eficiência de tal lógica não são apresentadas sempre como certas e obrigatórias, mas também em ambigüidade, como em *Os idiotas*, *Festa de Família*, e também *Mifune*, que não foi abordado nesta dissertação, apresentam na diegese esta relação com a desvalorização e a demanda por mérito. A ambigüidade de *Os idiotas* também encontra ressonância na relativa satisfação e mérito de Christian, ao final de *Festa*, e na felicidade na ignorância do personagem Kresten, em *Mifune*.

O Dogma 95 pode ser compreendido então como um espelhamento sintético desta lógica de precariedade e mérito. Nos filmes anteriores do diretor, o parâmetro de qualidade e valor em relação ao objeto fílmico já era alvo de questionamento, encontrando expressão principalmente nos aspectos estéticos. A partir de *Europa*, Trier inicia um período onde a imagem cinematográfica é concebida também em função de sua faceta de fragilidade e imperfeição. Esta concepção pôde ser experimentada na produção de *The Kingdom* para a TV, e continuou a permear seus filmes a partir de *Ondas do destino*: a câmera na mão, o uso do vídeo, a menor rigidez em relação

à continuidade e ao eixo da câmera, o corte visível sobre um mesmo plano, a falta de foco, o enquadramento "sujo", o movimento humanizado da câmera durante os diálogos em substituição ao convencional plano/contraplano, a valorização da improvisação dos atores. Nesta perspectiva, o Dogma 95 é a oficialização e intensificação desta concepção, a suspensão, com mérito, de um paradigma anterior de imagem e de narração, uma possibilidade fílmica de estender a precariedade e a fragilidade a um limite além do experimentado até então. Este entendimento, apesar de coerente, deve ser relativizado em relação a outros filmes Dogma, como *Festa de Família* e *Mifune*: a apropriação e aplicação das regras e preceitos são tomadas por Vinterberg e Kragh-Jacobsen em analogia ao jogo - com desprendimento e em efemeridade. *Dançando no Escuro* não é um filme Dogma, mas evidencia ressonâncias das regras e proibições através justamente da transgressão. É um filme de hibridismo: as seqüências musicais são fortemente transgressivas às regras, enquanto que o restante da narrativa as obedece de forma ampla, menos rigorosa. Esta dubiedade entre negação e afirmação da precariedade e da desvalorização encontra correspondência também no âmbito da repetição e do traumático.

A precariedade e a desvalorização podem ser vistas em procedimento de repetição, de reiteração com diferenças, e assim, também inseridas no âmbito do traumático. O traumático desta precariedade pode ser percebido nas instâncias do enunciado e da enunciação. No âmbito do enunciado, o traumático é inserido na diegese, na esfera dos acontecimentos e dos personagens – o sacrifício, a morte, a violência, o incesto. O traumático na enunciação se vislumbra principalmente na maneira de narrar: choque entre paradigmas distintos, produção de sentidos inesperados, procedimento de repetição, constituição de uma imagem fundamental. Dentre todos esses procedimentos enunciativos, a imagem fundamental adquire, como tentei mostrar, uma relevância especial, pois, enquanto marca da enunciação, sua presença no enunciado através das variações é constante e seus efeitos interferem na produção de sentidos, de significados que podem ser alterados justamente pela repetição, pela reiteração de variações. A constituição da imagem fundamental pode ser intuída, então, neste processo duplo de produzir e simultaneamente ser produzida, de criar variações e metamorfosear-se através delas. A imagem fundamental agrega às denotações da diegese a somatória de uma pluralidade de sentidos advinda de suas variações e contém, por conseguinte, um caráter polissêmico em que se congregam os valores da sua pregnância. Dessas propriedades resulta a impossibilidade de materialização da imagem fundamental, sempre inacessível e virtual. Nesta perspectiva, a imagem fun-

damental, como imagem inapreensível em sua constituição dinâmica, pode também se isentar da corrosão causada pelo tempo e pelo efeito da repetição. Talvez os filmes e as histórias possam assim nascer de imagens fundamentais, como a de *Gritos e sussurros*, de Bergman, imagens em latência que não podem ser plenamente realizadas, porque são prenhas, detentoras de uma perfeição e significância que não cabem nos limites de uma conformação concreta, daí seu potencial de insinuar vestígios e vislumbres.

Katrin Cartlidge, a Dodo de *Ondas do destino*, faleceu recentemente e de forma inesperada. O diretor Walter Salles escreveu um artigo em homenagem à atriz, onde menciona uma imagem que pode ser aparentada à de Bergman, uma imagem fundamental.

Sempre falava de um filme que queria fazer, inspirado em uma imagem que lhe era recorrente: a de uma mulher que se perdia com uma mala que não lhe pertencia. (Salles, 2002)

De quem era a mala? Para onde ia a mulher? A partir desta única imagem de Cartlidge poderiam ser feitos infinitos filmes que responderiam de maneiras distintas às perguntas que ela suscita. Aí então reside um detalhe importante: a imagem fundamental suscita perguntas, pede por respostas, pela construção de uma lógica interna, de uma diegese. As perguntas da imagem fundamental dialogam com aquelas que perturbam os estudos em relação ao trauma: por que algo se torna traumático? Como reproduzir o traumático? Não é, no entanto, intenção desta dissertação responder a tais perguntas. O interesse essencial do trauma foi depositado em seu mecanismo de repetição, na capacidade de repetir com intensidade através da síntese. A repetição traumática não é a repetição do mesmo, do idêntico, esfera do simulacro, mas repetição com diferenças, esfera das reiterações que podem então constituir uma imagem fundamental. As configurações do relato identificadas como variações de uma imagem fundamental constituem uma opção de abordagem do objeto fílmico. As variações são justamente reminiscências presentes no relato, a partir das quais se faz um vislumbre da imagem fundamental de significação plena, sintética e intensa.

O traumático possui um caráter indissociável de subjetividade e individualidade que se reflete parcialmente no procedimento de constituir uma imagem fundamental. O olhar e o ato de selecionar detêm uma dose inegável de subjetividade, que então inevitavelmente permeia a identificação de

imagens como variações, repetições com diferenças. Mas o olhar não pode ser vestido de uma objetividade maquínica, que além de não possuir, não lhe condiz. Em *Dançando no Escuro*, os ruídos que impulsionam as músicas são, a princípio, maquínicos, e gradualmente sofrem humanização até chegar ao sugerido e inaudível bater do coração de Selma. Por isso, neste trabalho, de maneira similar ao filme, o automatismo dos resultados maquínicos foi afastado com o intuito de privilegiar a tentativa de receber a atuação da individualidade, da experiência e da subjetividade vivenciadas através de seu poder fertilizador, da sua enorme capacidade de gerar e multiplicar sentidos – inesperados, sugestivos, sensíveis.

Bibliografia de Referência

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc. 1994, *A Estética do Filme*. Campinas, Papirus Editora.

_____. MARIE, Michel. 1988, *L'Analyse des films*. Paris, Nathan.

_____. 1998, *El rostro en el cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

_____. 1997, *L'oeil interminable*, Barcelona, Paidós Ibérica.

BACHELARD, Gaston. 1978, *A poética do espaço*. Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural.

_____. 1989, *A Água e os Sonhos*. São Paulo, Martins Fontes.

BAKHTIN, Mikhail. 1988, *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*. São Paulo, Hucitec/Edunesp.

BARTHES, Roland. 1990, *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. São Paulo, Nova Fronteira.

_____. 1984, *A câmara clara*. São Paulo, Nova Fronteira.

BAUDRILLARD, Jean. 1981, *Simulacres et simulation*. Paris, Éditions Galilée.

BATAILLE, Georges. 2001, *Eroticism*. Londres, Penguin Books.

BAZIN, André. 1991, *O cinema – Ensaios*. São Paulo, Brasiliense.

_____. 1989, *O cinema da crueldade*. São Paulo, Martins Fontes.

_____. 1972, *What is cinema?* vol. 1 e 2. Berkeley, University of California Press.

BENVENISTE, Émile. 1966, *Problèmes de linguistique générale*, vol.I. Paris, Gallimard.

BERGALA, Alain. 1997, "Techniques de la Nouvelle Vague" in *Nouvelle Vague: une légende en question*. Hors Série Cahiers du Cinéma, Paris.

BERGMAN, Ingmar. 1977, *Gritos e sussurros*, A hora do lobo, A hora do amor. Rio de Janeiro, Nórdica.

BERNARDET, Jean-Claude. 1994, *O autor no cinema*. São Paulo, Editora Brasiliense.

Bíblia. Tradução ecumênica, São Paulo, Edições Loyola.

BJÖRKMAN, Stig. 2000, *Lars von Trier – Entretiens avec Stig Björkman*. Paris, Cahiers du Cinéma.

BORDWELL, David. 1997, *On the History of Film Style*. Cambridge, Harvard University Press.

_____. 1991, *Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard University Press.

_____. 1985, *Narration in the fiction film*. Londres, Methuen and Co. Ltd.

_____. 1979, *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, University of California Press.

BRAIT, Beth (org.). 1997, *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas, Editora da Unicamp.

BRANIGAN, Edward. 1992, *Narrative comprehension and film*. Londres, Routledge.

BURCH, Noël. 1992, *Práxis do Cinema*. São Paulo, Brasiliense.

BURGIN, Victor. 1986, *The end of art theory*. Nova Jersey, Humanities Press International.

CARUTH, Cathy. 1996, *Unclaimed experience – Trauma, Narrative and History*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

_____. (ed.). 1995, *Trauma – Explorations in memory*. Baltimore, John Hopkins.

CREWS, Frederick. *The Memory Wars*. New York. The New York Review Book, 1995.

_____. 1998, *Unauthorized Freud – Doubters confront a legend*. New York, Penguin Books.

DIDEROT, Denis. 1993, *Ensaio sobre a pintura*. Campinas, Papirus & Editora Universidade de Campinas.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. 1979, *Crime e Castigo*, São Paulo, Abril Cultural.

DREYER, Carl Theodor. 1964, *Four screenplays*. Londres, Thames and Hudson.

_____. 1997, *Réflexions sur mon métier*. Paris, Cahiers du Cinéma.

FREUD, Sigmund. 1982, *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey, Alan Tyson y Angela Richards. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu editores.

FRODON, Jean-Michel. 18/11/1999, "Le Dogma des auteurs danois, du manifeste à la réussite" in *Le Monde*.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. 1999, *Acaso e repetição em Psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

GAUDREAU, André & JOST, François. 1995, *El relato cinematográfico – Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.

_____. 1989, *Du littéraire au filmique – Système du récit*. Paris, Méridiens Klincksieck.

GENETTE, Gérard. 1988, *Narrative discourse revisited*. New York, Ithaca: Cornell University Press.

_____. 1972, *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.

_____. 1972, *Figuras*. São Paulo, Perspectiva.

Heart of Gold, 1989, ilust. Rosalind White, Dharma Publishing, Oakland, California.

KELLY, Richard. 2000, *El título de este libro es Dogma 95*. Barcelona, Alba Editorial.

KRAUSS, Rosalind. 1997, *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos.

LAUB, Dori. 1995, "Truth and Testimony in CARUTH, Cathy. (ed.). *Trauma – Explorations in memory*. Baltimore, John Hopkins.

LEYS, Ruth. 2000, *Trauma – A Genealogy*. Chicago, The University of Chicago Press.

LESSING, Gottfried. *Arte y vida (Laocoonte)*. Buenos Aires, Editorial Tor.

MACHADO, Arlindo. 2002, "O sujeito no ciberespaço" in PRADO, José Luiz Aídar (org.), *Crítica das práticas mediáticas: da sociedade de massa às ciberculturas*. São Paulo, Hacker Editores.

METZ, Christian. 1991, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris, Méridiens Klincksieck.

MICHEL, Marie. 1976, « Analyse textuelle » in *Lectures du film*. Paris, Albatros.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. 2001, "O tempo mnésico da enunciação e o tempo crônico do enunciado em Carlota Joaquina" in *Significação* n. 16, São Paulo, Annablume.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo, 1998, "La voix dans le miroir: le dialogisme métaphorique" in *Recherches Sémiotique-Semiotic Inquiry*, v.18, n. 1-2.

PLETT, Heirich, 1993, "Intertextualidades" in *Criterios*. Habana, Casa de las Americas.

PROPP, Vladimir I. 1984, *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

REENSHAW, Domeena. 1984, *Incesto: compreensão e tratamento*. São Paulo, Roca.

REQUENA, Jesús González. "Enunciación, punto de vista, sujeto" in *Contracampo* 42. Madrid.

SALLES, Walter. 14/09/2002, "Homenagem a uma atriz que partiu cedo demais" in *Ilustrada, Folha de São Paulo*, São Paulo.

SAUSSURE, Ferdinand de. 1969, *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix/Edusp.

SCHRADER, Paul. 1972, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Nova York, Da Capo Press.

STAM, Robert. 1992, *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática.

TODOROV, Tzvetan. 1981, *Mikhaïl Bakhtine – Le Principe Dialogique*. Paris, Éditions du Seuil.

TRIER, Lars von. 1996, *Breaking the waves*. Londres, Faber and Faber.

--_____. 2000, *Dancer in the dark – scénario bilingue*. Paris, Cahiers du Cinéma.

VILLAFANE, Justo. 1985, *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Ediciones Pirámide S.A.

XAVIER, Ismail, 1984, *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra.

SITES

"Entrevista Thomas Vinterberg" in *Dogme 95 Official site* (www.dogme95.dk).

"Manifesto" in *Dogme 95 Official site* (www.dogme95.dk).

"Voto de Castidade" in *Dogme 95 Official site* (www.dogme95.dk)