UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

LUIZ GUSTAVO FRANÇO SO PEREIRA DA CRUZ

***Dogville*, de Lars von Trier, e
a utilização da obra de
Brecht como modelo**

São Paulo

2011

LUIZ GUSTAVO FRANÇO SO PEREIRA DA CRUZ

***Dogville*, de Lars von Trier, e a utilização da obra de Brecht como modelo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Teoria e Prática do Teatro, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio de Carvalho.

São Paulo

2011

RESUMO

Esse estudo analisa o filme *Dogville* a partir do conceito de *obra modelo* cunhado por Bertolt Brecht. O objetivo é verificar de que modo o filme de Lars von Trier se organiza como projeto consciente em que as dimensões da forma, do conteúdo e do atrito com o aparelho produtivo não se excluem. Como pressupostos teóricos da concepção de forma, estão os conceitos brechtianos de imagem dialética, estranhamento e *gestus*, que servem de base à pesquisa do campo temático de *Dogville*, em torno das relações de trabalho. O estudo ainda discute os efeitos da estrutura teatral com tendências épicas dentro da forma do drama cinematográfico, o sentido autocrítico do filme, e as razões de seu impacto como crítica do aparelho produtivo contemporâneo.

ABSTRACT

This study analyses the film *Dogville* from the concept of *work model* created by Bertolt Brecht. The objective is to verify by which means the film of Lars von Trier organizes itself like a conscious project in which the dimension of form, content and the friction with the productive apparatus don't exclude each other. As teorical assumptions of form conception are the brechtian notion of dialectic image, strangeness and gestus, which will serve as base of research to the thematic field of *Dogville*, rounding the work relations. The study also discusses the effects of the theater structure with epic tendencies inside the cinematic dramatic form, the self-criticism sense, and the reasons of its impact as critic of the contemporary productive apparatus.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sérgio de Carvalho pela orientação e pelo companheirismo.

Um agradecimento especial ao Prof. Dr. João Carlos Guedes pelos anos
de amizade e dedicação a minha formação.

À ajuda de uma companheira especial, Fernanda Pessoa.

Ao meu parceiro nas inquietações, Gabriel Campos.

Aos meus irmãos Carlos Eduardo e Luis Felipe e meus pais Jesué e
Christina pelo suporte.

À Profa. Célia Cruz, minha inspiração.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO: TRIER E O MODELO BRECHT	08
<i>Estranhamento e imagem dialética</i>	11
<i>Brecht e o cinema</i>	17
<i>Kuhle Wampe e o gestus brechtiano</i>	21
<i>O embate com o aparato</i>	24
<i>Lars von Trier e a utilização do modelo Brecht</i>	28
<i>Evolução de aspectos formais</i>	30
<i>O movimento Dogma 95</i>	31
<i>O projeto Dogville</i>	35
II. DOGVILLE COMO NARRATIVA DO TRABALHO	38
<i>A cidade americana</i>	39
<i>O gangsterismo do capital</i>	41
<i>A base da fábula: Jenny, a pirata</i>	45
<i>Tom, o filósofo idealista</i>	47
<i>O objeto da ilustração: Grace</i>	50
<i>O gesto básico de Dogville: crise nas relações de trabalho</i>	53
<i>A dialética do trabalho</i>	54
<i>A dialética do senhor e do escravo</i>	56
<i>O inferno por dez dólares</i>	58

<i>Salvação pelo idealismo e salvação pelo gangsterismo</i>	61
<i>Idealismo é gangsterismo</i>	63
<i>A contradição entre o filme e os créditos</i>	64
 III. CONTRADIÇÕES FORMAIS DE <i>DOGVILLE</i>	66
<i>Estranhamento do espaço</i>	66
<i>Gestus do espaço</i>	70
<i>Contradições do drama</i>	75
<i>Identificação e estranhamento</i>	78
<i>A dialética da ilustração</i>	81
 IV. O EMBATE COM O APARELHO PRODUTIVO	83
<i>A coletivização do trabalho cinematográfico</i>	86
<i>A exposição da protagonista e do Star System</i>	89
<i>Um filme sobre Hollywood</i>	92
 V. NOTA FINAL	95
<i>O último embate: a reflexão sobre o cinema</i>	97
 VI. BIBLIOGRAFIA	99

I

INTRODUÇÃO:

TRIER E O MODELO BRECHT

Este estudo parte da idéia de que muito da força da obra recente do cineasta Lars von Trier está relacionada à utilização da obra de Bertolt Brecht como modelo. A influência aparece não apenas nos filmes, mas também na atitude em relação ao sistema produtivo, como uma espécie de projeto consciente.

O próprio conceito de “obra modelo” de que se vale Trier está presente na obra do dramaturgo alemão. Brecht, durante toda sua produção artística, se utilizou das obras do período clássico como modelos de reflexão sobre os problemas de seu tempo. A prática da criação teatral com base no modelo tinha para ele a finalidade de historicizar temas e formas do presente a partir de padrões formais do passado. Assim, Brecht se apropriou do trabalho de diversos autores clássicos recusando qualquer noção de propriedade intelectual: desde textos da Grécia antiga, passando por Shakespeare, até escritores do período do classicismo alemão, como Schiller e Goethe.

O uso de modelos do passado como procedimento de construção artística na obra de Brecht funciona em dois níveis, um interno e outro externo.

O nível interno tem como função relativizar e historicizar o conteúdo atual e a expectativa dramática de suas obras através de um movimento de retorno aos clássicos. No nível externo, o plágio é utilizado como uma espécie de ataque à propriedade intelectual e as formas de produção artística individualistas. Muito dessa modelização da obra se relaciona à posição de Brecht em relação ao trabalho literário, que para ele tem um caráter eminentemente coletivo:

"É necessário libertarmo-nos desse desprezo tão freqüente pela cópia. Copiar não é o 'caminho mais fácil'. Não é uma vergonha, é uma arte. Ou seja, é preciso tornar a cópia uma arte, precisamente para que não se verifique nem uma redução a fórmulas, nem rigidez alguma."¹

Em outro contexto, ele afirma haver duas possibilidades de se praticar a cópia; uma seria a imitação servil e a outra a imitação livre. A primeira, para Brecht, provocaria um tipo de arte muito restrita, presa a fórmulas e a conceitos, uma cópia no sentido pejorativo. Já a segunda guarda traços que permitem uma certa liberdade de criação, pois o modelo serviria apenas como ponto de partida dos ensaios, da preparação de um texto novo, ou das disposições cênicas a serem adotadas. No fundo, o que importa para Brecht, é que o encenador realize uma representação crítica do lugar e do momento em que ele vive. Para atingir tal atualidade no tratamento das questões, o artista poderia efetuar quantas alterações achasse necessárias no modelo. O modelo em si não pode ser encarado como algo imutável, ele antes deve ser estudado e retrabalhado, deve ser tornado artisticamente mais atraente e mais exato, de modo a conferir à reprodução da realidade do momento atual um caráter mais expressivo. Brecht, como bom autor versado na dialética, sugeria aos que se propunham a praticar a imitação do modelo que *negassem* os elementos previamente estabelecidos, para que o próprio artista colocasse em prática a dialética. É claro que para negar uma fórmula, o artista deve antes

¹ Bertolt Brecht, *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.220

experimentá-la. Brecht via na prática da cópia não só uma forma de representação mais exata d realidade, mas um exercício de método.

Em outra frente, Brecht também trabalhou para que sua produção artística se tornasse, ela própria, uma obra-modelo, voltada para o futuro. Para ele, o escritor clássico é aquele cuja obra mobiliza sua reposição ao longo dos anos. José Antonio Pasta Júnior se debruçou sobre o caráter clássico que Brecht tentou conferir a sua obra no livro *Trabalho de Brecht*². Segundo Pasta, o atributo *clássico* é dado aos autores cujas obras conseguem se repor ao longo de todas as gerações, pois tais obras seriam como monumentos que sobrevivem aos ataques do tempo: os temas tratados conseguem manter um teor de atualidade mesmo após muito anos de existência. O interessante para Pasta é o fato de Brecht ter condensado em poucos anos o longo período que geralmente leva uma obra a se tornar clássica:

"O projeto de Brecht é, assim, a empresa de uma domada impaciência histórica, que intenta concentrar o tempo e fazê-lo saltar. Dito de maneira muito simplificada, este intento aparece como o de já surgir como um clássico, sem 'aguardar' o trabalho do tempo."³

Brecht compôs suas grandes obras já pensando em sua atualização posterior, algo como escrever instruções de trabalho e colocá-las em garrafas para um dia serem abertas. A classicidade contemporânea de Bertolt Brecht é comprovada pela sua enorme influência durante todo o século XX tanto no teatro como em outras formas artísticas. De fato, Brecht é dos raros autores modernistas que conseguiu tornar-se clássico, estabelecendo diversas obras modelares, que se oferecem ao leitor como um trabalho coletivo.

² José Antonio Pasta, *Trabalho de Brecht*, São Paulo: Editora Ática, 1986.

³ José Antonio Pasta, *Trabalho de Brecht*, São Paulo: Editora Ática, 1986, p.22

Estranhamento e imagem dialética

Um dos conceitos mais importantes para a teoria do teatro épico brechtiano é o do efeito de estranhamento. Mais do que um procedimento técnico, seu objetivo principal é desnaturalizar um gesto ou uma ação, revelando seu sentido histórico. No filme *Dogville*, Lars von Trier procura de forma consciente esse efeito ao historicizar diversos momentos da obra, e também, em um segundo nível, a obra como um todo. Se aproximarmos o conceito de estranhamento da reflexão que Walter Benjamin fez sobre o conceito de imagem dialética, fica mais clara a impossibilidade de se desatrelar tal técnica artística de suas funções reflexivas de ordem histórica e sociais.

O efeito de estranhamento pode ser aplicado à fala de uma personagem, a um gesto realizado em determinado momento da ação e, em um nível mais amplo, a toda história que o autor quer contar. Pode ser ativado através de recursos literários, como a ironia e a paródia, ou através de recursos cênicos, como cartazes e projeções. De maneira simplificada, o efeito de estranhamento se dá no momento em que a cena suspende o fluxo do drama (e sua aparência de naturalidade) para possibilitar a reflexão sobre sua causalidade. Em muitos casos esta suspensão pode ser uma interrupção. A quebra da quarta parede no teatro está intimamente ligada a essa técnica, pois o ator não vê mais o palco como um mundo fechado em si mesmo. Em um dado momento ele pode mostrar-se ao público como ator e não como personagem e fazer um comentário sobre sua própria ação ou sobre a ação de um outro. Assim também funciona a utilização de cartelas e projeções, que interrompem o fluxo do drama com comentários direcionados a provocar uma atitude mais crítica no espectador.

De forma geral, essa técnica procura desmistificar a falsa aparência de realidade que a atmosfera de um teatro naturalista, por exemplo, dá às suas representações. Portanto, à primeira vista, o efeito de estranhamento busca impedir que o espectador entre numa espécie de campo de hipnose e passe a

aceitar aquele mundo que vê a sua frente como um espelho da vida real. A magia, ou o transe dramático que forja a ilusão de que as ações que se passam em cima do palco não foram ensaiadas anteriormente pelos atores, é completamente minada pelo efeito de estranhamento. Os processos se tornam visíveis, pois o resultado final não busca esconder o trabalho de preparação dos atores nem dos cenários. Ele antes procura revelar ao espectador os passos que correm paralelamente à produção final. Ao espectador não é dada simplesmente a possibilidade de fruir um produto acabado, em que os momentos de preparação e de trabalho anterior foram escamoteados por detrás de uma falsa aparência de totalidade ilusória. O efeito de estranhamento convida o espectador a visitar os passos anteriores que levaram aquela representação a tomar corpo.

Quando considerado apenas do ponto de vista de estilo, como uma técnica teatral, o efeito de estranhamento é facilmente neutralizado. É exatamente isso que faz a indústria do entretenimento, em especial a publicitária, ao utilizar o estranhamento como uma simples técnica metalingüística para chacoalhar um pouco a contemplação passiva do espectador. A diferença é que o choque recebido pelo espectador ao ver um comercial no qual o ator sai da personagem para falar diretamente com o público visa ao consumo da própria linguagem que se auto ironiza. Assim também funciona o *making off* de um filme, que serve para promover o lançamento de um determinado produto cinematográfico. Para evitarmos que tal ferramenta de grande utilidade crítica não seja esvaziada de suas reais intenções políticas, é útil pensar o estranhamento como imagem dialética.

O efeito de estranhamento não busca simplesmente interromper o fluxo dramático naturalista, ele precisa também revelar como e por que tal atitude ou gesto chegou a tornar-se o que é. É através da historicização que o efeito de estranhamento consegue extrair o máximo de sua força crítica. E é aqui que a imagem dialética benjaminiana revela sua real aplicação. Seu conceito está intimamente ligado a uma postura materialista em relação à história. E para entendê-la precisamos recusar a noção de progresso positivista típica de nossa época. Walter Benjamin recusa a idéia do tempo histórico como algo

cronologicamente homogêneo, ou seja, a idéia de que a história é uma simples sucessão de atos interligados entre si que obedecem a uma lógica aditiva. A idéia fundamental que Benjamin recusa é da repetição, a aparência do “sempre igual” típica da naturalidade burguesa: a idéia de progresso como uma simples acumulação, sucessiva de momentos históricos, de modo que a relação entre tais momentos seja visível apenas através de uma linha do tempo retilínea e infinita. Dessa forma, o passado justifica o presente porque não o questiona. A história do progresso que se pretende inevitável, nada mais é que a história das vitórias dos dominadores.

Em oposição à concepção do tempo homogêneo, dessa continuidade natural da história, Benjamin propõe uma visão materialista e dialética da história. Seu objetivo é pesquisar a força crítica que um fragmento do passado forma na interação com um momento do presente. Para Benjamin os avanços da história não obedecem a uma cronologia naturalista, eles antes realizam saltos. O presente é uma constelação que abriga diversos momentos históricos do passado e que pode ser percebida como uma imagem dialética:

"A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formando pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora. Assim, a antiga Roma era, para Robespierre, um passado carregado de tempo-de-agora, passado que ele fazia explodir do contínuo da história."⁴

É a noção de tempo-de-agora que está por trás do conceito de imagem dialética. Benjamin enxerga em diversos momentos específicos do passado instantes em que uma constelação carregada de traços explosivos e subversivos consegue interromper a falsa continuidade causal da história. A imagem dialética é um objeto histórico que lampeja e revela a história anterior e a posterior de tal momento. A apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica. Benjamin percebe na

⁴ Walter Benjamin. “Sobre o conceito de História”, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 229

lembrança de Robespierre da insurgência dos escravos da Roma antiga um momento histórico carregado de tempo-de-agora, capaz de deflagrar a revolução. Da mesma forma, Lênin também recorreu a momentos emancipadores do passado para legitimar a luta revolucionária do presente. Há em seus textos pré-revolucionários diversas menções à Comuna de Paris de 1871, tornadas armas poderosas de combate no presente de então.

Se voltarmos nossa atenção agora para as obras de Bertolt Brecht, veremos que ele quase sempre procurou situar suas peças em momentos em que uma imagem dialética da história se torne mais visível. Nos termos de Benjamin:

"O que distingue as imagens das "essências" da fenomenologia é seu índice histórico. O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa "legibilidade" constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão , e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.)"⁵

A peça exemplar de Brecht que caracteriza o conceito de imagem dialética é *A vida de Galileu*. Nessa obra fica clara a opção de Brecht por representar um momento histórico em que ocorre uma cristalização de contradições dentro de uma mesma imagem. É justamente através de um lampejo causado pelo choque desses opostos que a obra consegue projetar uma nova oportunidade de mudança sobre as relações sociais e políticas tanto no tempo de Galileu quanto no tempo em que Brecht escreveu a peça. A descoberta que Galileu fez no século XVII sobre a movimentação dos astros, e

⁵ Walter Benjamin, *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.504-505

a comprovação de que a Terra não é o centro do universos e sim o Sol, fornece a Brecht um objeto histórico que é capaz de interromper o fluxo contínuo lançado sobre o papel do cientista (e do intelectual) em seu tempo. A descoberta de Galileu caracteriza uma imagem dialética: através dela conseguimos compreender a história anterior (que agora surge como uma época obscura, dominada por dogmas religiosos que serviam à dominação dos homens) e a história posterior (o novo mundo que se abre, e que agora coloca o homem no centro do universo). Sabemos que *A vida de Galileu* foi escrita nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, entre 1938 e 1939, período em que grandes descobertas, inclusive a da bomba atômica, estavam em desenvolvimento. Ao reconhecer a capacidade da descoberta de Galileu de funcionar como uma imagem dialética, Brecht propõe uma visão crítica do presente, os anos conturbados que antecederam à Segunda Guerra Mundial. Utiliza a força esclarecedora do passado para compreender seu próprio tempo:

"Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o "ocorrido desde sempre". Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada [...]."⁶

Através de uma visão materialista da história, Brecht foi capaz de perceber a correspondência de eventos do passado com as questões que estavam prementes em sua época. Esse procedimento se tornará um método de trabalho central, utilizado tanto nas macro-estruturas de suas obras teatrais como nos pequenos gestos e falas que, relacionados, constituem o *gesto básico* (*Grundgestus*) da obra.⁷ Assim nas cenas que representam a Inquisição, a fala do papa e do inquisidor contém pequenos gestos que contribuem para cristalizar a imagem de uma dominação em decadência, de um mundo velho que está prestes a morrer. Por sua vez, Andrea e seus

⁶ Ibidem., p.506

⁷ O gesto básico, ou *Grundgestus*, de uma obra funciona como uma espécie de motor ativo que conduz os atos, define a postura das personagens e coordena a estruturação dos capítulos da peça. O efeito de estranhamento que é ativado através dos diversos recursos que citamos acima, tem sempre como alvo, fazer surgir, por mais rápido que seja, um comentário que corresponda ao gesto básico da peça.

amigos estudantes representam esse novo mundo que se abre agora a diversas possibilidades de mudanças profundas no meio social.

De fato, o efeito de estranhamento, além de ser uma ferramenta para ativar a capacidade crítica do espectador, funciona também como um comentário de cunho histórico que tem por objetivo esclarecer a realidade concreta escamoteada pela naturalidade que o progresso burguês imprime ao conjunto de relações sociais do mundo moderno. O efeito de estranhamento não pode ser encarado apenas como uma forma de desnaturalizar a visão condicionada do espectador, já que esse resultado também é buscado pela máquina produtiva da grande indústria de entretenimento. Se o estranhamento não contiver em si a crítica histórica, se a sua desnaturalização não tiver como motor argumentativo o anti-idealismo histórico, seu resultado será puramente técnico, e não causará nenhuma mudança qualitativa na percepção do espectador.

Ao adotarmos uma visão dialética sobre o conceito de progresso, concluímos que ela não pode ser atrelada à mera continuidade do tempo, e sim às suas interferências - no momento em que algo verdadeiramente novo, seja ele bom ou ruim, se fez sentir pela primeira vez. Só assim o verdadeiro progresso é sentido, ao gerar uma mudança qualitativa no decurso histórico. Assim como o período da Inquisição move *A vida de Galileu*, o mesmo ocorre com a mudança de governo na Grusínia em *O círculo de giz caucasiano*; com a Guerra dos Trinta Anos em *Mãe Coragem e seus filhos*; com a França ocupada pelos nazistas em *As visões de Simone Machard*; com a ocupação de Paris pelos revolucionários em *Dias da Comuna*; e também, com a crise na bolsa de valores de Chicago em *A Santa Joana dos matadouros*. Essas relações mostram como Brecht, preferencialmente, procurou momentos de interferências no *continuum* da história para estranhar a própria noção de progresso. No fundo ele queria provar que a naturalidade com que decorre a vida na sociedade capitalista é transitória e ilusória, e sendo assim, passível de mudança. Segundo Anatol Rosenfeld, além dos momentos históricos tratados nas peças representarem instantes em que o tempo estacou, abrindo novas

possibilidades de atuação sobre o meio social, a própria condição geográfica estranha também contribui para o conjunto do efeito:

"Este 'efeito de alienação distancia o público do caso narrado, ainda mais porque se trata de acontecimentos que ocorrem na China, na Roma antiga ou durante a Guerra dos Trinta Anos. Não identificada com o mundo cênico, a platéia vê como de fora sua própria situação social, refletida no palco. Pois o experimento da China se aplica também a ele, espectador. Este então observa a sua própria situação como um imigrante recém-chegado que estranha os estranhos costumes com olhos de estrangeiros."⁸

Essa será uma das estratégias principais do diretor Lars von Trier em *Dogville*. Além de localizar a fábula do filme em um local geograficamente desconhecido, ele situa toda a ação de *Dogville* no momento histórico da Grande Depressão americana, pois são nos momentos de crise econômicas que as verdades aparentemente eternas do capitalismo são colocadas em dúvida. As falhas nas promessas do progresso econômico e social permitem que se revelem com mais clareza as contradições do sistema, que podem se cristalizar em uma imagem dialética. Tal imagem se torna o motor argumentativo e causal de todas as ações que se passam no filme: ela concentra todas as relações e atitudes das personagens na obra.

Brecht e o cinema

Décadas antes de Lars von Trier, o primeiro artista a tentar aplicar a teoria e prática do teatro épico ao cinema foi o próprio Bertolt Brecht. O cinema foi objeto de diversos experimentos do poeta alemão e rendeu ricos ensaios sobre as possibilidades de utilização dessa ferramenta de comunicação tão poderosa. Junto a seu parceiro intelectual Walter Benjamim, Brecht acreditava poder aproveitar a reprodutibilidade do cinema – a principal característica da

⁸ Anatol Rosenfeld, *Teatro moderno*, São Paulo: Perspectiva, 2008, p.154-155

força de seu alcance enquanto meio de comunicação – para promover uma revolução na forma de representação. Os primórdios da relação de Brecht com o cinema, ou com a imagem cinematográfica, datam de suas experiências de atrito entre o teatro e o filme nas montagens do diretor alemão Erwin Piscator na década de 20:

“Foi ele (Piscator) quem introduziu o filme no teatro e assim fez dos bastidores um elemento de ação.”⁹

A utilização de projeção de imagens dentro dos espetáculos era um dos procedimentos que Piscator defendia para epicizar as questões dramáticas tratadas no palco. A função principal do filme no teatro de Piscator era a de realizar um comentário cinematográfico histórico. O filme produzia a documentação social que determinava os acontecimentos da peça. Piscator foi o primeiro a utilizar imagens de manifestações, guerras e eventos políticos para distanciar a ação no palco e dar aos espectadores informações úteis e complementares sobre o tema tratado pela encenação. Além do filme documental, o diretor utilizava imagens projetadas para relacionar o palco com temas da luta revolucionária. Brecht herdou de Piscator essa postura experimental frente às novas possibilidades das técnicas narrativas da cena.

No teatro épico de Brecht, os elementos que constituem o todo da peça são separados e dotados de uma significação autônoma. Ao contrário da obra de arte orgânica, na qual a música, o cenário, as personagens e a iluminação se juntam e se misturam para criar um todo aparentemente coerente – como pede a teoria da arte de Richard Wagner –, o teatro épico brechtiano defende uma separação consciente dessas ferramentas artísticas. A música surge para comentar ou sublinhar o tema central de uma determinada cena. Os cenários estimulam a imaginação participativa do espectador. Nesse contexto, o filme no teatro épico também era utilizado como ferramenta de estranhamento, cujo objetivo era distanciar a ação dramática ou esclarecer a fábula apresentada.

⁹Bertolt Brecht, *A Compra do Latão*, Lisboa: Vega, 1999, p.103

Nunca houve no teatro brechtiano qualquer tipo de preconceito com a linguagem fílmica, antes o que havia era uma preocupação sobre a forma de utilização consciente dessa nova linguagem. Brecht já pensava na relação entre as duas linguagens em alguns textos do período:

“Filme na sua objetividade, pode ser usado no teatro épico como uma forma de coro óptico. [...] Mais importante, entretanto, o filme – se ele representa um espaço real – não deve destruir de uma vez por todas o prazer da dialética entre o tri-dimensional e o a-dimensional.”¹⁰

Até então, as preocupação de Brecht frente ao uso do cinema estavam limitadas ao âmbito do espaço teatral. O filme era uma ferramenta de estranhamento. É só depois do enorme sucesso de *Ópera de Três Vinténs* no teatro, e da proposta de uma empresa produtora de adaptar o texto da peça ao cinema, que Brecht inicia sua relação com o ambiente cinematográfico. É certo que ele tinha uma enorme vontade de escrever para cinema. No entanto, sua imediata percepção das limitações do trabalho industrializado (em que pese o gosto pelas novas coisas ruins ao invés das velhas coisas boas) serviu para que ele entendesse que a renovação revolucionária operada no teatro desde o final do século XIX seria exponencialmente mais difícil de realizar no meio cinematográfico, uma vez que a relação de trabalho no cinema se adaptava perfeitamente ao processo industrial de produção cultural de mercadorias. A briga que Brecht travou com a indústria do cinema seria muito mais dura que os golpes que ele desferiu nos textos ou procedimentos dramáticos herdados da tradição teatral. Objetivamente, seria uma batalha com o poderoso complexo cultural que se consolidava na década de 30. Anos depois, Theodor Adorno faz um retrato vivo das entranhas desse monstro que Brecht pretendia combater:

¹⁰ Bertolt Brecht, *Brecht on film and radio*, Londres: Methuen, 2000, p.6

“A dependência em que se encontra a mais poderosa sociedade radiofônica em face da indústria elétrica, ou a do cinema relativamente aos bancos, caracteriza a esfera inteira, cujos setores individuais por sua vez se interpenetram numa confusa trama econômica.”¹¹

O campo de batalha não seria mais a obra de dramaturgos naturalistas ou conceitos referentes à poética aristotélica. O monstro agora era terrivelmente mais poderoso. Em 1928, Brecht decide levar ao tribunal a produtora cinematográfica responsável pela realização do filme *Ópera de Três Vinténs* para revelar os inúmeros processos que interligam o aparelho produtivo da cultura no mundo capitalista. Sua derrota era inevitável e previsível, porém ela gerou um fruto (*O Processo dos Três Vinténs*) de extrema utilidade para a análise dos limites da produção cultural no cinema até os dias de hoje. Em um segundo momento, essa tentativa frustrada serviu de aprendizado para Brecht realizar um filme nos moldes do cinema independente, com recursos próprios e uma alta carga de inventividade produtiva. É sua única produção que de fato se concretizou, o filme *Kuhle Wampe*, dirigido por Slatan Dudow, documento referencial para que se avalie as experiências de Brecht com o cinema.¹²

¹¹ Theodor W. Adorno, “A Indústria Cultural”, in *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p.101

¹² No exílio nos Estados Unidos, Brecht seguiu tentando trabalhar na indústria cinematográfica. Os Estados Unidos da América receberam uma grande quantidade de refugiados do regime nazista. Na Califórnia Brecht tinha a ajuda de Fritz Lang, que já tinha um certo reconhecimento internacional e tentava arrumar roteiros para que Brecht pudesse trabalhar. Talvez tenha sido um pouco inocente por parte de Brecht achar que Hollywood aceitaria sua forma dialética de produção artística. Mesmo depois do fracasso com a produtora alemã do filme *A Ópera dos Três Vinténs*, Brecht achou que poderia de fato escrever ou realizar algo na grande indústria do entretenimento americano. Salvo pequenas participações em roteiros que geralmente terminavam em brigas e desafetos por causa de edições e alterações de seu texto original, todas as suas experiências com o cinema americano foram frustrantes: “Não estar feliz no meu ambiente não é uma coisa que me agrada, sobretudo nestas circunstâncias. Dou muita importância à minha condição, a ilustre condição de refugiado, e é sem dúvida indecente ser tão servil e ávido de agradar os refugiados como é o ambiente aqui. Mas provavelmente são as condições de trabalho que me deixam impacientes. O costume daqui exige que você tente 'vender' tudo, de um dar de ombros a uma idéia, você tem de estar sempre de olho num possível freguês, de tal modo que você ou é um comprador ou um vendedor, você vende seu mijo, por assim dizer, ao penico. O oportunismo é tido como a maior virtude, a polidez se torna covardia.” Bertolt Brecht, *Diário de trabalho, volume II*, Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 51

Kuhle Wampe e o *gestus brechtiano*

“Quem vai mudar o mundo? Aqueles a quem o mundo não agrada.”¹³

*Kuhle Wampe*¹⁴ é um filme que trabalha com um procedimento poético que será central para *Dogville*: o *gestus*. Como no teatro épico, o filme é composto por quatro partes independentes. Não há uma continuidade dramática apoiada em algum protagonista. Não há percalços subjetivos com os quais nos identificamos. Antes, há um motivo maior: um *gestus* básico (*Grundgestus*) que atravessa todas as cenas. No caso, trata-se das dificuldades de politização da filha da família Bönike, Anni. Arrasada pela crise econômica, a família passa por grandes dificuldades até ser despejada de seu apartamento em Berlim. Não lhe restando outra opção a não ser a mudança para o acampamento *Kuhle Wampe*. Na primeira parte do filme, intitulada “Um desempregado a menos”, já notamos a estratégia irônica e dialética de Brecht. Aparentemente esperançoso, o subtítulo ambíguo se refere ao filho da família que se suicida, e não a um desempregado que consegue algum trabalho. O fato de Brecht colocar a cena do suicídio logo no início do filme demonstra sua preocupação em não dramatizar a situação do proletariado. Os planos são altamente objetivos, não há closes que indiquem uma subjetividade do rapaz, pelo contrário, temos uma espécie de configuração do *gestus*¹⁵ nos dois planos que precedem a cena em que o desempregado se joga da janela. Antes de se

¹³ Última fala da personagem Anni no filme *Kuhle Wampe*.

¹⁴ O filme foi produzido em 1932 e os gastos da produção foram em grande parte financiados pelos realizadores do filme (Brecht, Dudow, Ottwalt), algo que lhes deu uma certa liberdade criativa, difícil de conquistar em uma Alemanha pré-nazista. Por ser o único trabalho cinematográfico no qual Brecht participou ativamente de todas as etapas - roteiro, produção e realização - *Kuhle Wampe* torna-se uma fonte ilustrativa para compreender de forma objetiva algumas técnicas do teatro épico aplicado ao cinema.

¹⁵ “Chamamos esfera do *gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social (...) A exteriorização do *gesto* é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória.” Bertolt Brecht, *Estudos sobre teatro*, p.124

matar, o suicida retira um relógio do pulso e o coloca em cima de uma mesa. A câmera, de forma intencional, persegue o objeto. E de fato faz um close do relógio, esquecendo por alguns instantes o rapaz que está prestes a se atirar pela janela. Depois, vemos um plano de uma mão se soltando de um parapeito. O efeito de distanciamento nessa seqüência é claro. Não há nenhuma possibilidade do espectador que assiste a essa cena se identificar com o sofrimento do jovem, pois a câmera deixa explícito que o que importa aqui é o ato de tirar o relógio. Não há dramatização do sujeito desesperado. O que há são relações em que a vida do indivíduo está completamente relacionada a seu problema de classe. O gesto da retirada do relógio de pulso, carregado de contradições, lança ao espectador uma pergunta sobre sua causalidade. Na seqüência posterior ao suicídio do jovem trabalhador, há um plano que remete toda a ação ao contexto global da crise econômica. O pai do jovem que acabou de se matar está sentando em um bar e discute com um amigo os números alarmantes do desemprego nos Estados Unidos da América. Assim, essa pequena cena contribui para o efeito de estranhamento ao relacionar o ato do jovem trabalhador com causas que extrapolam sua intersubjetividade, revelando que o sentido da cena provém de relações econômicas distantes.

Através desses pequenos gestos que distanciam a ação dramática, Brecht produz uma imagem dialética sobre o momento histórico da crise econômica mundial, decorrente da quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929, e de suas conseqüências para a massa dos trabalhadores. Assim como uma imagem dialética evidencia um dado momento histórico, o *gestus* brechtiano denuncia uma postura social dependente de tal momento. Em outras palavras, quando o *gestus* da personagem se cristaliza em uma contradição aparente, ele é remetido para o contexto histórico social. Da mesma forma que a imagem dialética traz dentro de si a contradição do passado em confronto com o presente, o *gestus* brechtiano procura nas particularidades das atitudes das personagens o fator histórico social originário e causador do gesto. As atitudes das personagens são assim historicizadas em confronto direto com a imagem dialética do momento histórico. Essa estratégia contribui para que o espectador entenda que as ações das personagens são condicionadas por fatores

determinados, e sendo assim, são passíveis de mudança pois não são eternas, e sim historicamente construídas.

No final da obra temos um entendimento geral do gesto básico que coordena as ações de todas as personagens e articula os capítulos. Através de um campeonato esportivo, Brecht retrata a organização dos trabalhadores alemães. O gesto portador da idéia de movimento está presente em todos os planos, esse têm como fundo uma canção de Kurt Weil que convoca os trabalhadores para competir e buscar a vitória. Aqui não se trata apenas do movimento físico propriamente dito, mas do movimento dialético das idéias, dos debates, e da compreensão dos problemas através de uma postura ativa. Assim como há imagens de trabalhadores praticando esportes, há uma cena em que alguns jovens debatem Hegel no gramado, em outro momento há uma apresentação de teatro de *agitprop* sobre a história de um despejo. Dessa forma, Brecht transforma a reunião proletária em um encontro ativo e dialético, elegorizando a necessidade de não se ficar parado, o desejo de mutabilidade.

A última cena do filme se passa dentro de um vagão de trem, em que trabalhadores discutem a queima do café brasileiro no porto de Santos, outro efeito da crise de 1929. Mais uma vez Brecht contradiz a forma tradicional do cinema dramático, mostra que o problema gira em torno de grandes parcelas da população e de suas relações entre si. A expectativa convencional do drama é questionada: não há necessidade de um desfecho subjetivo em que o herói resolve seus problemas ou se apaixona. Anni já está completamente integrada no movimento proletário e isso basta como decisão subjetiva. No final, o filme procura situar historicamente a luta do proletariado no cenário global da crise econômica. A luta deixa de ser regional ou nacional para abrir seu campo de visão para um combate internacional contra o capitalismo predatório. A imagem que fica no espectador que assiste ao filme não é a de uma jovem trabalhadora que engravida, ou do desempregado que se mata, muito menos do casamento que não dá certo, mas a de um *gestus* conjunto decorrente da crise mundial.

A teatralidade brechtiana que inspira *Dogville* não pode ser compreendida apenas no campo temático ou formal. Para além da eleição de

assuntos atuais ou da procura de gestos dialéticos, Trier encontra na obra de Brecht um modelo de confrontação com o aparelho produtivo. Essa postura de confronto está intimamente ligada ao trabalho artístico do dramaturgo alemão, como afirma suas anotações sobre a ópera *Mahagonny*:

“Aos vanguardistas nem ocorre a idéia de modificar a engrenagem, pois crêem tê-la na mão, a serviço do seu poder inventivo, que se exerce sem qualquer condicionamento; crêem que ela se modifica por si, de acordo com os seus pensamentos.”¹⁶

E talvez a síntese mais avançada dessa reflexão apareça no episódio do *Processo de três Vinténs*¹⁷.

O embate com o aparato

O ensaio *O Processo dos Três Vinténs*¹⁸ é considerado pelo seu autor “um experimento sociológico”. Seu objetivo é tornar visíveis algumas contradições do sistema mercantil de trabalho da cultura. O observador crítico

¹⁶Ibidem., p.27

¹⁷Bertolt Brecht. *O processo dos três vinténs, um experimento sociológico*. Trad. João Barrento. Porto: Campo das Letras, 2005.

¹⁸Em 21 de maio de 1930 os editores de Brecht firmaram com a empresa produtora Nero-Film AG um contrato para a filmagem da peça musical, em que se assegurava a participação do autor no roteiro, cuja versão esquemática Brecht deveria fornecer. Deste trabalho resultou uma versão muito mais clara e radical nas suas intenções políticas (“um atentado contra a ideologia burguesa”, nas próprias palavras de Brecht) do que a peça de 1928. Esse texto nunca viria a servir de roteiro devido a progressivas complicações na relação de Brecht com a produtora, que reconheceu que o novo texto se afastava e muito do original e intensificava sua tendência política. Em 18 de agosto do mesmo ano, um representante da Nero-Film procura, sem êxito, convencer Brecht a desistir da participação na elaboração do roteiro. Por força de sua recusa, a empresa se desobriga de cumprir o contrato e entrega a G.W. Pabst a realização do filme, com roteiro de Béla Balázs e L. Vajda. Em 27 de setembro, Brecht juntamente com Kurt Weil, levanta um processo contra a empresa produtora na esperança de reaver os direitos de filmagem. Sabendo que seria praticamente impossível ganhar a causa, uma vez que a produtora já tinha investido quase 800.000 marcos na produção, Brecht utiliza o processo judicial como meio de difundir uma análise muito lúcida sobre as contradições da produção de mercadorias culturais destinadas ao grande público.

vive os acontecimentos no mesmo instante em que eles são discutidos. Assim, esse texto torna-se uma análise viva dos mecanismos que o complexo cultural burguês dispõe para garantir a produção de ideologia dentro do sistema. Nos seus próprios termos, Brecht utiliza “forças que é difícil engajar em outras circunstâncias”¹⁹: seu alvo é um complexo do qual participam a Justiça, a Indústria Cultural, os escritores e artistas (já enquadrados como categoria profissional) e a Imprensa.

O que nos chama a atenção nesse texto é a análise muito avançada da engrenagem cultural: como suas partes funcionam de forma autônoma e, ao mesmo tempo, convergem refletindo a totalidade dos interesses reais da classe dominante e sua manutenção ideológica.

Ao levar a cabo tal experiência, Brecht tinha, portanto, vários objetivos. Um deles era “clarificar um pouco a forma como hoje em dia se aproveitam materialmente dos produtos intelectuais”, uma vez que ele sentiu na própria carne a proletarização do trabalho artístico:

“a fuga dos meios de produção das mãos do produtor significa a proletarização dos produtores: tal como o trabalhador manual, também o trabalhador intelectual não tem mais para investir no processo de produção a não ser com a pura força de trabalho.”²⁰

O desnudamento de uma prática alienada - num campo que se pensa protegido dela - procura revelar também uma função espúria: a de abastecedores do aparelho de reprodução ideológica. O objetivo maior de Brecht era mostrar as discrepâncias entre a prática social e a ideologia, dimensão que fundamenta seu projeto teatral. Ele sabia que a Justiça jamais condenaria a produção do filme, uma vez que enormes quantias já tinham sido gastas. Porém, a perda do processo mostraria como

¹⁹ Bertolt Brecht, *Sur le cinéma*, cit., p.159

²⁰ Bertolt Brecht, *O Processo dos Três Vinténs*, Porto: Campo das Letras, 2005 p.81

“O capitalismo é conseqüente na prática porque tem de sê-lo. E sendo conseqüente na prática, é inconseqüente na ideologia.”²¹

No processo que Brecht travou contra a empresa produtora, a Justiça burguesa mostrou sua função de garantir a produção de mais-valia. Nem mesmo a ideologia segundo a qual “a propriedade intelectual é sagrada”, pode pôr em risco a produção. É o ponto em que a ideologia burguesa se torna um empecilho para a própria produção capitalista. Brecht conclui brilhantemente que

“a realidade chega, assim, a um ponto em que o único obstáculo ao progresso do capitalismo é o próprio capitalismo.”²²

Ao contrário de seu trabalho no teatro, onde ele possuía os meios de produção para realizar suas obras, no cinema, (devido ao grande capital investido na produção) Brecht se encontrou como um trabalhador alienado, um empregado contratado para realizar a função parcial sobre a qual ele não tem direito algum de opinar. Ficava claro que a produção de um filme funcionava exatamente como a produção de qualquer mercadoria industrial. Por pressões econômicas, o texto da *Ópera dos Três Vinténs* foi desmantelado de modo a perder sua função social original em favor de um sentido comercial. Através desse processo a indústria cultural consegue elevar a técnica a uma posição de superioridade, num desmantelamento que traz consigo a separação da dialética de forma e conteúdo de uma obra. Aqui não importa mais o que se diz, e sim de que modo se diz qualquer coisa. O processo de padronização formal a que são obrigados os produtos culturais revela a dinâmica de totalização da indústria cultural. O pensamento crítico passa a ser, de modo geral, substituído pela capacidade de uma obra expor o maior número de

²¹Ibidem., p.132

²²Ibidem., p.132

truques e artifícios técnicos possíveis, pois os consumidores já não se surpreendem com os conteúdos teimosamente repetidos, ociosos e já em parte abandonados. Para Brecht, o cinema a serviço da indústria cultural é, portanto

“uma técnica que consegue produzir artifícios – porque não é arte, e sim um artifício, transformar uma porção de esterco em uma saborosa sobremesa.”²³

Nessa perspectiva, o grande problema da mercantilização da cultura só pode ser compreendido se pensado no contexto da dialética das relações de trabalho. O custo maior, contrário ao projeto de uma arte socializada, é o anulamento de qualquer projeto efetivamente coletivo:

"E que espécie de coletivo encontramos hoje no cinema? Esse coletivo é constituído pelo financiador, pelos vendedores (pesquisadores de público), pelo realizador, pelos técnicos e pelos 'escritores'. O realizador é necessário, porque o financiador não quer ter nada a ver com a arte, o vendedor, porque o realizador tem de ser corrompido, o técnico, não porque a aparelhagem seja complicada (ela é incrivelmente primitiva), mas sim porque o realizador não tem o mais elementar conhecimento de coisas técnicas, e finalmente o 'escritor', porque o público tem uma grande preguiça de escrever." ²⁴

A especialização e divisão do trabalho em arte, exigências da indústria, se naturalizam de modo a que não possa haver produção fora de um modelo centralizado, idealista, em que a garantia de produção cultural só pode se dar na forma de sua produção como mercadoria. Foi à procura dessas contradições que Brecht fez do seu *Processo* um gesto de escândalo, programado, organizado, semelhante a um manifesto modernista em que as

²³Ibidem., p.101

²⁴Ibidem., p.97

idéias surgem no atrito com uma prática muito maior do que o campo cultural que as conforma.

Lars von Trier e a utilização do modelo brechtiano

Uma aproximação a *Dogville* do ponto de vista do modelo Brecht precisa levar em conta este nível que ultrapassa a obra: a postura conflitante com o aparelho produtivo cinematográfico contemporâneo. É assim que o conceito de obra modelo é aplicado em *Dogville* da forma mais completa possível, ao articular a relação entre forma e conteúdo sem deixar de lado o impacto da obra sobre as modernas relações de produção. Essa preocupação em não apenas produzir uma mercadoria que abasteça o mercado mundial de produtos culturais, mas que também cause algum tipo de atrito com a estrutura de produção e circulação dos bens culturais, é um dos traços que mais chama a atenção no trabalho de Lars von Trier.

Sem dúvida o cineasta Lars von Trier não foi o primeiro artista a utilizar a obra do dramaturgo alemão como um modelo para o cinema. Diversos diretores como Jean-Luc Godard, Jean Marie Straub, Alexander Kluge ou outros de tendências épicas mais abertas, como Glauber Rocha e Pasolini procuraram criar um cinema de inspiração brechtiana. A maioria dessas tentativas ocorreu durante as décadas de 50 e 60. Nos anos 90, Lars von Trier é sem dúvida o mais importante cineasta a utilizar de modo livre os procedimentos teatrais épico-dialéticos.

Seus trabalhos anteriores a *Dogville* pouco revelam esse interesse. Seus primeiros filmes são inspirados nas obras do grande cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer²⁵. A experimentação técnica através de planos

²⁵ A Dinamarca nunca possuiu uma indústria cinematográfica muito desenvolvida. Salvo poucos filmes mudos que obtiveram algum sucesso internacional na década de 20, sua produção de filmes foi extremamente prejudicada com a Segunda Guerra Mundial. Carl Theodor Dreyer é sem dúvida o maior nome do cinema dinamarquês, entre suas obras destaca-se *A Paixão de Joana d'arc* (1929), *Dias de ira* (1943), *A Palavra* (1955) e *Gertrud* (1964).

cuidadosamente planejados, em que a câmera percorre longos caminhos dentro de cenários extremamente estilizados e uma fotografia que muitas vezes rouba completamente a cena buscando uma aproximação entre o cinema e a pintura são traços que marcam a primeira trilogia do diretor no final da década de 80. Assim como Dreyer, Trier parece mergulhar nas complexidades e possibilidades que a técnica cinematográfica lhe oferece. Nesses três primeiros filmes; *The Element of Crime* (1984), *Epidemic* (1987) e *Europa* (1991)²⁶, o que se destaca a princípio, é a figura de um diretor apaixonado pela técnica, pela câmera, pelos maquinários e pelas trucagens. É abundante a presença de projeção de fundo (*back projection*), recortes de cena, sobreposição de imagem, manipulação de cores na pós-produção e uma mistura de formatos (16 mm, 35 mm e vídeo). Todo esse aparato técnico é voltado para construir um visual que remete à estética dos filmes *noir* do início da década de 40 e ao Expressionismo alemão da década de 20. Para realizar tais obras, era de suma importância uma pré-produção minuciosa - os filmes eram inteiramente pré-visualizados em *story-boards*, os planos de filmagem precisavam ser arquitetados e cumpridos rigorosamente, uma vez que as diárias dependiam de uma grande e custosa maquinaria, tal como guias, travellings, etc. Nessas grandes produções a preocupação de Trier durante as filmagens basicamente se resumia a garantir o funcionamento perfeito dessas trucagens altamente complexas e de extrema inventividade. A temática que perpassa todos esses primeiros filmes contudo, é caracterizada pela análise histórica, desde pragas medievais européias até questões do pós-guerra na Alemanha. A dimensão histórica, importante no projeto brechtiano, se mostra apenas nos temas, sem deslocar a forma.

²⁶ Como nem todos os filmes de Lars von Trier receberam uma tradução para a língua portuguesa, optamos aqui pela tradução inglesa dos títulos.

Evolução de aspectos formais

A gradativa saturação dessas imagens de um universo onírico estilizado, aliadas a uma percepção de que não era mais ele quem dominava o meio de produção, levaram Lars von Trier a recusar-se a continuar filmando dessa forma. Nas palavras do próprio diretor, sobre o último filme dessa primeira fase:

“Eu acho que (o filme *Europa*) foi muito polido. Nele faltam o que eu chamaria de ‘erros naturais.’”²⁷

Essa preocupação de nível formal levou o cineasta a um novo patamar de experimentação, ele procura modificara função dramática dos atores, que começam a ter um papel preponderante em relação à técnica. Vale a pena ressaltar que nesse momento Lars von Trier já tinha atingido um certo prestígio dentro da indústria cinematográfica dinamarquesa e já começava a colecionar prêmios em alguns festivais internacionais, algo que iria facilitar suas próximas produções e preparar as bases para seu futuro embate com o cinema comercial americano.

As semelhanças entre o trabalho de Trier e o de Brecht se iniciam antes de *Dogville*, filme em que essa filiação é assumida. Mesmo ainda distante da forma dialética, seu trabalho procura uma dimensão de “pensamento interveniente”, capaz de se opor aos padrões do aparelho produtivo. A figura de agitador cultural é algo que está presente em todos os momentos de sua carreira. Sempre o lançamento de um filme era acompanhado de um manifesto cultural, no melhor estilo modernista:

²⁷ Lars von Trier, *Trier on von Trier*, Londres: Faber and Faber, 2003, p. 144

"Eu gosto da idéia de lançar manifestos, de colocar as coisas no seu devido contexto. Como o manifesto surrealista, ou o manifesto comunista. Eu acho isso muito interessante."²⁸

Todos os manifestos lançados por Trier tinham como objetivo posicionar o filme que ele estava lançando em relação à produção cultural do momento, e operar algum tipo de questionamento e ataque ao conformismo dos realizadores de filmes comerciais:

"Nós queremos voltar ao tempo em que o amor entre o cineasta e o filme era jovem, quando você conseguia ver o prazer da criação em cada fotograma de um filme."²⁹

Em que pese o tom de idealismo romântico, o sentido dos manifestos se revela nos efeitos: eles lhe trouxeram diversos problemas e inimizades com produtores e realizadores da indústria dinamarquesa e mundial do entretenimento, principalmente a norte-americana. Ao criar o *voto de castidade* no manifesto Dogma 95, que impunha algumas regras ao trabalho cinematográfico, seu intuito era quebrar a ilusão de realidade perfeita dos filmes comerciais.

O movimento Dogma 95

Num certo sentido, o manifesto Dogma 95 pode ser lido como uma primeira aproximação ao *modelo Brecht* ao refletir uma preocupação com o sistema produtivo do cinema e com a naturalização dos padrões técnicos segundo a perspectiva do consumo mercantil. O que está em jogo é que o projeto de combate aos “filmes burgueses” repercuta efetivamente nos

²⁸ Ibidem. p. 68

²⁹ Trecho do Manifesto I, lançado no dia 3 de maio de 1983, na estréia do filme *The Element of Crime*.

conteúdo dos filmes desse período, ao mesmo tempo em que essas leis negativas possibilitaram um grande debate sobre a forma fílmica em tempos de completa saturação estilística do cinema comercial. Os filmes *Breaking the waves* (1996), *The Idiots* (1998) e *Dançando no escuro* (1999), frutos desse projeto, anunciam uma mudança de perspectiva na carreira de Lars von Trier, que deixa os temas históricos na medida em que reflete sobre a historicidade da forma cinematográfica.

Através da recusa de uma filmagem em estúdio e dos procedimentos de pós-produção digital (da imagem ou do som), através da volta a um estilo de filmagem documental (câmera na mão), Trier procurou modificar a linha de produção que padroniza os filmes dos grandes estúdios, principalmente os de Hollywood. Em outras palavras, ele aponta uma alternativa para que os jovens cineastas não sejam obrigados a produzir um filme nos moldes da produção comercial. Foi o sentimento de ser dominado e controlado pelo meio que levou o diretor dinamarquês a uma auto-imposição de regras para, quem sabe, viabilizar novos realizar suas obras.

Uma característica marcante para a evolução do trabalho de Trier nessa fase é a liberdade para os atores, que agora não seguem mais marcações impositivas que favorecem a técnica. A atuação se torna muito mais realista. Ele esboça um tipo de cinema chamado de “filme de ator”, em que os atores não estão completamente presos ao texto, numa espécie de improvisação gestual constante, que imprime um caráter altamente verdadeiro à interpretação:

“É muito libertador. Essa técnica é como um sonho tornado realidade para os atores. Nós nunca tínhamos que preparar nenhuma luz, e não havia preparações técnicas demoradas. Nós apenas definíamos um cenário básico e deixávamos os atores lidarem com a situação.”³⁰

³⁰ Ibidem., p.208

Talvez uma das características mais importantes desses filmes seja a retomada de uma das principais formas que marcaram o cinema na década de 60: a câmera na mão. O estilo documental de enquadramento, a câmera curiosa e improvisada que busca algo e que nunca está satisfeita, são marcas de muitos filmes desse período. A nova experiência pela qual o diretor dinamarquês passa quando ele próprio começa a operar a câmera em seus filmes é formalmente enriquecedora para seus próximos trabalhos. Nas palavras do próprio Lars von Trier sobre o processo de filmagem do filme *The Idiots*:

“É o melhor jeito de se fazer um filme. Especialmente nesse caso, onde a câmera é inquisitiva e invasiva. Eu estava atento apenas no que estava na frente e do lado da câmera. Os movimentos de câmera que acabamos conseguindo são resultados da minha própria curiosidade. Eu, e meu olho da câmera, podíamos nos mover de uma situação para outra, e as pessoas podiam mover-se dessa situação para outro lugar fora do meu campo de visão. Eu era algo como uma câmera que escutava.”³¹

Assim como Bertolt Brecht percebe na década de 30 a deformação ideológica a que um filme é submetido – ao adaptar-se aos moldes de uma produção em série –, Lars von Trier procura através do movimento Dogma 95 devolver ao cinema uma função social que fora perdida nos movimentos de inspiração modernista da década de 50 e 60³². Não há uma forma ou uma

³¹ Ibidem., p.214

³² Para combater o mascaramento dos processos reais de exploração que a ideologia operou no seio das sociedades capitalistas, diversos movimentos artísticos de inspirações modernistas apoiados no conceito de desconstrução, descontinuidade e no estranhamento tipicamente brechtiano surgiram como formas de combate ideológico. A desconstrução e o estranhamento eram utilizados para romper o fluxo ilusionista da continuidade dramática do cinema comercial, revelando assim os próprios processos do fazer cinema. O sistema de representação do cinema clássico era problematizado através de um outro tipo de cinema, o qual não estava preocupado com a representação realista das verdades essenciais do mundo, não respeitava a construção continua de um mundo pleno de sentido e não via a linguagem cinematográfica como instrumento obrigado a proporcionar a identificação do espectador com o herói. A montagem descontinua e o cinema discurso de inspirações tipicamente eisensteiniana estão por trás de grandes obras do período; na França com Godard e Gorin e suas experiências no grupo Dziga Vertov, na Alemanha com Alexander Kluge e Jean Marie Straub e o cinema de inspirações

técnica politicamente neutra de construção da linguagem. O modo de produção de um filme corresponde ao modo dominante de produção dentro de uma determinada sociedade.

Mesmo não sendo muito mais do que um repertório de liberação técnica, o movimento Dogma 95 permitiu a Lars von Trier criticar as estruturas de produção da indústria cultural, e superar as formas nas quais seus filmes anteriores foram realizados. Ao mesmo tempo, ele começa a fazer uso experimental das armas do inimigo através da incorporação de formas clássicas do cinema comercial dentro de seus filmes. A astúcia e a clareza de sua visão sobre as ferramentas da grande indústria cultural levam-no a combinar conteúdos melodramáticos, tão ao sabor do cinema comercial, com práticas de desmontagem formal, típicas das primeiras experiências de Godard na década de 60. *Breaking the waves* (1996) e *Dançando no escuro* (1999) se configuram como exercícios de mimese do inimigo já muito próximas de certas estratégias brechtianas. Nos termos de José Antonio Pasta:

"(...) para interferir decisivamente nesse campo e comprometer seu equilíbrio, o 'invasor' deve tomar emprestadas do adversário muitas das características que lhe garantem a força, o valor paradigmático, a capacidade de reposição. (...) o combate se trava no fio da navalha, num balanço perigoso entre as necessidades simultâneas e contraditórias de se assemelhar ao inimigo e de se diferenciar dele, de ambos os lados vigiados pelo risco permanente da neutralização."³³

O uso da forma melodramática, misturado com interpretações altamente naturalistas, foi um passo muito arriscado no sentido da incorporação das contradições. Para balancear o jogo das neutralizações, Trier contrapõe os temas melodramáticos (a paralisia do marido de Bess em *Breaking The Waves*,

brechtianas, como aqui no Brasil, notadamente no Cinema Novo através de Glauber Rocha e sua estética da fome.

³³José Antonio Pasta, *Trabalho de Brecht*, São Paulo: Editora Ática, 1986, p.27

a mãe cega que luta para evitar a cegueira do filho em *Dançando no Escuro*) a um estilo de filmagem que foge a qualquer esquema de formalização das novelas e filmes do gênero:

" [...] era importante dar ao filme um tratamento o mais realista possível. Um estilo mais documental. Se eu tivesse feito *Breaking The Waves* no estilo convencional, eu acho que ele ficaria insuportável."³⁴

Aqui vemos a lucidez do diretor que sabe trabalhar com as formas e os gêneros fabricados pela indústria. No fundo, o que percebemos nesses trabalhos anteriores a *Dogville*, é um diretor contrário à contemplação passiva do espectador, que coloca armadilhas para dificultar a identificação ilusória com a personagem. As cenas musicais no filme *Dançando no Escuro* suspendem temporariamente o drama da personagem Selma, dificultando a identificação do espectador. Também o estilo documental favorece o distanciamento crítico. Entretanto, as personagens sugerem um estilo naturalista e o andamento da fábula respeita a progressão dramática linear, a obra fica assim muito exposta àquele "balanço perigoso entre as necessidades simultâneas e contraditórias de se assemelhar ao inimigo". Diante do drama das personagens *Bess* e *Selma*, o espectador é praticamente tragado pela crise subjetiva que se impõe escondendo as razões sociais causadoras dos infortúnios. A estratégia de assemelhar-se ao inimigo, conduz a um mimetismo que engana a dimensão de ideologia da própria realidade mostrada em cena.

O projeto Dogville

É somente com *Dogville* que Lars von Trier radicaliza ao extremo as possibilidades de intervenção criativa dentro da forma mercadoria do cinema,

³⁴Lars von Trier, *Trier on von Trier*, Londres: Faber and Faber, 2003, p.166

criando um curto circuito na própria definição dessa arte como linguagem específica.

Não por acaso é o filme que encara o projeto de Brecht em todos os seus aspectos: temáticos, formais e produtivos. Nesse filme a estrutura e organizações dos elementos contraditórios se tornam conscientes. O estilo naturalista de atuação e a forma documental de filmagem continuam, mas agora aliados a explosão estética do espaço cênico. No centro da narrativa, o mito da América – o idealismo - que conduz a forma a limites pouco vistos no cinema comercial.

Ao aproximar as linguagens do filme e do teatro, ao dissolver fronteiras de gênero, ele almejou para essa obra um novo nível do debate sobre a função da arte, mais radical do que o próprio Dogma 95. No livro *Trabalho de Brecht*, José Antonio Pasta define o conflito dialético entre obra e complexo cultural inerente a qualquer experiência que busca explorar as limitações ideológicas impositivas:

“Considerando-se, pois, o modo internamente motivado pelo qual o trabalho de Brecht apura-se e desdobra-se nessa ‘experiência sociológica’, quando ela se torna uma experiência da cultura em seus limites, torna-se ao mesmo tempo uma experiência dos limites da obra na cultura. Ambas, então, ‘obra’ e ‘cultural’ é que estão sendo ‘experimentadas’ no âmbito da ‘experiência sociológica’ do ‘Processo dos três Vinténs’, tanto em sua situação quanto na dialética de suas relações, onde o que for revelado a respeito de uma deve influir decisivamente na consideração da outra.”³⁵

Se para Brecht, *O Processo dos Três Vinténs* funciona como uma espécie de manual em que as preocupações produtivas encontram um lugar de reflexão com vistas a uma estética de combate, é em *Dogville* que Trier desenvolve a problematização da estrutura industrial de produção de

³⁵ José Antonio Pasta, *O Trabalho de Brecht*, São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 64

mercadorias culturais, convertendo questões técnicas em conteúdos críticos. *Dogville* é o salto em que Trier incorpora um conjunto modelar em que forma, atitude e posicionamento perante o aparelho não se excluem.

II

DOGVILLE COMO NARRATIVA DO TRABALHO

Mesmo antes de sua aproximação à dialética, Brecht tinha uma visão crítica das promessas do mito americano. A América, no imaginário do jovem Bertolt Brecht (numa peça como *Selva nas Cidades*, 1924) representa o extremo da civilização: a nova experiência mecanizada possui ao mesmo tempo um caráter primitivo. Essa dialética que procura investigar as tensões entre a modernidade da grande cidade e a animalização dos homens em suas relações pessoais marca o primeiro momento do desenvolvimento do tema americano em sua obra.

Brecht via o desenvolvimento tecnológico americano não apenas como um desdobramento do progresso europeu, mas como o início de uma nova era, um estágio qualitativamente novo. O nascer de um outro tempo, tema presente em diversas obras de Brecht (como na peça *Galileu Galilei*), traz seu lado de esperança, pois experiências podem ser feitas, a natureza humana pode ser modificada e novas ordens sociais podem surgir. Porém, isso não quer dizer que Brecht via com otimismo o rápido desenvolvimento das grandes cidades modernas. Sua percepção das contradições era consciente de que tal desenvolvimento podia levar os homens de volta a um estágio de relacionamento social com características arcaicas.

A cidade americana

Uma cidade como Chicago alegoriza a exploração do trabalho e a sujeição às regras de expansão do capitalismo. O jovem Brecht via nesse cosmopolitismo desenfreado a causa principal da solidão humana e da transformação dos homens em feras que lutam pela sobrevivência. Em uma nota de seu caderno de trabalho, datada de 11 de setembro de 1921, o dramaturgo descobre a temática a ser explorada:

"A hostilidade da grande cidade, sua maliciosa, consistência de pedra, sua confusão babilônica de línguas, em resumo: sua poesia, ainda não foi criada."³⁶

Palavras como barbárie e caos são recorrentes quando Brecht procura representar os movimentos frenéticos que o desenvolvimento econômico opera nos grandes centros mundiais. O tema da grande cidade – de início Berlim – logo se associa aos centros industriais norte-americanos. Mesmo antes de que sua teoria conceituasse o procedimento, o imaginário da América aparece a Brecht como elemento distanciador. No programa da produção de *Na selva das cidades* em Heidelberg, em 1928, Brecht rebate as críticas que o acusaram de situar sua obra em Chicago devido a uma certo "aroma romântico":

"Minha preferência pelo 'milieu' americano não provém, como foi suposto, de uma inclinação para o romantismo.[...] Eu escolhi a América não apenas por razões puramente estéticas, mas antes, por uma compreensão imprecisa, mas instintivamente política. [...] O ponto para mim foi não enfatizar a liberdade ou a ofensividade de certas ações - algo

³⁶ Bertolt Brecht, apud Patty Lee Parmalee, *Brecht's America*, Miami: Ohio State University Press, 1981, p.12

que poderia ter acontecido se eu tivesse escolhido a Alemanha como 'milieu' - mas antes, tudo dependia, para mim, em tornar essas ações completamente estranhas.[...] Através de um pano de fundo (o americano) o qual correspondesse por natureza à liberdade (ou ofensividade) dos meus tipos, pareceu para mim o jeito mais fácil de concentrar a atenção para a particularidade das ações dos grandes tipos humanos contemporâneos."³⁷

Brecht, como já foi dito, tinha a preocupação de escolher como cenário de suas peças locais exóticos, para que dessa forma a percepção dos espectadores sobre a ação ocorrida no palco fosse estranhada. Com uma ambientação não familiar ao público, sua atenção poderia se concentrar nas ações das personagens. Brecht não tinha a preocupação de criar uma Chicago rica em detalhes para que o espectador pudesse reconhecer o espaço. Seu objetivo, ao contrário, era tornar o “meio” estranho, “mostrar o estrangeiro como se fosse conhecido.”

É isso que ocorre de modo programático na peça *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* de 1929. A estratégia dramática de situar a ação da peça em um lugar “deslocado” é ainda mais efetiva. Não se trata de uma cidade existente, mas possivelmente como *Dogville*, *Mahagonny* funciona como uma cidade mítica: geograficamente impossível de se reconhecer. Nela estão concentrados vários aspectos da cultura norte americana, na forma de uma parábola que procura explicar as origens de diversas formas de alienação capitalista. Contudo, a peça *Mahagonny* não é sobre a América, e sim sobre o capitalismo. Brecht situa propositalmente a cidade em um lugar irreal para que as relações capitalistas possam ser generalizadas e abstraídas. Essa opção recusa a tendência naturalista de transformar os homens em produtos do meio em que vivem. Não é a América (ou qualquer outro lugar exótico) a responsável pelos atos e atitudes que as personagens tomam, mas antes a forma de organização da sociedade. Como sugere a seguinte anotação:

³⁷ Ibidem., p.15

"Por conta do fato de que essas diversões para os homens que podem ser compradas por dinheiro são sempre e em todos os lugares as mesmas, e porque a cidade da diversão Mahagonny é internacional em seu sentido mais amplo, os nome das personagens principais pode ser alteradas de forma local a qualquer momento."³⁸

A peça *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* mostra que, mesmo que alguém consiga enriquecer em uma sociedade capitalista, não há de fato prazer verdadeiro algum a se comprar, pois o meio utilizado para adquirir tais prazeres - o dinheiro - torna-se um fim em si mesmo. O uso da América nessa obra nunca clamou por ser uma representação verdadeira do país, entretanto, quando Brecht começa a estudar o capitalismo era praticamente inevitável que o cenário americano se tornasse um modelo para ele: um lugar atual de análise das teorias econômicas de Marx. *Mahagonny* procura demonstrar que as mais vantajosas promessas do sonho de progresso capitalista, ou do *american dream*, são humanamente insatisfatórias. Longe de ser uma crítica ao *american way of life*, *Mahagonny* visa à alienação de toda a sociedade capitalista. Portanto, a mitologia americana serve para Brecht como um “estranhável meio” em que prática e ideologia assumem uma unidade contraditória. Através dele Brecht pode verificar as teorias marxistas sobre economia política e discutir o falso idealismo das promessas do progresso capitalista.

O gangsterismo do capital

A obra em que a mitologia da América se delineia de forma mais interessante (para nossa discussão sobre *Dogville*) é *O romance de três vinténs*. É nela que uma figura importante para o teatro de Brecht surge de forma mais nítida pela primeira vez: o *gangster*. Sabe-se que Brecht era um grande leitor de histórias policiais, ficções que envolviam crimes misteriosos.

³⁸ Ibidem., p.181

Gostava de comparar o banditismo das novelas ao capitalismo global. Em uma nota de 1926, Brecht diz ironicamente :

"Para os amantes de leituras criminais, o livro de Myers, *History of the Great American Fortunes*, é um banquete."³⁹

O próprio livro de Gustav Myers contribuiu para que Brecht jamais retratasse os crimes do capital de um ângulo moralista. O que interessa são suas leis gerais:

"Eles (escritores e periodistas) não dão explicações das leis e dos movimentos fundamentais do presente sistema, o qual resultou nessas vastas fortunas.[...] Com um completo senso de incompreensão, eles retratam nossos multimilionários como um fenômeno cuja repentina ascensão ao topo mais sinistro dos poderes não passa de algo maravilhoso e mágico. Eles não percebem por um momento - o que é claro para qualquer estudante de economia - que as grandes fortunas são o resultado natural e lógico de um sistema baseado no empobrecimento de muitos em benefício de poucos. [...] Tratando das várias formas dessas grandes fortunas, meu objetivo não foi retratá-las como um sucesso notável ou como um crime inaudito. Meu objetivo é apresentar um número suficiente de exemplos como indicativo do caráter geral da classe dominante e dos métodos por ela empregados." ⁴⁰

Os métodos praticados pela próspera elite americana para se apropriar de vastas áreas com a finalidade de explorar seus recursos minerais, construir gigantescas malhas ferroviárias ou simplesmente praticar uma especulação territorial dentro das grandes cidades, eram em sua grande maioria fraudulentos. Mas a principal característica que Myers aponta sobre esses desbravadores do capitalismo americano é uma espécie de esperteza e uma

³⁹Ibidem., p.80

⁴⁰Gustav Myers, *History of the great american fortunes*, Nova Iorque: Modern Library, 1937, p.25

visão aguçada para os negócios. É através da leitura dessa obra em conjunto com os livros de Marx que Brecht desenvolve uma de suas figuras chave no que se refere a mitologia da América: o gangster. Não por acaso o gangsterismo em *Dogville* exercerá uma função decisiva no desenvolvimento das ações no filme.

O *romance dos três vinténs* desenvolve o roteiro censurado na versão cinematográfica da peça *A ópera de três vinténs*. É nesse livro que Brecht enriquece em profundidade o gangster Maceath (ou Mac Navalha segundo a tradução mais conhecida para o português). Ao contrário da peça teatral, O *romance dos três vinténs* se estrutura como uma espécie de romance de formação, em que o novato e ainda ingênuo gangster Mackie Messer vive seus anos de aprendizagem das artimanhas fraudulentas do complexo financeiro burguês até se tornar um legítimo banqueiro. A correlação entre o gangster e a figura do banqueiro é uma das premissas desse livro de Brecht. Em seu ensaio intitulado *O romance dos três vinténs de Brecht*, Walter Benjamin afirma que

"Esse romance de detetive revela a verdade objetiva sobre a relação entre a legalidade burguesa e o crime, o último sendo mostrado como um caso especial de exploração sancionada pelo primeiro.[...] O que ocorre entre Mackie Messer e Peachum é uma luta entre gangues rivais, e o final feliz é um acordo entre cavalheiros que formalmente dividem para cada um sua parte no saque."⁴¹

O gangsterismo americano serviu de imagem orientadora para várias peças de Brecht. Aparece no Pedro Paulo Bocarra (Pier Paul Mauler, inspirado em J.P. Morgan) de *A Santa Joana dos matadouros*, em sua luta de morte contra Lennox, que movimenta os golpes da bolsa de carne e decide o futuro de milhares de trabalhadores. Também surge em *A resistível ascensão de Arturo Ui*, na guerra entre a gangue de Ui e a de Giuseppe Givola, são no

⁴¹Walter Benjamin, *Understandig Brecht*, Londres: NLB, 1977 p.83

fundo, versões da concorrência capitalista na sociedade moderna: uma "luta de gangues rivais" como apontou Walter Benjamin.

Essa estratégia de representação adotada por Brecht (e imitada por Trier) costuma suscitar debates quanto a seu risco de simplificação ou de rebaixamento da dimensão crítica do problema. É conhecida a crítica feita por Theodor Adorno à representação engajada de Brecht quando visa a imagem dos gangsteres, especificamente na obra *A resistível ascensão de Arturo Ui*. Segundo o crítico alemão, a associação feita por Brecht à tomada de poder dos nazistas na Alemanha é ingênua e frágil:

"ao invés de uma conspiração de riqueza e poder, nos é dado uma organização de gangsteres trivial, o truste da couve. O verdadeiro horror do fascismo é exorcizado; ele não é mais o resultado da concentração de poder social, mas um mero acaso, como um acidente ou um crime."⁴²

Para ele, o efeito político é reduzido com uma abordagem que procura de forma humorística ridicularizar um assunto de cunho brutal. Adorno acredita que o ridículo das ações de um gangster como Arturo Ui diminui o horror e a verdade da ascensão ao poder dos nazistas na Alemanha. O autor ainda cita o filme de Charles Chaplin, *O grande ditador*, para sublinhar a diminuição do efeito politizante na cena em que uma judia dá uma panelada em um oficial da SS e não é trucidada pelos agentes repressivos. Aqui, diz Adorno,

"O Grande ditador perde toda sua força satírica e se torna obsceno. [...] Para o bem do comprometimento político, a realidade política é trivializada: isso reduz seu efeito político."⁴³

⁴² Theodore W. Adorno, "Commitment", in *Aesthetics and Politics*, Londres: Verso, 2007, p.184

⁴³ Ibidem., p.185

Brecht se defende dessa acusação com a afirmativa de que os grandes devem sim ser expostos ao ridículo, já que nada seria mais danoso que o respeito pelos assassinos da história. Segundo a historiadora Iná Camargo Costa, que se debruçou sobre esse tema em seu livro *Sinta o drama*⁴⁴, o filósofo alemão Adorno está preso a conceitos burgueses de gênero, que determinam que os temas sérios devem ser tratados na forma da tragédia, enquanto os temas triviais pela comédia. O que importa dessa discussão para nossa análise de *Dogville*, é a utilização contraditória que Brecht faz da figura do gangster. Ele unifica o burguês (capitalista e idealista) e a prática nazista. Em *Dogville*, como veremos a seguir, Trier se utiliza do modelo brechtiano dos gangsteres como corporificação extrema e violenta do imaginário do capital. Analogamente, *Dogville* é uma cidade imaginária que se situa nas montanhas rochosas, em um lugar geograficamente não reconhecível, como *Mahagonny*. Entre os limites da organização gangsterista avançada e o da pequena cidade esquecida que perpetua valores idealizados da América se dá a fábula de *Dogville*.

A base da fábula: Jenny, a pirata

O núcleo do argumento de *Dogville* desenvolve um conhecido poema de Brecht. Na peça *A ópera de três vinténs*, na segunda cena, quando Polly Peachum resolve cantar para alegrar sua festa de casamento, ela prepara um número musical chamado *Jenny, a pirata* (*Die Seeräuberjenny*), no qual representa uma prostituta que trabalha em um hotel. A canção trata do tema da vingança: uma prostituta que "faz a cama de qualquer freguês", e que trabalha como empregada num sujo hotel, é humilhada e ridicularizada por todos. Ela é explorada pelos fregueses em troca de alguns poucos vinténs. No entanto ela esconde algo, um segredo sugerido no segundo verso da canção: "E quem sou, não sabe ninguém!". Todos pensam que Jenny é apenas mais uma prostituta qualquer, porém o que todos desconhecem é que Jenny é uma

⁴⁴ Iná Camargo Costa, *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

pirata. Esse segredo é que possibilita o desencadeamento da vingança nos dois últimos versos. No cais, perto do hotel em que trabalha Jenny, um dia uma nau de oito velas e cinqüenta canhões ancora. Agora ninguém mais na cidade dá risadas da prostituta, todos se perguntam quem realmente é essa mulher. Enquanto Jenny sorri, a tripulação da nau devasta toda a cidade, restando apenas o sujo hotel em que ela trabalha. O quarto e último verso da canção conta que cem homens desembarcam na cidade e prendem todos os habitantes para que Jenny possa julgá-los um a um. Estimulada por sua sede de vingança, depois de ser maltratada por todos e obrigada aos mais humilhantes serviços, ela decide matar a todos e se alegra ao ver sua vontade realizada: "E ao tombar a cabeça, digo: oba!". Ao final, Jenny embarca na nau e desaparece. Na peça de Brecht, Polly diz que ouviu essa canção de uma prostituta que a cantava detrás de um balcão sujo, onde trabalhava dia e noite. Na frente desse balcão estavam os fregueses que riam dela o tempo todo. Na obra de Brecht, essa canção funciona como uma espécie de lamento que revela o trabalho indigno da exploração à qual a prostituta Jenny está submetida.

Em *Dogville*, Jenny se transforma em Grace. E ao invés de ser uma pirata, é filha de um gangster. O hotel sujo no qual Jenny trabalha, realizando serviços que vão da mesa à cama, no filme de Lars von Trier será representado por toda a cidade de *Dogville*. E não são mais os fregueses que a humilham, mas os moradores da cidade que pouco a pouco se convertem em exploradores do seu trabalho. Na parábola de Trier, é a própria "cidade cão" que percorre uma trajetória de erro trágico (análoga à de Grace). O narrador já antecipa o desdobramento fatal com sua fala no prólogo do filme ao dizer que "essa é a triste história da cidade chamada *Dogville*". O que ele nos apresenta não é um lugar, mas uma personagem. Uma pequena cidade nas montanhas rochosas nos Estados Unidos da América, um lugar praticamente esquecido, "onde a estrada chega ao seu final definitivo". A rua principal se chama rua Elmo, porém nunca na história de *Dogville* foi visto algum elmo nas redondezas. As casas também são caracterizadas por sua extrema pobreza. Segundo o narrador elas estão bem danificadas: "mais parecidas com

barracões, francamente." Após essa rápida apresentação, conhecemos de carne e osso a casa de Thomas Edison Junior, a primeira personagem que o narrador nos exhibe. A descrição de Tom (cujo nome, devidamente alegórico, evoca o cientista conhecido pela invenção da lâmpada) começa pela casa na qual ele vive com seu pai. Segundo o narrador, é a melhor de toda a cidade e nos bons tempos até podia se passar por apresentável. Assim, o primeiro aspecto que é reforçado nesse prólogo é a situação de pobreza em que a cidade vive. O reflexo da depressão econômica da década de 30 é sentido no estrago material dos barracos em que vivem os moradores. *Dogville* é uma cidade pobre, e Trier a situa (segundo o modelo da imagem dialética de Brecht) numa encruzilhada entre o velho e o novo.

Tom, o filósofo idealista

A tragédia da pequena *Dogville* tem seus agentes. E a personagem central desse processo é o idealista Thomas Edison Junior. Tom vive com seu pai, um médico aposentado que recebe uma pensão modesta. Essa condição de beneficiário é suficiente para propiciar ao jovem Tom tempo livre para dedicar-se à sua profissão de escritor. É alguém que não trabalha. De pronto, o narrador descredibiliza as virtudes de Tom enquanto escritor, rebaixando sua capacidade em lidar com as palavras. Ele sempre posterga o momento em que teria que pegar no lápis e escrever sua obra. Tom, contudo, tenta se mexer. Resolve organizar reuniões para os moradores, nas quais pretende discutir o decaimento dos valores morais em tempos de crise. Como o narrador nos diz, Tom não se vê como um escritor realmente, mas antes como um mineiro, alguém que quer "cavar profundamente a alma humana". Aqui começamos a perceber o caráter extremamente idealista da postura de Tom perante a cidade e o mundo. Ele não é capaz de compreender a realidade concreta que se apresenta a ele e pensa ser apto a resolver tudo de uma perspectiva interior, como muitos intelectuais. Quando reprime Ma Ginger por usar excessivamente a enxada em seus arbustos de amora, dizendo que aquilo não deve ser bom ao

solo, justifica-se com uma fraseologia tipicamente idealista: "foi o solo que deu vida a nós todos". Ma Ginger retruca que não quer mais ouvir esse "papinho". Essa pequena cena entre Tom e Ma Ginger evidencia um *gestus* que demonstra a postura de Tom durante todo o filme. Enquanto Ma Ginger está, por assim dizer, com as mãos na massa, cavando com sua enxada a terra para plantar suas frutas, Tom pensa que pode criticar com suas idéias um trabalho com o qual não tem nenhum contato físico. Para descredibilizá-lo ainda mais, Ma Ginger diz que todos adoram as tortas que ela faz com as frutas desse trabalho, inclusive ele. Tom é obrigado a concordar, ao que ela prontamente responde: "Então quando se trata de usar a enxada, quem está certo, eu ou você?" Tom escapa da pergunta de forma filosófica: "Acho que a questão não é tão simples." Tom representa o tipo de filósofo que Marx e Engels procuram satirizar em *A Ideologia Alemã*⁴⁵. O ataque que Marx faz sobre Feuerbach funciona também como uma crítica ao modo de se relacionar com o mundo de Tom:

"O principal defeito de todo o materialismo existente até agora - o de Feuerbach incluído - é que o objeto [*Gegenstand*], a realidade, o sensível, só é apreendido sob a forma do *objeto*[*Objekt*] ou da *contemplação*; mas não como *atividade humana sensível*, como prática, não subjetivamente."⁴⁶

Tom permanece o tempo todo apenas contemplando a realidade imediata da cidade, sem nunca perceber os atos dos moradores como uma atividade humana sensível, como práxis ativa. Ele enxerga *Dogville* como uma abstração, segundo conceitos sociais moralistas. É um ideólogo. Ele não tem contato algum com o trabalho manual. Sua ocupação se limita à atividade intelectual, uma vez que acredita poder mudar as condições de vida dele e dos

⁴⁵ Karl Marx. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stiner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas* (1845-1846) / Karl Marx, Friedrich Engels. Trad. Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

⁴⁶ Karl Marx, *A ideologia alemã*, São Paulo: Boitempo, 2007, p.533

moradores apenas com suas idéias. A pequena cena que descrevemos acima, que surge nos primeiros cinco minutos de filme, comprova a postura contemplativa que Tom terá durante todo o desenrolar da narrativa.

Entretanto, Tom tem suas contradições. O narrador acentua o outro lado de sua natureza quando ele se dirige à casa da família Henson para jogar damas com seu amigo Bill. O narrador onisciente nos revela que tal visita, na verdade, poderia ser vista como uma forma de Tom vislumbrar as "curvas luxuriosas" de Liz, a irmã mais velha de Bill. Aqui o narrador revela uma fraqueza que será um dos motivos da ruína de Tom no final do filme: seu desejo carnal, algo que está além de sua pureza moral. Através do narrador percebemos que Tom se esforça pateticamente para reprimir seu desejo sexual, algo que escapa ao seu controle. As curvas de Liz são para ele "um doce, doloroso e sedutor abismo". Essa repressão que ele deve se auto infligir, mais tarde se tornará potencialmente problemática, quando seus esforços se concentram na bela Grace e ele vê seu promissor futuro como intelectual ameaçado. Tom não pode fugir da realidade sensual ao seu redor usando apenas suas idéias.

O jogo de damas entre os amigos serve de preparação para a entrada da personagem principal: Grace. Durante o jogo, Tom apresenta o modo pelo qual ele tentará fazer com que a cidade adote uma atitude mais receptiva em relação ao outro: esse modo é a ilustração. É neste ponto que o filme cria uma mediação interna. Tom precisa de um exemplo, de uma alegoria, de uma imagem exemplar (e se torna assim uma espécie de dramaturgo interno). Ele diz precisar de algo para ilustrar valores que o país, no caso os Estados Unidos da América, esqueceu nos últimos tempos. Como vimos, o filme se passa em uma época de extrema crise econômica, e Tom percebe que a desgraça social causada por tal crise levou as pessoas a se esquecerem de valores morais fundamentais para um convívio que ele julga ideal. Para realizar tal pregação, ele sente falta de algo mais tangível, que os moradores possam ver e compreender. O prólogo termina depois que Tom ganha mais uma partida de seu amigo Bill. Essa primeira parte do filme reforça a situação de dano material em que a cidade vive e nos apresenta Thomas Edison Junior, um

“filósofo” de função contraditória: balança entre sua ambição um tanto quanto ridícula de se tornar um escritor famoso e sua tarefa de rearmamento moral.

O objeto da ilustração: Grace

O primeiro capítulo do filme após o prólogo, se intitula: "*No qual Tom escuta disparos e conhece Grace*". Começa com a preocupação de Tom em relação à aula que ele dará no dia seguinte para os moradores. Ele ainda não tem algo com o qual possa ilustrar suas idéias abstratas. Tom ouve tiros e por alguns segundos sente-se preocupado e procura saber a causa dos disparos. Porém, logo em seguida os tiros cessam e ele senta-se no banco da velha senhora para refletir um pouco sobre o "sentimento de perigo". Ironicamente, mais uma vez o narrador sublinha o caráter idealista e ambicioso de Tom, que logo esquece o perigo e se delicia com seus próprios sonhos de se tornar um escritor aclamado. É no meio desses devaneios idealistas que surge o objeto de sua ilustração, a bela Grace. Ele percebe a condição de fugitiva da jovem e resolve ajudá-la escondendo-a na mina abandonada. Gangsteres aparecem à procura dela e Tom omite o paradeiro de Grace, aceitando porém um cartão oferecido pelo chefe do bando, que promete uma grande recompensa por notícias sobre o paradeiro da moça. Segundo Grace, ela não tem mais família; tinha apenas um pai, mas os gangsteres o tiraram dela. Tom se anima com a situação da bela fugitiva pois vê nela o objeto perfeito para sua ilustração. Ele resolve dar abrigo à e se predispõe a convencer os moradores a aceitarem a estranha. Tom parece acreditar que os moradores de *Dogville* possuem qualidades como Bondade e Honestidade, valores que pertenceriam à "essência" de *Dogville*, mas que estão em desuso devido aos tempos difíceis. Já podemos perceber que o momento histórico, que durante o filme todo é caracterizado como "nesses tempos difíceis", controla e decide todas as atitudes que serão tomadas ao longo da obra.

O esquema narrativo de *Dogville* se organiza, então, em torno desse processo inicial: Grace como ilustração idealista de Tom para *Dogville*. Como

em Brecht, o tom bíblico atravessa a parábola não por acaso. A cena do convencimento ocorre na igreja e o primeiro passo será “aceitar a graça”. Após diversas tentativas por parte de Tom, a reunião termina com o depoimento da empregada Olivia, uma espécie de resquício do sistema de escravidão americano. Com um sotaque típico da região sulista americana, ela chama Tom de “mestre”, e diz que o conhece desde que seu coração começou a bater. E que, portanto, confia em seu julgamento. Ao se levantar para falar, o gesto de Olivia explicita uma imagem dialética, em que podemos vislumbrar o passado escravista americano em conflito com o momento de crise econômica no filme. Nesse momento, Trier cria um choque histórico de cunho épico. Uma descendente de escrava, a única negra de *Dogville*, juntamente com sua filha debilitada, traz à cena uma figuração das relações de trabalho. Sutilmente, há uma pausa em que o momento histórico se torna mais compreensível. Aqui pela primeira vez conseguimos vislumbrar como em um lampejo o gesto básico de *Dogville*: a crise nas relações de trabalho. A imagem dialética da crise econômica tem como consequência a exposição da aparente naturalidade com que as relações de trabalho são representadas pela ideologia burguesa.

Olivia tem a insígnia do servilismo. Através desse seu depoimento em favor de Tom, abre-se um outro nível de interpretação sobre a narrativa. Certamente ela serviu à família de Tom no passado - a mais rica de *Dogville*, como nos informa o narrador no começo do filme - como uma espécie de ama de leite. E seu depoimento em favor de Tom estranhamente encerra a reunião. Grace é aceita em *Dogville*, ao menos por duas semanas de prova. Tom e Grace sorriem e a reunião termina com o narrador afirmando que nenhuma palavra a mais foi dita naquele dia. Isso confere uma carga grande de significado ao gesto de Olivia, que se levanta e dá a última palavra da reunião. Ela como que anuncia que um grau mais baixo da exploração do trabalho alheio será aberto com a chegada de Grace.

Na apresentação das personagens que ocorre na sequência, conhecemos a comunidade da “cidade cão”. Olivia mora com June, sua filha debilitada. Segundo Tom, elas vivem lá apenas como uma espécie de amuleto, o que indicaria a “mente aberta” de seu pai, Thomas Edison Senior. O passado

escravista não pode ser apagado da história americana, ele é uma ferida, presente na forma da filha aleijada. Por outro lado, ele também traz seu lado de ideologia, para que o pai de Tom se sinta um pouco mais humano e liberal ao permitir que elas vivam como agregadas, na casa ao lado. Lars von Trier historiciza o contraditório modelo do idealismo americano ao aguçar suas dificuldades num momento de crise. A próxima casa que Tom apresenta a Grace é a do casal Chuck e Vera, que se odeiam e possuem sete filhos. Vera é professora e deu a seus filhos nomes de deuses gregos. Enquanto Chuck, cujo nome ecoa filmes de terror, é uma espécie de agricultor que trabalha nos pomares. Em outra casa habita a família Henson que ganha a vida polindo copos baratos para que sua aparência fique mais elegante, revendendo-os a preços mais altos. Há ainda o cego Jack Mackay, que esconde de toda a cidade o fato de estar cego; Ben, o motorista que trabalha para a indústria do transporte e traz notícias das cidades vizinhas; Martha, a mulher que cuida da igreja; e Ma Ginger e Gloria, que possuem uma loja cara e exploram os moradores já que ninguém deixa a cidade para fazer compras em outro lugar.

Nessa primeira série de imagens dos moradores de *Dogville*, Grace toma contato com um lugar que lhe parece pacato. Fica encantada com a vida simples que a cidadezinha pode oferecer. Mas a fábula de fato se inicia quando Grace percebe uma "pequena mudança de luz sobre *Dogville*". O que antes parecia ser um ato de bondade na aceitação de uma estranha, agora começa a se delinear como um contrato baseado na troca. É Tom quem sugere que ela conquiste a simpatia dos moradores através de pequenos serviços, afinal ele é o idealizador dessa experiência ilustrativa. E as regras do jogo são simples e claras: a moeda de troca dentro da sociedade capitalista é o trabalho, o trabalho como mercadoria. Grace não possui nada além de sua força de trabalho para trocar por sua estada em *Dogville*.

O gesto básico de *Dogville*: crise nas relações de trabalho

As contradições sociais no período da Grande Depressão cristalizam na imagem dialética de *Dogville* uma representação da desestabilização das relações de trabalho. O primeiro dia de Grace como moradora coincide com o primeiro dia de trabalho de sua vida. Logo há uma divisão metódica do tempo de trabalho da fugitiva; ela reserva uma hora de seu dia para cada morador da cidade. De início, os planos de Tom e Grace não parecem dar certo, visto que nenhum morador realmente precisa de ajuda. E os serviços que Grace oferece parecem não ter sentido, como informa a empregada Olivia: "*Uma empregada para uma empregada, não fale besteira!*" Assim, vemos que de fato não há o que Grace fazer de realmente necessário em *Dogville*. Mas rapidamente o supérfluo se torna importante. Qualquer tarefa antes impensável e inútil pode tornar-se necessária. Um sistema que tem como finalidade a própria reprodução, deve estar o tempo todo criando novas necessidades e novas mercadorias para suprir desejos recém inventados. Grace passa a ser a promessa de que até a empregada pode sonhar em ter sua própria empregada. Liz não precisa mais acabar com suas mãos na madeira para embalar os copos, Grace pode fazer isso por ela. A exploração do trabalho dela se reveste de uma aparência de naturalidade. Com a ajuda de Tom, o mentor do experimento, seu primeiro serviço é cuidar das amoras de Ma Ginger. De forma irônica, o narrador relata as diversas tarefas que Grace realiza para os moradores. Chama a atenção, num tom levemente cínico, para a bondade de todos ao aceitarem a bela fugitiva como mão de obra. Tom fica radiante com o funcionamento de sua estratégia para educar os moradores de *Dogville* (sobre as "qualidades da aceitação"). E mesmo intrigado com o passado de Grace, se satisfaz ao não obter nenhuma explicação sobre os atos que a levaram a se tornar uma fugitiva. Esse sentimento de vitória que Tom conquista ao ver sua ilustração dar certo é o início de sua aproximação íntima com Grace, algo que mais tarde o levará a repensar todos os seus próprios valores morais.

O único morador que ainda não aceita Grace é Chuck. Grace pensa que Chuck a acusa de explorar a cidade para seu próprio prazer. Ao passo que Chuck sabe muito bem que o explorador não é Grace e sim a cidade, que está "podre de dentro pra fora". Chuck desvenda o mito da cidadezinha para Grace: as árvores, as montanhas, o povo simples são armadilhas que vão aprisioná-la. Ele é o único que sabe que as pessoas são "podres e gananciosas" onde quer que estejam, pois também veio da cidade grande. Em *Dogville*, não há distinções entre a cidade e o campo como a ideologia dos filmes americanos insiste em reproduzir. Para Chuck todos são iguais, "basta dar-lhes comida até que suas barrigas explodam". De certa forma, Chuck prevê o futuro fatídico de Grace e da própria cidade. Após as duas semanas acordadas para a prova de caráter, mais uma vez os moradores se reúnem na igreja para votar o destino de Grace. Todos se decidem por sua permanência: ela já tornou a desnecessidade necessária.

A dialética do trabalho

O quarto capítulo do filme, intitulado "*Tempos felizes em Dogville*", representa a passagem de Grace de mão de obra servil para a assalariada. Enquanto Martha controla seu tempo de trabalho com as badaladas do sino, os moradores resolvem dar a Grace um salário, que ela economiza para comprar as sete figuras chinesas que ficam à mostra na vitrine da loja de Ma Ginger. Antes sua força de trabalho era trocada única e exclusivamente por sua sobrevivência, pelo direito de permanecer morando em *Dogville*. Agora, Grace tornou-se uma consumidora potencial como qualquer outro morador da cidade. E a compra de todas as estátuas da loja de Ma Ginger torna-se seu objetivo de integração simbólica entre os moradores. Grace conquista sua individualidade apenas quando se transforma em mão de obra assalariada e consumidora. Ela também recebe o direito de ter seu próprio lar, com sua própria cama. Sua individualidade começa a ser construída pelos bens que ela compra, com o salário que recebe dos moradores.

Ironicamente, depois de trabalhar no pomar com Chuck, Grace percebe que o velho cego Mackay tinha razão quando disse que a sombra da ponta do campanário da igreja apontava para a loja de Ma Ginger todos os dias às cinco da tarde. Segundo ele, “um aviso para que todos fossem às compras”. Ou, também, um sinal de que os valores religiosos não possuem mais nenhum efeito em uma cidade em que a igreja está em desuso e a salvação aponta para o consumismo. É no exato momento em que Grace contempla a sombra da igreja convocando às compras, que as badaladas de aviso de que estranhos se aproximam de *Dogville* são escutadas. Segundo o narrador, pela primeira vez na história da cidade as forças da lei chegaram a *Dogville*. Grace se esconde na velha mina abandonada. Neste momento do filme começamos a perceber a função dos gangsteres na obra. A princípio são mostrados apenas como uma ameaça exterior - o próprio chefe do bando, que mais tarde descobrimos ser o pai de Grace, permanece desconhecido até o final da obra. Seus capangas fazem aparições esporádicas para contribuir para o clima de terror sobre a cidade, mas com a primeira chegada do xerife a *Dogville*, vemos a influência que os gangsteres têm sobre as autoridades oficiais. Em um segundo momento, sua aparição coincide com a festa nacional mais popular dos Estados Unidos, o quatro de julho, dia da independência. Durante a preparação da festa, Tom pede para falar com Grace e de forma encabulada revela que está apaixonado por ela. Grace revela a Tom a reciprocidade do sentimento, o que o deixa sem reação. O caráter idealista de Tom aqui, mais um vez, se exacerba. Ele não é capaz de se relacionar com algo concreto de forma direta, tudo deve ser mediado por suas idéias. Ele justifica sua paixão por Grace pelo fato de ter dificuldades em analisá-la, como faz com os outros moradores. Aqui começa o envolvimento do ideólogo com o seu objeto, sua confusão.

A cena do jantar festivo é digna de nota. Contém uma imagem dialética capaz de paralisar por um momento a narrativa e abrir uma reflexão de cunho histórico. O coro das crianças miseráveis que entoam uma música patriota ilustra bem de que forma o país conseguiu chegar ao posto de maior potência econômica do mundo: exploração combinada a doses altíssimas de ideologia.

Bandeiras americanas enfeitam a ceia. E mesmo sob as condições mais miseráveis, os moradores festejam o grande dia do povo americano. Trier constrói pequenas imagens dialéticas de cunho histórico que conectam o filme a um campo simbólico maior. É no meio da comemoração da independência que chega pela segunda vez a figura que representa o "estado livre" americano. De desaparecida, Grace passa a "procurada". Até este momento, todo o terror que a afligia provinha de fatores externos à cidade, dos criminosos representados pelo bando do pai de Grace, mas os moradores de *Dogville* encontram um motivo para reivindicar mais trabalho da fugitiva, compensando o risco de abrigá-la. Aqui o terror se internaliza em *Dogville*. E é o momento do filme em que os valores dos moradores se identificam com os dos gangsteres, pois no fundo todos servem à lógica do modo de produção capitalista. De qualquer modo, a visita do xerife com o cartaz modifica toda a relação entre patrões e empregada que dava certo até o momento. Para acalmar os ânimos dos moradores, e também para dar validade a sua tese sobre as virtudes humanas, Tom oferece a Grace uma nova relação de trabalho: "de uma perspectiva de negócio, sua estada aqui ficou mais custosa. Os moradores precisam de um balanceamento, uma espécie de quid pro quo." A bondosa Grace que aceita estupidamente o experimento, percebe a mudança na atitude dos moradores: "Isso soa como palavras que os gangsteres diriam." Tom sugere ainda que ela trabalhe mais horas e que seu salário seja cortado. Idealista e orgulhosa de sua própria decisão, Grace aceita os novos tratos de trabalho. Torna-se agora uma trabalhadora precarizada, uma imigrante ilegal. Como sua dívida é conhecida por todos, já não recebe salário. No limite, sua precarização a conduzirá a uma forma atual de escravidão.

A dialética do senhor e do escravo

Enquanto o véu da exploração ainda não havia caído, Grace estava no caminho para se tornar uma cidadã de *Dogville*, assalariada e consumidora. Agora, com a radicalização de sua exploração sistemática ela se tornará uma

propriedade dos moradores. Do capítulo cinco (intitulado "*No qual Dogville mostra seus dentes*") até o final, o que temos, contudo, é uma dialética entre os senhores e a escrava, nos moldes descrito por Hegel. Há um progressivo aumento da dependência dos moradores perante os serviços prestados por Grace. Em outras palavras, quanto mais eles anulam a individualidade da fugitiva, transformando-a em uma escrava, mais eles se tornam escravos dos trabalhos por ela realizados. A interação do senhor e do escravo começa a se estruturar, para que no final do filme a inversão dos opostos se torne possível.

De forma cínica, o narrador se utiliza do discurso indireto para dizer que os moradores não queriam, aparentemente, mudar o modo produtivo de Grace. Como se tomasse para si as palavras dos habitantes de *Dogville*, o narrador justifica o aumento abusivo do tempo de trabalho: "Minutos ocupados viraram horas ocupadas e horas ocupadas viraram dias ocupados." *Dogville* se transforma em um gigantesco relógio, o dia de trabalho é controlado pelas badalas do sino. Quanto mais trabalho Grace realiza, menor é o respeito que os moradores têm por ela. A matriarca da família Henson começa a criticar seus serviços. Ma Ginger a reprime por usar o atalho que corta sua plantação de amoras, algo que só pode ser feito pelos moradores antigos. Chuck tenta diversas vezes se aproveitar de Grace sexualmente, até que finalmente – após uma cruel imagem de estupro – a violência sexual se naturaliza e se torna mais um serviço que os moradores a obrigam a prestar. Sua condição de indivíduo, conquistada de forma frágil no começo do filme, é anulada. O que marca de forma simbólica a perda total da individualidade social é a cena em que Chuck estupra Grace. É nesse momento de devassamento do corpo que Tom – e sua ilustração – deixa de ser um simples agente e passa também a sofrer o problema. Ele precisa inventar desculpas esdrúxulas para justificar os atos condenáveis dos moradores. Mais uma vez, Tom não quer enxergar a realidade à sua frente, uma vez que isso colocaria todas as suas teses em risco. É esse o motivo pelo qual ele compactua com a transformação de Grace em escrava – o que corresponde à escravidão da própria cidade.

Enquanto Grace continua a ser explorada, no trabalho e na cama, Tom anda pelas ruas da cidade em busca de alguma solução para o problema que

agora é visível. Ele nada consegue fazer a não ser comprar as últimas figuras chinesas da loja de Ma Ginger, completando assim a coleção que antes significava para Grace o pertencimento àquela comunidade. Já que seu experimento sobre a aceitação falhou na prática, ele tenta, através da compra das duas últimas mercadorias, conseguir uma prova simbólica e abstrata de que Grace faz parte de *Dogville*. Entretanto, na cena seguinte, tal simbolismo é quebrado literalmente, quando Grace é confrontada pelas mulheres. Vera descobre que Grace está se deitando com seu marido Chuck e resolve aplicar-lhe um castigo: se ela conseguir provar que aprendeu os ensinamentos do estoicismo e que consegue segurar suas lágrimas, mantendo-se insensível e distante da realidade material (a quebra das figurinhas chinesas), Vera pouparia o resto das figuras. Mas Grace não consegue. Tudo é despedaçado. Grace não possui mais nenhum laço com a cidade, agora só lhe resta a fuga.

O inferno por dez dólares

Mesmo em sua tentativa desesperada de deixar *Dogville*, não resta a Grace outra condição que a de uma mercadoria. O filósofo Tom dá ao motorista Ben dez dólares para que leve a fugitiva na boleia de seu caminhão. Usando o discurso indireto, o narrador justifica cinicamente a aceitação do dinheiro por parte de Ben. Afirma que ele a teria levado "até os portões do inferno por dez dólares". Quando eles já se encontram longe da cidade, Ben a procura em meio às maçãs para cobrar dela uma taxa extra, balanceando o risco que estaria correndo ao transportá-la. Como Grace não tem mais dinheiro, o motorista resolve estuprá-la, economizando assim o dinheiro gasto semanalmente no prostíbulo. O balanceamento, ou o *quid pro quo* que Tom havia sugerido anteriormente, se transforma em método para legitimar qualquer ato por mais monstruoso que seja. A troca desigual se naturalizou. Grace já cansada, não tenta relutar. Aceita o fardo pensando que vai se livrar de *Dogville* finalmente. Grace descobre que voltou à cidade quando escuta o latido do cão Moisés, o que sugere uma analogia ao estado animalesco em que

esses moradores estão vivendo. A dialética do senhor e do escravo se impõe mais radicalmente. Antes e depois da fuga, ninguém consegue viver sem a escrava Grace. Os moradores já se encontram acostumados e dependentes dos seus serviços materiais e sexuais. O discurso deles, junto com a ironia cínica do narrador, legitima os abusos, enquanto a prática os condena. Num certo momento, o depoimento do narrador sobre os constantes abusos sexuais expõe o metaforismo dominante:

"Os assédios na cama não precisavam mais ser mantidos em segredo, pois eles não poderiam de fato ser comparados ao ato sexual. Eles eram embaraçosos, da mesma forma quando um caipira possui uma vaca, nada além disso."

Como também os moradores se tornaram escravos dos serviços e do prazer que Grace fornece a eles, ela deve ser aprisionada para que futuras tentativas de fugas sejam impedidas. A exploração mais primitiva se consuma. O jovem Bill, que antes fora ajudado por Grace em suas lições de engenharia, agora utiliza tais conhecimentos para construir os grilhões que ela arrasta. Tom não sabe mais o que inventar pra salvar Grace e sua experiência ilustrativa. No fundo, também já está dependente dos serviços de Grace: quanto mais ela deixa de ser o objeto de seu experimento, mais ela se transforma no fruto proibido. Ele precisa reprimir seus desejos de explorá-la sexualmente como os outros habitantes fazem. O grande intelectual educador, da mais fina moralidade, sente suas virtudes em perigo.

Arrasado por ver sua ilustração fracassada, Tom elabora um último plano. Convince Grace a se dirigir a todos os moradores de *Dogville* em uma derradeira reunião, na qual ela deve falar sobre o comportamento injusto e exploratório que eles tiveram com ela. É o momento mais confuso de Tom, suas teses sobre a Bondade e a Virtude em tempos de crise não só foram questionadas, mas se transformaram em seu contrário. No capítulo intitulado "*No qual há uma reunião em que a verdade é dita e Tom sai apenas para voltar mais tarde*", fica clara a opção de Trier em utilizar o título para sublinhar um

gesto característico de importância para o andamento da história. A atenção do filme se concentra no ato de Tom sair da reunião, ter uma conversa com Grace, e depois retornar à igreja. Esse gesto comporta uma mudança de postura. Decepcionado com a resposta dos moradores sobre o discurso de Grace, ele retorna derrotado para o barracão em que ela mora. Quando se decide por apoiar Grace, ao invés de *Dogville*, Tom imagina que essa opção deva ser concretizada com uma *troca*: a tão esperada degustação do fruto proibido. Mas Grace quer o amor entre iguais, entre pessoas livres, em suas palavras: um “encontro em liberdade”, sem a relação de troca reguladora. E diz ainda que ele pode forçá-la como os outros fazem. Tom fica confuso e clinicamente pede que ela “comprometa um de seus ideais para aliviar sua dor”. A oposição entre prática e discurso atinge um extremo patético. Ele, o intelectual cujos sólidos ideais levaram Grace a uma condição miserável, não consegue controlar seu desejo carnal. Grace o provoca, ao perguntar se ele também ficou tentado a juntar-se aos outros na exploração sexual, se ele tem medo de “ser humano como os outros”. O narrador, reafirmando seu papel ambíguo, toma o lado dele, dizendo que se alguém em *Dogville* era capaz de manter seus ideais de forma justa para com a realidade, esse alguém era Tom: “Afim de contas, esse era seu trabalho. Questões morais eram seu lar.”

Ao fim da cena, basta Tom sair para dar uma volta para perceber que Grace representa um perigo à cidade, assim como à sua futura carreira brilhante de escritor. Ele, então, pega o cartão que os gangsteres haviam lhe dado e decide denunciar a fugitiva. O narrador assim comenta o sentido da missão moralista:

"Felizmente, Tom era consciente em relação ao seu futuro profissional, assim como ele era prático. Ele permitia bastante lugar para sinceridade e ideais em sua vida sem tornar-se sentimental sobre isso, como ele colocaria. Jogar fora um documento que poderia ser significativo para Tom, e com ele futuras gerações de leitores como a base de um romance ou de uma trilogia, não era um ato que ele fosse tão estúpido de cometer."

O que o narrador nos deixa claro nesse ponto é a dificuldade de Tom de seguir coisificando a vida alheia em favor de sua “obra de ilustração”. No fundo, todos os seus ideais, suas virtudes, sempre trabalharam para um objetivo pessoal e individual: construir uma brilhante carreira de escritor. Tom representa o intelectual que defende os interesses da classe dominante, imprimindo aos processos reais uma aparência de naturalidade e conformidade. Com efeito, seu *gestus* se assemelha aos dos outros moradores, com uma diferença: o resultado geral de seu esforço (como a maioria dos artistas da literatura ou do cinema) é produzir ideologia.

Salvação pelo idealismo e salvação pelo gangsterismo

Depois de uma noite de sono profundo, Grace acorda e todos os moradores de *Dogville* a tratam de forma diferente. Eles estão mais compreensíveis com ela. Resolvem dar-lhe um dia de folga. Grace desconfia que Tom, de fato, não se livrou do cartão que o gangster havia lhe dado. Pela manhã, ele diz a ela que finalmente começou a escrever seu romance, e brinca com o nome da cidade em que se passa sua história. Para Tom, o nome da cidade ficcional não poderia ser *Dogville*, teria que ser um nome universal. Aqui Trier brinca com a própria estratégia de estranhamento que adotou: *Dogville* não diz respeito a uma cidade em particular, mas sim a todas as cidades voltadas para a exploração do trabalho. É neste momento de espera que Lars von Trier põe na boca de Grace uma frase da canção de *Jenny, a pirata*. Ao trocar os lençóis sujos de June, a filha debilitada de Olivia, Grace diz a si mesma: "Ninguém vai dormir aqui essa noite", da mesma forma que Jenny ao arrumar a cama no hotel diz: "Mas ninguém deita mais no travesseiro; e quem sou, não sabe ninguém!" Enquanto na canção, Jenny sonha com o dia em que as naus chegarão para liquidar com tudo, em *Dogville* isso de fato acontece. Mesmo guardando um certo mistério sobre o passado da fugitiva, há sempre uma desconfiança de que ela não é qualquer uma. As roupas finas com as

quais ela chega à *Dogville* e a sua mão macia que não está acostumada com o trabalho testemunham que ela pertence a uma classe superior. Enquanto os moradores esperam ansiosamente a chegada do salvador que levará Grace embora e deixará uma recompensa pela informação de seu paradeiro, Tom decide trancá-la em seu barracão. Para o jovem filósofo a fugitiva se tornou um problema real, sua ilustração está fora de controle.

No último capítulo do filme, intitulado “*No qual Dogville recebe a visita tão esperada e o filme termina*”, quem chega à cidade são os gangsteres⁴⁷. Quando descobrimos que Grace também faz parte do bando e que não é qualquer uma, mas antes a filha do próprio chefe, o problema do filme alcança seu patamar mais alto: aquele em que as contradições do assunto atingem a forma.

O espectador que não agüenta mais compartilhar aquela exploração fria e calculista que a cidade impõe sobre ela deve naturalmente se aliar ao salvador que chega no último ato do filme. O que antes era pra ser uma história de um árduo calvário torna-se uma armadilha moral para quem assiste ao filme. A forma passa a ser um problema temático. Preso a uma identificação ilusória que a forma do drama impõe, e sofrendo junto com a jovem Grace os desprazeres que *Dogville* injustamente propicia, o espectador será levado a compactuar com o massacre sem misericórdia de toda a cidade deflagrado pelo salvador. Dessa forma, é levado a sentir prazer com a vingança, de acordo com o desenvolvimento da reviravolta dramática – a vítima supera sua condição oprimida e agora assume as rédeas do destino. Mas o massacre tem requintes de extrema crueldade. Grace pede aos capangas de seu pai que obriguem Vera a assistir ao assassinato de cada um de seus filhos sem derramar uma lágrima, da mesma forma que ela quebrara suas estátuas chinesas. São crianças, entre tantos, os seres exterminados. A identificação com o gangsterismo por parte do espectador vai ficando cada vez mais problemática na medida em que a crueldade aumenta. Até um bebe é

⁴⁷O último verso da canção *Jenny, a pirata* diz: "Desembarcam cem homens ao meio dia, / E nas sombras vão se envolver / E prendem um em cada lugar, / Para eu os presos julgar, / Perguntando: quem deve morrer? / E reina silêncio total no porto / Quando indagam: quem deve ser morto? / Todos! - falo sem pestanejar."

assassinado com metralhadoras pelos capangas do pai de Grace. No final percebemos que quem oferece uma ilustração para educar os moradores é Grace. Da mesma forma que a ilustração de Tom, essa também exige o sofrimento alheio. Segundo o jovem filósofo, a ilustração de Grace foi mais poderosa que a sua: “mais vívida e muito clara”. No final, ela pega um revólver de seu pai e dispara na nuca de Tom, dizendo: “Há coisas que você tem que fazer você mesma.”

Idealismo é gangsterismo

Em Brecht, os gangsteres são personagens amorais que se encontram acima da lei, identificados como proprietários, donos dos meios de produção. E a violência da exploração capitalista provém direta ou indiretamente das decisões e das ações que esses personagens tomam. Em *Dogville*, por outro lado, essa função repressiva é, durante todo o caso ilustrativo, assumida pelos habitantes da cidade. Na primeira reunião que os moradores fazem na igreja para decidirem se aceitam ou não a fugitiva, Trier, de forma cínica, antecipa a comparação da conduta dos habitantes de *Dogville* com a dos gangsteres. É da matriarca da família Hensen a seguinte frase: "Tom, não somos gangsteres, nós cuidamos do nosso próprio negócio, não pedimos nada a ninguém!" Quando Grace anda pela cidade decidindo o que fazer com os moradores, refletindo sobre a ilustração que ela vai oferecer aos habitantes, o narrador anuncia mais uma “mudança de luz” sobre *Dogville*. Como se as paredes imaginárias sumissem, ela consegue, repentinamente, enxergar todos os moradores que olham assustados para ela. Segundo o narrador, “eles não se diferenciavam muito dos outros gangsteres que Grace conhecia”. E se Grace queria usar o poder que recebera de seu pai para tornar o mundo um “lugar melhor”, a extinção completa de *Dogville* seria o começo. Na conversa que ela tem com seu pai no carro eles fazem uma analogia entre os moradores e cães. Segundo o pai de Grace, você não pode educar um cachorro passando a mão

na cabeça toda vez que ele comete um erro: “Cães só aprendem quando você os castiga.”

A única salvação desse inferno chamado *Dogville* é o extermínio, na medida em que idealismo e gangsterismo se tornam idênticos. Esse é o problema fundamental que o filme apresenta sem nenhuma alternativa de resolução. A ideologia da bondade, da resignação ao trabalho duro, serve à dimensão mais predatória do capitalismo moderno, que no momento de crise revela sua cara de “mundo cão”. Propositamente, ele não deixa o espectador mergulhar no seu habitual mundo de fadas dualista, tantas vezes reiterado pela tradição dramática. A impossibilidade da realização concreta dos ideais burgueses leva o espectador a se identificar com a conduta fascista dos gangsteres, como se fosse a única opção válida. Mas o gangsterismo é também um idealismo. E ao vestir a pele do lobo, o espectador encontrará o sadismo extremo do último capítulo do filme. No final, se depara com um beco sem saída que inclui a própria forma do filme: como em Brecht, entram em crise os valores a que está acostumado a absorver dos filmes típicos da indústria do entretenimento, os dramáticos. Diz o narrador numa frase inconclusiva:

"Se Grace deixou *Dogville*, ou se *Dogville* deixou Grace e talvez o mundo é outra questão que não será respondida aqui."

A contradição entre o filme e os créditos

Quando *Dogville* termina, os créditos da obra ao som da música *Young Americans* de David Bowie, criam uma espécie de última imagem dialética que serve para distanciar a obra como um todo. Através de fotos reais do período da depressão americana e também dos dias atuais, Trier faz uma analogia entre as personagens que acabamos de ver no palco e as pessoas reais que, numa condição de classe pior, viveram estragos como o de Grace. Diversas

fotos estranhamente nos remetem às personagens do filme. E isso cria um choque dialético que paralisa a compreensão do espectador e o obriga a relacionar aquele mundo completamente estilizado com a realidade. Trier coloca o filme inteiro em suspensão. Com as fotos ele cria um outro nível de compreensão histórica da narrativa. O espectador terá que julgar a obra que acabou de ver em relação direta com as fortes imagens que surgem ao som do *rock and roll* animado de Bowie. O passado da crise econômica, o dano social que ela causou nas vidas individuais, no tecido social americano como um todo, é escancarado. Cada foto cristaliza uma imagem que pede por justiça, pois no mesmo instante ela captura o passado e o coloca em confronto direto com toda a experiência ficcional produzida pelo filme. O irrealismo latente que o filme sugere com seu cenário estilizado, não ilusionista, é justaposto à imagens reais. Assim, o espectador que criou para si a cidade de *Dogville* durante o filme, participando e preenchendo os espaços vazios é obrigado a rearticular todo o seu imaginário em função de um mundo real e atual, que não aparece na tela.

III

CONTRADIÇÕES FORMAIS DE *DOGVILLE*

As cenas finais de *Dogville*, ao reverterem a expectativa convencional do drama, só evidenciam uma questão geral que atravessa todo o filme: a ilustração de Tom é apenas parte de um problema maior, o da representação cinematográfica. É desse modo que *Dogville* não é apenas um filme comum: assume – através de sua organização formal – a aparência de um teatro, mas não do teatro filmado e nem de qualquer teatro. Como em Brecht, o que importa é a imagem dialética, aquela capaz de uma desmontagem ideológica da própria forma dramática.

Estranhamento do espaço

O primeiro contato de estranhamento que o espectador tem com a forma crítica de *Dogville* provém do espaço cênico. O plano inicial do filme consiste em uma imagem geral da cidade, vista de cima. Mas a cenografia não se apresenta ao espectador através de uma representação naturalista, com casas, árvores ou ruas de verdade.

O espaço de *Dogville* é antes um enorme palco sem platéia onde linhas em branco pintadas no chão definem espaços abertos da cidade: ruas, jardins e montanhas. Além do traçado indicativo, há também os nomes das personagens que habitam as casas e o nome das ruas que formam a cidade.

Poucos objetos decoram o palco, e o que fica evidente, logo nos primeiros segundos de projeção, é o esquematismo bidimensional que privilegia uma estilização ao invés da representação totalizada. O único símbolo que denuncia alguma referência naturalista é a montanha construída no extremo do palco. Segundo o narrador, é o lugar onde a rua chega ao seu final. Essa montanha serve para situar a cidade fictícia em algum lugar do espaço geográfico americano, próxima às montanhas Rochosas. O espaço (que sugere um galpão) é rodeado por uma espécie de ciclorama que alterna de cor. Esse é um dos primeiros códigos que o espectador pode fruir: o ciclorama muda de cor quando a cena é noturna (preto) ou diurna (branco). A iluminação de *Dogville* também é aparente: há mudanças bruscas de intensidade no meio das cenas, algo que só ocorre em um teatro de inspirações épicas, já que tal movimento revela intencionalmente o aparato técnico por detrás da ilusão. Portanto, a cenografia de *Dogville* se apresenta em sua totalidade como um gigantesco esboço que é orientado por regras da prática teatral épica. O cenário, os objetos de cena, as luzes e a movimentação dos atores obrigam o espectador a adotar uma postura diferente da que está acostumado dentro do cinema.

Na medida em que a câmera se aproxima do palco, vemos as pessoas que habitam essa cidade. Elas respeitam os limites delineados pelos traços no chão como se esses fossem reais. Não há paredes nem portas, mas as personagens atuam como se elas existissem. O gesto de bater em uma porta e abri-la, tocando em uma maçaneta invisível, é a primeira atitude que o espectador estranha no começo do filme. Há uma contradição marcante que salta aos olhos: ao mesmo tempo em que o espaço cênico é estranhado pela falta de tridimensionalidade naturalista, os gestos realistas praticados pelo atores contrastam com o ambiente visivelmente estilizado, criando dessa forma um estranhamento recíproco entre cenário e atuação. A utilização de efeitos sonoros miméticos contribui para dar aos gestos das personagens um caráter extremamente realista: Ma Ginger trabalha com sua enxada sobre os arbustos invisíveis e é possível ouvir o barulho que a ferramenta faz sobre o solo. O que fica evidente é que há uma preocupação em apresentar a ação das personagens sobre o palco da forma mais realista possível, para que, o

confronto estilístico com o espaço fique nítido. A dialética entre o teatro e o cinema, principalmente a que se refere ao uso consciente de ambos dentro de uma mesma obra, é o ponto de partida do trabalho do espectador sobre o filme. Enquanto no teatro épico de Brecht é o filme que tece algum comentário para desnaturalizar a ação no palco, em *Dogville* é a forma teatral que serve para epicizar toda a ação cinematográfica, tornando-a apta a ser criticada. Da mesma forma que Piscator e depois Brecht utilizavam o filme como ferramenta capaz de deslocar ou interromper o fluxo ilusório, Trier utiliza o teatro para impedir a imersão passiva do público na obra.

É assim que se estabelece uma dialética que problematiza a expectativa ambientalista típica do cinema comercial. *Dogville* não é só um filme sobre alguns mitos americanos ou sobre as relações de trabalho em tempos de crise, mas também um filme sobre o modo de representação que a indústria cinematográfica impôs ao cinema durante todo o século XX. Ao colocar toda a ação do filme sobre um palco, sem a totalização do “meio”, Trier recusa de forma taxativa uma das características principais do cinema convencional: o efeito-paisagem. Segundo o teórico Ismail Xavier, um dos principais poderes de atração dos filmes industriais está no impacto que o contexto sociogeográfico (ou um detalhe que revele um fragmento de natureza) tem sobre o público. Os “filmes de viagem” que se passam em lugares exóticos, assim como todo o gênero do western, são exemplos da força de atração hipnótica que a imagem fidedigna da natureza pode oferecer. O cinema industrial soube aproveitar muito bem essa ilusão inebriante que uma imagem distante e exótica provoca no espectador (o ambiente mítico do velho oeste, o exótico Oriente, a natureza perdida em lugares intocados etc.)

O importante a assinalar é que, enquanto na representação convencional o espaço pré-existe à ação, sendo na maioria dos casos um pano de fundo aleatório, em *Dogville* o espaço é *produzido* pelos atores e seus gestos. É a ação física que determina o espaço e não o contrário, o que dá um sentido narrativo ao trabalho dos atores. É um filme em que o espectador é obrigado a imaginar, a produzir imagens (que não estão dadas). A forma como que pede um trabalho sobre as ausências. Logo no início do filme o narrador

anuncia essa exigência: a rua principal chama-se Elmo, porém nunca na história de *Dogville* foi visto um elmo. Trier como que ironiza a expectativa do espectador de consumir o visível. O caso exemplar dessa relação problemática com a representação acabada da realidade é a do personagem Jack Mackay (interpretada por Ben Gazzarra). Para esconder sua cegueira, ele gosta de proferir longos monólogos sobre a paisagem nas redondezas de Los Angeles. Ao sentir-se um pouco entediada, pela primeira vez, com sua vida cotidiana em *Dogville*, a bondosa Grace decide provocar o velho cego dizendo: "Ao invés de falarmos sobre como nos lembramos das coisas, vamos falar de algo que vemos agora." Logo em seguida ela abre as cortinas que escondem a paisagem e uma luz quente e forte atinge violentamente o seu rosto. A paisagem que o cego nos conta ser linda e estonteante (*entrancing* é o adjetivo utilizado) é apenas aludida através da luz que incide sobre Grace, reforçada, nesse dado momento, pela música de Vivaldi. A expectativa do espectador sobre como de fato seria tal visão é paralisada, sendo apenas sugerida pelo uso da luz em conjunto com a trilha sonora. O que resta ao público é imaginar essa paisagem, tal como o cego que tem vergonha de mostrar à cidade o que todos já sabem: que não pode mais apreciar tal visão da natureza. De um ponto de vista dramático a cena é construída de forma bela e emocionante: a tragédia alegórica de um homem que adora a luz e perdeu a visão. Anos e anos apreciando a paisagem luminosa levaram-no à cegueira. A cena, contada do ponto de vista do cego, é totalmente construída através de primeiríssimos planos dele e de Grace. A condição de Mackay pode ser comparada a do espectador do cinema contemporâneo: a luz que vem das paisagens clássicas americanas é ao mesmo tempo linda e perigosa, pode cegar. Idealizando as belas imagens, ele se tornou cego para a realidade do cotidiano, e ainda quer negar sua cegueira. A forma autocrítica de todo o filme está nessa cena. Não há paisagens em *Dogville* e nem objetos que enfeitam a cena, temos que nos concentrar nas pessoas, nas relações que elas estabelecem entre si. Partilhamos da cegueira de Jack Mackay: também nós não vemos a paisagem que deixa Grace boquiaberta. No final da cena, no momento de maior beleza, Gazzarra, em primeiro plano, iluminado pela luz que ele próprio não vê, conta a Grace sobre o que na Suíça é conhecido como *Alpenglunen*: "a luz que reflete

dos picos mais altos depois que o sol desce atrás da montanha. E agora ela se foi."

Nessa imagem dialética, a forma teatral de *Dogville* tenciona ao máximo sua relação com o cinema ilusionista. Também *Dogville* está entre dois tempos: não há mais paisagens, a luz se foi. Ao optar pela utilização de uma forma mais antiga de representação (o Teatro), da qual o cinema é derivado, *Dogville* reafirma sua intenção épica de não ser mais simplesmente um filme, e sim um momento de recuo relativo, um aparente retrocesso ao velho para compreender melhor o novo.

Gestus do espaço

Outro aspecto importante da narrativa espacial de *Dogville* se dá através da seleção de objetos e adereços que ilustram a narrativa. Também aqui Trier segue uma tendência que Brecht elogiava no trabalho do cenógrafo Caspar Neher, um colaborador presente na maioria das montagens do dramaturgo alemão. As palavras de Brecht sobre o trabalho de Neher podem nos ajudar a entender o modo como Trier cria uma dialética entre cenários em forma de esboço (que generalizam a perspectiva) e adereços concretos (que particularizam a narração):

"Os cenários de Neher são importantes testemunhos da realidade. Trabalhando os problemas com uma ampla visão, Neher jamais se separa, com detalhes secundários ou ornamentos, do depoimento que pretende apresentar e que é de ordem estética e ideológica."⁴⁸

Ao invés de entulhar a cena com ornamentos escolhidos especificamente para cada cena, que no fundo só serviriam para iludir ou tirar a

⁴⁸Bertolt Brecht, *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005 p.242.

atenção do espectador sobre o que está ocorrendo, Trier trabalha na construção de um cenário que seja, além de um elemento de contexto, também um depoimento. Enquanto que no cinema convencional, a cenografia serve apenas de pano de fundo para uma ação dramática que ocorre no primeiro plano, em *Dogville*, a dialética entre o cenário e adereços se dá como um discurso que comenta e ilustra algumas idéias ao espectador. Os objetos cênicos que estão em cima do palco, estão lá com uma função específica na construção da realidade contraditória que Trier quer revelar, tal como no teatro de Brecht:

“Com que cuidado escolhe uma cadeira, e com que escrupulos a coloca em seu lugar! Tudo contribui para a representação.”⁴⁹

O cuidado que Neher dedicava aos mínimos detalhes do cenário está diretamente relacionado a uma maior compreensão da fábula que era representada ao público. Em *Dogville* os pequenos objetos foram cuidadosamente escolhidos para comentar aspectos específicos das ações das personagens. O rádio na casa de Tom (que começa o filme anunciando o discurso do presidente americano); as estátuas chinesas que são vendidas na loja de Ma. Ginger e Gloria; o tabuleiro de damas na casa da família Henson (que alude ao formato do próprio cenário). Todos esses elementos quase alegóricos dialogam com as macroestruturas de um ambiente apenas indicado: a igreja é definida simplesmente com um sino que paira sobre o céu; a velha mina desativada é construída com alguns pedaços de madeira; a casa do cego Jack Mackay possui apenas uma janela coberta pelas grossas cortinas que escondem a “luz bonita demais”. No conjunto, as configurações pequenas ou grandes contribuem tanto para a caracterização das personagens quanto para a fábula do filme, evidenciando seu papel narrativo.

É importante assinalar, entretanto, que essa narratividade do espaço de *Dogville* sempre volta o olhar do espectador para a função social das personagens. A máquina de polir copos que a família Henson utiliza para

⁴⁹ Ibidem., p.242

transformar a aparência dos copos (de baratos em caros) é a única peça cenográfica dentro do espaço que representa a casa deles. Esse objeto narrativo tem a função de gerar as características das personagens que vivem ao seu redor. Não se trata mais de uma simples máquina, mas do meio de subsistência dessa família. Ao ser singularizado como único objeto presente dentro da casa, ele intensifica sua função narrativa: define a família a partir da atividade material. Ben, que trabalha na indústria transportadora, utiliza seu caminhão para transportar as maçãs que Chuck colhe nos pomares. Seus traços psicológicos estão diretamente relacionados à sua função de transportador. Ele passa o filme inteiro defendendo a indústria que lhe dá um mísero sustento. O quadro negro na casa da professora Vera contribui para Trier ilustrar o caráter pedagógico da personagem. Além dos nomes que fazem referência à mitologia grega, que pôs em seus filhos, é Vera quem dá a Grace uma dolorosa lição sobre estoicismo ao destruir suas estatuetas chinesas. Com efeito, *Dogville* é um filme cuja imediata exposição de um espaço narrativo (entre o teatro e o cinema), como que anuncia a impossibilidade da representação dramática ao mesmo tempo em que faz uso crítico dela.

A segunda grande mediação épica do filme no seu trato com o drama (para além do esboço narrativo) é construída pelo controle do tempo pelo narrador. Enquanto no drama convencional há um crescimento orgânico da ação, envolvendo o espectador que é submergido completamente na ação das personagens, na forma épica o que prevalece é o desenvolvimento através da montagem que seleciona os momentos certos para representar ao público. Esse método narrativo é como que exposto em *Dogville*: não é só Grace e Tom que são objetos de pesquisa e resultados dos processos da sociedade, é o próprio filme.

A opção por dividir a narrativa em nove capítulos e um prólogo - algo que é anunciando na primeira cartela do filme - já indica a fragmentação a que o tempo dramático será exposto. A fim de esfriar a expectativa dramática do espectador acostumado com a evolução das emoções através do suspense temático, o título de cada capítulo antecipa os acontecimentos que irão ocorrer. Dessa maneira, a fragmentação do filme contribui para que o espectador possa

manter-se distanciado frente aos problemas que lhe são apresentados: ele é previamente informado sobre o que ocorrerá na cena, e só lhe resta observar, adotando uma postura crítica, como se deu o fato anunciado. Essa distância do desejo de consumo da fábula ajuda a despertar a atividade analítica, uma vez que ele não está completamente envolto nas emoções das personagens centrais e pode olhar para a representação como um todo de modo mais lúcido. Como ele já conhece parcialmente o conteúdo do capítulo, anunciado nos títulos, pode questionar as causas do ocorrido, vislumbrando outras possibilidades e atitudes que as personagens poderiam ter tido. De fato, a grande vantagem de se optar por um fluxo narrativo que não seja linear e que não esteja intimamente ligado com as dores e sofrimentos do protagonista, reside na capacidade da forma fragmentaria de oferecer ao público a possibilidade de julgar a cena segundo padrões não sentimentais.

Ao voltar nossa atenção à função do narrador dentro das formas teatrais, constatamos que se trata de um recurso de extrema utilidade para possibilitar uma movimentação mais livre dentro da história. Segundo Anatol Rosenfeld,

“o narrador, dono da história, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro e o fim da estória (...)”⁵⁰

O narrador em *Dogville* (o tom ambíguo da voz é do ator John Hurt) é quem conduz o desenvolvimento de toda a narrativa. Ele já conhece o final da história e nos oferece seu ponto de vista – quase sempre irônico e portanto problemático. De qualquer modo, ele obriga o espectador a se descolar do tempo presente absoluto do drama, ao mostrar que selecionou previamente os momentos que julgou relevantes. O interessante sobre o narrador de *Dogville* está no fato dele assumir um ponto de vista tendencioso sobre a ação: seus comentários revelam uma ironia muitas vezes sórdida, e aguçam o olhar do espectador para problemas aparentemente superficiais. O narrador sublinha

⁵⁰ Anatol Rosenfeld, *Teatro moderno*, São Paulo: Perspectiva, 2008, p.136

com sua fala irônica todas as contradições em que as personagens caem, deixando claro ao público os *gestus* fundamentais de cada habitante de *Dogville*. Também aqui a estratégia é tipicamente brechtiana: a ironia. Quando Tom escuta tiros antes da chegada de Grace e senta-se no banco para refletir sobre o “sentimento de perigo”, o narrador logo assume a posição dos pensamentos do jovem filósofo para sublinhar de forma irônica seus delírios de grandeza. Esse relato revela, logo no começo do filme, a postura gananciosa e mesquinha de Tom, cujos desejos não vão além do mero reconhecimento intelectual. Em outros momentos do filme, o narrador procura revelar os verdadeiros motivos das ações dos moradores, destacando com ironia a contradição entre o discurso e a prática. Alguns exemplos podem nos ajudar a descrever essa *postura* do narrador. Quando os moradores aceitam dar à jovem fugitiva duas semanas para que ela prove seu caráter, o narrador logo revela as razões egoístas de tal veredicto:

“E todos poderiam olhar-se no espelho e saber que, realmente, tinham feito o que podiam e, possivelmente, mais do que muitos teriam feito.”

Em outras circunstâncias, apoiando de forma irônica as decisões dos moradores, o narrador desvenda para nós suas verdadeiras motivações. A contradição do comportamento fica evidente quando a família Henson decide aceitar os trabalhos supérfluos de Grace, e é o narrador quem nos conta:

“E Deus sabe que o filho do Sr. e da Sra. Henson não precisava de nenhuma ajuda com seus livros, e que a família tinha aceitado Grace em benefício dela mesma.”

Isso ocorre também quando o narrador defende de forma dúbia as novas relações de trabalho a que Grace será submetida:

“Todos estavam contra qualquer mudanças nas condições de trabalho de Grace quando o tema surgia ocasionalmente em alguma conversa...”

Em outro momento, o narrador fortalece mais uma vez a disparidade extrema entre os atos e o discurso dos moradores. Logo após a cena do estupro, o narrador afirma, com um advérbio desmedido:

“Uma vez mais Grace escapava, miraculosamente, dos seus perseguidores, com a ajuda das pessoas de *Dogville*.”

Toda vez que há uma clara contradição entre a prática e o discurso que os moradores proferem para justificar seus atos, o narrador sublinha tais falas através de um endosso irônico – muitas vezes seu discurso faz uso de metáforas bíblicas. É assim que ele, participando da justificativa coletiva sobre o fato dos moradores se recusarem a alterar as condições de trabalho de Grace, nos mostra sua face de pura ideologia. A ajuda “miraculosa” das pessoas de *Dogville*, na verdade, diz respeito ao estupro que Grace sofre. Ao espectador o narrador se oferece também como um problema: sua voz ambígua deve ser analisada.

Contradições do drama

Apesar da mediação do narrador ser decisiva, a fábula de *Dogville* – em torno do caso da ilustração de Tom e de Grace – é construída a partir de uma dialética dramática. Como em Brecht, não há negação do drama, mas a sua desmontagem, a sua exposição, a revelação de sua ideologia. É por isso que

Trier não abre mão de um realismo dramático que aparece nos diálogos, nas atuações e na própria condução da imagem através da câmera.

A câmera na mão e a utilização música de forma clássica (do mesmo modo em que ela aparece nos filmes comerciais), cria assim uma espécie de contradição dialética entre as estruturas formais do filme. Sabemos que o próprio Lars von Trier é quem opera a câmera em seus filmes, e de fato já podemos reconhecer uma marca pessoal em todos os seus trabalhos desde o movimento Dogma 95. Em *Dogville* o único pressuposto formal que sobrou do movimento dinamarquês é a estética da câmera na mão. Também sabemos que Trier não realizava nenhum ensaio antes de rodar uma cena em *Dogville*⁵¹. Essa técnica produz efetivamente um sentimento de improviso no resultado final da tomada. A interpretação não marcada dos atores, aliada a uma leve insegurança do ator que faz a cena sem ter ensaiado previamente, servem de material bruto sobre o qual Trier experimenta e compõe. Dentro dessa situação controlada, mas que, ao mesmo tempo, dá margem a algum nível de descontrole e improviso é que Trier enquadra de forma documental o que o momento lhe oferece. No fundo há dois níveis de improvisação; um dos atores e outro do diretor. Nas palavras do diretor:

“Eu acho que eu tenho um contato melhor com os atores quando sou eu que estou atrás da câmera. Eu consigo me comunicar com eles de um jeito totalmente diferente do que quando eu estou ao lado de Anthony Dod Mantle e é ele quem opera a câmera – algo que aconteceu uma ou duas vezes.”⁵²

O resultado dessa técnica é uma câmera viva, que respira com os atores e que sente as tensões junto com eles. Esse tipo de câmera fornece uma alta carga dramática e subjetiva aos planos: a aproximação da câmera em direção ao rosto do ator, ou a utilização do zoom em algum momento crucial, jogam

⁵¹Voltaremos a essa questão quando entrarmos na questão sobre o embate contra o aparelho produtivo, por enquanto basta essa breve referência.

⁵²Lars von Trier, *Trier on von Trier*, Londres: Faber and Faber, 2003, p.248

diretamente ao espectador o problema da personagem. A maior parte do filme é feita segundo essa técnica de filmagem. O único quadro estático do filme pertence aos momentos em que Trier enquadra a cidade de cima, uma espécie de plano geral panorâmico, que mostra a cidade inteira e o cenário com seus limites riscados no chão, como um tabuleiro.

Amplificada por essa técnica de filmar, temos a interpretação naturalista dos atores. Não há nenhuma espécie de distanciamento épico explícito no estilo de atuação: os atores não narram, não cantam, não comentam de forma alguma seus personagens. A atuação configura um estilo realista, em que as personagens agem como se estivessem em uma cidade de verdade. Os sons do filme, como já foi dito, também optam por uma sonoridade realista: todas as ações são acompanhadas por seus respectivos ruídos (quando um galho se quebra ou a corrente imaginária do cachorro balança, por exemplo). Essa aparente intensificação dramática não se totaliza contudo, porque seu espaço é incompleto (a cenografia do esboço e seu tempo não são absolutos). O que acontece, assim, é uma espécie de síntese estranha da forma teatral e cinematográfica. Cada forma contribui com suas características específicas e, ao fazer isso, uma nova gama de possibilidades de representação estética se abre quando elas entram em conflito. Em uma entrevista Trier explica sua reação contra a forma engessada do trabalho cinematográfico nos moldes industriais:

“A atitude mais reacionária em relação à arte tem sido sempre a questão ‘O que é arte?’ Seguida do argumento ‘Isso é arte’. Limitando-a, rotulando-a. Do mesmo jeito, as pessoas tentaram limitar os filmes e a literatura também. Eu estou tentando questionar isso criando uma fusão entre filme, teatro e literatura.”⁵³

Quando Trier enquadra em primeiro plano a estrela hollywoodiana Nicole Kidman e ao fundo a música do compositor Vivaldi preenche a cena, somos tragados para dentro do cinema clássico, segundo a forma clássica do drama.

⁵³ Ibidem., p.242

Porém quando ele abre um pouco o quadro, revelando qualquer recurso cênico em segundo plano, somos transportados para o teatro novamente. Não há aí propriamente uma ruptura, mas um espaçamento, um esfriamento. *Dogville* realiza o tempo todo esse jogo dialético entre as possibilidades de distanciamento através da revelação da forma teatral dentro do cinema e a intensificação dramática da própria forma cinematográfica. A idéia de fusão – a rigor uma justaposição positiva - deve ser cuidadosamente trabalhada, uma vez que não consiste simplesmente em combinar diversas formas de expressão artística dentro da mesma obra:

“A verdade é que todos os elementos que foram tirados do teatro e da literatura não são misturados utilizando o que a forma cinematográfica pode oferecer.”⁵⁴

Essa interação de linguagens possibilitou a Trier uma grande discussão sobre a forma da representação no cinema, e mais ainda sobre sua dimensão de ideologia. É interessante notar que – como Brecht - Trier não recusa a forma dramática completamente, ele apenas a situa em um local onde possa ser examinada como problema.

Identificação e estranhamento

Da mesma forma que Brecht, em algumas anotações sobre a peça *Santa Joana dos Matadouros*, pede aos encenadores que montem a peça de uma forma que seja possível ao espectador se identificar parcialmente com Joana, pois só assim a última cena da peça (a morte de Joana) teria o efeito desejado, também Trier precisa de uma certa dose de identificação com o sofrimento e as decisões de Grace. Na verdade, o que o diretor sugere com isso é como uma ferramenta tão importante para a dramaticidade convencional

⁵⁴ Ibidem., p.242

da indústria cultural (o mecanismo de identificação), pode ser - e na realidade sempre é - manipulável em favor de interesses específicos. Segundo Ismail Xavier, é através da decupagem clássica⁵⁵ que o cinema comercial esconde os meios de produção cinematográfica e cria uma ilusão naturalista apta a deflagrar o mecanismo de identificação:

"uma experiência convincente, que dá consistência ao mergulho num mundo de sonhos."⁵⁶

O importante para essa tradição industrial cinematográfica é criar uma realidade na qual a forma de representação não seja um problema, mas um facilitador. A identificação é um meio de suavizar o trânsito entre obra e espectador. Em *Dogville*, sempre que o drama assume o centro da ficção, o espectador encontra um limite narrativo. A cena em que Grace é estuprada pela primeira vez por Chuck nos mostra como Trier trabalha essa dialética entre a dramaticidade (identificação) e a epicidade (distanciamento).

Grace é surpreendida por Chuck que acaba de chegar a sua casa e traz a notícia de que o FBI está em *Dogville* procurando por ela. A partir desse momento temos duas *tendências*⁵⁷ de composições principais do enquadramento. Em um primeiro momento, Trier prioriza o plano médio entre Grace e Chuck, construindo de forma alternada o diálogo em que ele conta à fugitiva o perigo eminente dos agentes do FBI. Quando a câmera enquadra Grace, temos ao fundo a predominância do ciclorama branco, que representa o

⁵⁵ A decupagem clássica tem como objetivo principal tornar o trabalho realizado em uma obra cinematográfica invisível. Com regras de enquadramento e de montagem, esse método cria uma ilusão de continuidade autônoma do filme. O corte não é sentido pelo espectador pois ele segue o fluxo dramático da personagem principal. E o mundo que é apresentado no filme também não é estranhado; o estúdio equipado com luzes, cenários e outros artifícios busca uma representação mimética da realidade.

⁵⁶ Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo: Paz e Terra, 2008, p.43

⁵⁷ Vamos utilizar o termo tendência para analisar a forma de enquadramento de *Dogville*, pois como vimos anteriormente, Trier realiza uma espécie de improviso quando captura as cenas. Assim, os planos não possuem uma nomenclatura fixa ou determinada. A decupagem não pode ser estritamente detalhada usando os nomes tradicionais da cartilha cinematográfica (primeiro plano, plano americano, etc.).

dia, com pequenos detalhes do beliche. No caso dos planos de Chuck, temos sempre ao fundo a cidade e seus moradores, acompanhados do carro e dos agentes do FBI. Essa alternância prossegue junto com a tendência a um enquadramento cada vez mais fechado sobre Grace e Chuck. A maioria dos planos que antecedem ao estupro são fechados em Grace. Aqui a estratégia e a tendência do enquadramento de Trier concentram-se na utilização do meio cinematográfico para intensificar o caráter dramático e subjetivo da cena. Depois que o ato sexual começa, todos os planos sobre os dois atores são suspensos, e numa ampliação súbita do campo visual tem início uma seqüência de planos gerais da cidade. Essa abertura para a cidade mostra, em primeiro plano, alguns moradores. E apenas ao fundo, devido à inexistência de paredes, o estupro ocorrendo. Como a ausência de paredes e portas só é sensível ao espectador, ocorre aqui mais um estranhamento em relação à ação. Uma vez que os moradores continuam suas tarefas naturalmente, enquanto vemos ao fundo a violência do estupro, o fato de que se trata de uma encenação fica explícito mais ainda: o horror se naturaliza, como se fosse normal (e essa conformidade se torna problema). O estupro, a princípio um ato brutal de alta carga dramática - que Trier não deixa de explorar com sua câmera intimista nos momentos anteriores - agora permanece distanciado, ao se tornar um gesto da cidade como um todo. Aqui o teatro comenta o drama do cinema. O espectador é obrigado a dar um passo atrás na identificação com a vítima ou no ódio ao opressor, uma vez que não pode mais julgar o estupro sob o ponto de vista puramente subjetivo: o problema é coletivo. O julgamento sobre o estupro não pode ser apenas de cunho moral, o espectador deve antes analisar as causas que originaram tal ato. Ao invés de encerrar a cena do estupro de forma subjetiva, buscando algum plano fechado sobre Grace, os planos gerais reafirmam o papel narrativo do cenário na história ao colocar em primeiro plano a cidade e seus moradores que, estranhamente para nós, não *enxergam*, mas participam do que está acontecendo.

A questão que Trier levanta sobre o atrito dessas formas artísticas é bem definida. Para contar a fábula de Grace, seus percalços e sofrimentos, a tendência é a opção por uma utilização da forma cinematográfica clássica, em

especial, a dramática, intensificada pela música. Enquanto no teatro épico de Brecht a música sempre teve um papel autônomo, sendo uma espécie de comentário crítico sobre a ação, em *Dogville* ela é utilizada de forma a somar e intensificar as emoções da heroína. Logo após o estupro, enquanto a câmera sobe e revela a cidade de um plano geral panorâmico, a trilha sonora do compositor Vivaldi fortalece a dor sobre a situação penosa. Essa trilha, que cria um ambiente ao mesmo tempo de suspense e tragicidade, é recorrente em diversos momentos cruciais da personagem de Grace. Seu efeito dramaticamente subjetivo entra em contradição, porém, com a voz do narrador que comenta de forma irônica o fato de Grace ter “mais uma vez escapado milagrosamente da polícia com a *ajuda* dos moradores de *Dogville*.”

A dialética da ilustração

Na tensão entre seus assuntos centrais e seu ângulo formal, *Dogville* é um filme que constrói em seu centro uma irônica “dialética da ilustração”⁵⁸. Da mesma forma que a narrativa assume o conceito, a forma o examina como problema. Tom e Grace oferecem uma *ilustração* para os moradores da cidade, Trier oferece ao espectador uma *meta-ilustração* dramática. Ao mesmo tempo em que o método de representação aplicada em *Dogville* expõe as premissas ideológicas do cinema dramático, o próprio filme, em um nível diegético, trata de um caso em que a forma da ilustração é criticável: quando Tom utiliza a jovem Grace para representar de forma tangível suas idéias aos moradores, não mede as consequências reais do gesto.

Durante todo filme vemos a progressiva derrota do experimento de Tom; sua ilustração se torna cada vez mais problemática na medida em que os atos dos moradores não correspondem a suas expectativas moralistas. O que se fortalece é o caráter idealista do comportamento de Tom e a separação inevitável entre idéia e prática: exatamente como nos dramas convencionais.

⁵⁸ Trier parece aludir, em sua insistência na palavra ilustração, ao debate formulado por Adorno e Hockheimer na conhecida obra *Dialética do esclarecimento*.

Só que ao invés de esconder essa contradição – como ocorre nos filmes comerciais – Trier expõe o problema na forma de uma meta-ilustração. Assim, da mesma maneira que o idealismo de Tom, em seu projeto de rearmamento moral, se torna impraticável, a forma do filme entra em colapso. Não há possibilidade de uma resolução dramática da fábula em termos efetivamente morais. O plano final do filme que ilustra a cidade devastada é simbólico: não resta mais nenhuma marcação sobre o palco, ele está inteiramente vazio. Em cima dele vemos apenas os corpos dos moradores que foram assassinados. De modo irônico, a câmera se aproxima da única marcação cenográfica que sobrou na cidade, a do cão Moisés, que se transforma em um cão real – que late para o espectador.

IV

O EMBATE COM O APARELHO PRODUTIVO

Foi no início do século 20 que grande parte dos artistas da vanguarda modernista européia buscaram modificar a forma de produção e de recepção de suas obras. Recusaram por completo o aparelho produtivo burguês ao presenciarem o total descolamento da arte do meio social e a perda de sua função enquanto objeto estético capaz de suscitar uma compreensão mais ampla sobre a vida cotidiana⁵⁹. Punham-se conta uma arte institucionalizada pelo mundo capitalista, convertida em lugar para preencher o que Habermas chama de "necessidades residuais". Nessa arte, o homem cada vez mais desumanizado experimenta uma convivência mais solidária e se vê livre, apenas ilusoriamente e na forma alienada, das obrigações de um mundo que lhe é estranho, mas que mesmo assim o governa. Os artistas de vanguarda tinham como objetivo principal destruir esse complexo cultural através da radicalização da forma de produzir e também de distribuir suas obras de arte.

Quando Peter Bürger se pergunta em seu livro *Teoria da vanguarda* se o dramaturgo alemão Bertolt Brecht pode ser considerado um artista de vanguarda, sua resposta é ao mesmo tempo positiva e negativa. O teórico vê nas obras de Brecht uma tendência a abandonar o conceito de obra de arte orgânica em favor de uma estrutura de criação mais fragmentada, utilizando o método da montagem. Mas Brecht, ao invés de acabar com o teatro burguês

⁵⁹Com o esteticismo e o conceito de arte pela arte, a burguesia conseguiu separar a produção artística da vida cotidiana, uma vez que as obras altamente abstratas não possuíam qualquer vínculo com a realidade de fato vivida.

que dominava os palcos europeus, tentou modificar sua função. Segundo Walter Benjamin em seu ensaio *O autor como produtor*,

"Brecht criou o conceito de 'refuncionalização' para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na libertação dos meios de produção, a serviço da luta de classes."⁶⁰

O conceito de refuncionalização não trabalha com a negação total dos vanguardistas, mas antes com uma estrutura dialética de negação e incorporação da função modificada. Brecht não via o teatro como uma instituição falida que precisava ser substituída. Segundo ele, tratava-se antes de entender por que sua função social foi transformada por pressões e interesses de um momento histórico determinado. Daí seu conselho de retrabalhar os clássicos para provar que o teatro não fora sempre daquela forma, podia ser outro. Para mudar a função social do teatro, Brecht conceituou e praticou um novo teatro: o épico-dialético. Partindo da temática naturalista e se servindo do avanço formal proveniente do movimento expressionista alemão da década de 20, o dramaturgo alemão não só levou novos temas ao palco, mas também empreendeu uma crítica das formas dominantes e de sua inscrição no aparelho produtivo. Como vimos na discussão sobre *O Processo de três Vinténs*, esse embate com os modos de produção da arte não se restringiu ao teatro, mas também se deu no cinema e mesmo no rádio. Como observa Benjamin, para Brecht o importante era não abastecer o aparelho produtivo sem tentar modificá-lo. É numa perspectiva semelhante – a da procura de uma atitude crítica dos temas, formas e modos produtivos dominantes – que Trier compõe *Dogville*.

Sua preocupação com os caminhos da arte cinematográfica no capitalismo tardio datam de seu manifesto Dogma 95. Seu alvo inicial era o naturalismo alienante dos filmes que sempre ditaram os padrões da produção comercial dos grandes mundiais. Em uma entrevista no período de lançamento

⁶⁰ Walter Benjamin, "O autor como produtor", in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 172

de *Dogville*, ele demonstra seu desprezo pelas novas técnicas de manipulação digital das imagens. Segundo ele, o perfeccionismo estético hiper-naturalista que Hollywood exige de seus produtos culturais, levou a uma falta de critério na utilização das ferramentas tecnológicas. Na mesma entrevista ele menciona a capacidade, que temos hoje em dia, de criar um filme inteiramente na frente de um computador: um técnico em animação pode retocar todo e qualquer erro ocorrido na filmagem, como também pode criar o filme inteiro com a ajuda de um software de animação. As promessas desse progresso são infinitas. Em última instância, as inovações têm como objetivo baratear os custos de produção. Essa hegemonia da técnica tem que ser vista de um ponto de vista dialético, ao mesmo tempo em que ela promete ao artista a liberdade criativa completa (não há limitação produtiva), ela também o aprisiona ao modelo *mainstream* de produção:

"Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor."⁶¹

O fato é que essa busca pela perfeição estética, nos modelos de um hiper-naturalismo, tem transformado as obras de Hollywood em vitrines para a exibição do próprio aparato capitalista de manipulação digital. Nos termos de Adorno:

"O pretenso conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a seqüência automatizada de operações padronizadas."⁶²

Enquanto os velho conteúdos dramáticos são retrabalhados de forma superficial de modo a reativar o consumo cultural, na contramão dessa

⁶¹ Ibidem., p.132

⁶² Theodor W. Adorno, "A Indústria Cultural", in *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985p.113

tendência, *Dogville* promove uma exibição de um aparato anacrônico e artesanal, o teatro. Assim uma obra que coloca a questão da possibilidade de retomar o controle da produção, ao mesmo tempo em que tematiza a condição diferente do cinema atual. Da mesma forma que Brecht, Trier não procurou derrubar o cinema enquanto arte, mas tentou sua refuncionalização simbólica ao problematizar a função social do cinema na sociedade burguesa. O impacto que o filme *Dogville* teve no meio cinematográfico se deve principalmente ao esforço do diretor Lars von Trier em mostrar que o problema das ilustrações de Tom e Grace (atravessados pelo mundo do trabalho capitalista) também são os problemas do artista moderno.

A coletivização do trabalho cinematográfico

É somente após a fase Dogma de sua carreira, quando Trier começa propositalmente a permitir mais acasos no set de filmagem, que o trabalho formal do cineasta passa a sofrer influência direta do modo com que o filme é realizado. *Dogville* torna-se o passo mais radical no que tange a esse projeto de embutir (dentro da forma rígida da dinâmica do set cinematográfico), aberturas a um modo de trabalho mais coletivizado, nos moldes de uma companhia de teatro⁶³. Como sabemos, o filme foi rodado inteiramente dentro de um gigantesco estúdio na Suécia. As filmagens duraram seis semanas, algo extremamente rápido para os padrões comerciais, considerando-se que o filme tem quase três horas de duração. Todo elenco morou em *trailers* nesse estúdio durante o processo. Assim Trier procurou criar uma espécie de comunidade provisória dos atores, forçando uma convivência mais participativa. Uma das regras na produção de *Dogville* era que todo o elenco sempre deveria estar em cima do palco quando as filmagens aconteciam. Não importava se um determinado ator participasse ou não da cena: ele deveria ficar em sua posição

⁶³O modo de produção de uma companhia de teatro pode variar muito, seria difícil definir uma estrutura de trabalho por excelência. O que importa aqui é perceber uma diferença qualitativa no tipo de trabalho e nas relações entre os trabalhadores. Sem generalização, acreditamos que o trabalho artístico em uma companhia de teatro tende a uma experiência mais coletivizada.

de personagem, aparecendo ao menos no fundo da tomada. Ensaios não eram realizados: os atores interpretavam pela primeira vez já no estúdio, com Trier por detrás da câmera. Era comum que o diretor pedisse aos atores que improvisassem um pouco depois de uma cena. Essa solicitação deixava alguns atores perplexos, uma vez que a improvisação é considerada falta de profissionalismo na indústria. Como o improviso não pode ser calculado e previsto no plano de produção, esse método de trabalho foi banido da indústria cinematográfica, desqualificado como amadorismo ou espontaneidade. Assim, uma técnica que possibilita trazer à cena a criatividade instantânea do ator foi abolida por motivos financeiros. Tanto a possibilidade de aproveitar o erro de forma produtiva, como a inclusão ativa dos técnicos e do elenco na obra são proibidas para que os custos sejam previsíveis e o resultado final não destoe da regra geral aceita pelo mercado. Aos poucos, a forma mercadoria se impõe na maneira aparentemente natural com que a produção cinematográfica opõe o trabalho intelectual ao braçal, os criadores aos executores.

Algo muito raro de acontecer em qualquer filmagem, *Dogville* foi rodado na ordem cronológica das cenas. O fato do filme se passar inteiramente dentro de um estúdio e não ter mudanças de cenário facilitou a opção da filmagem em sequência da obra. Não podemos deixar de notar a diferença qualitativa que essa opção de filmagem imprime, principalmente, na atuação do elenco como um todo. Trier se preocupou, assim, em criar um ambiente de trabalho semelhante ao de um coletivo teatral, e essa dinâmica produtiva aparece no resultado final do filme. O trabalho em *Dogville* foi para o elenco como o ensaio de uma peça que durou seis semanas, em que eles conviveram, discutiram e se tornaram integralmente companheiros de trabalho. A unidade artística que isso proporciona (à parte qualquer dificuldade de relacionamento pessoal) é visível na interpretação de alto nível de todos os atores. Em um nível mais profundo, aparece nos detalhes gestuais e nas relações que os atores estabelecem entre si. Esse tipo de qualidade artística aberta e viva só é possível quando há uma interação coletiva de todos que estão empenhados no projeto. A exigência de que todos estivessem em cima do palco enquanto as cenas eram rodadas, como se um espetáculo estivesse sendo apresentado, também contribuiu para

a desalienação. Não importava só o papel individual, mas o conjunto da história. E isso se aplica também aos técnicos envolvidos no projeto.

Chama também atenção – no modo de trabalho de *Dogville* - que Trier deu uma atenção especial aos exercícios complementares à filmagem, criando laboratórios que se confundiam à convivência dentro e fora do palco. Uma cabine foi instalada perto do estúdio para que os atores pudessem entrar e se confessar para uma câmera, uma espécie de terapia. Esses depoimentos foram utilizados depois no *making off* do filme e eles revelam o estado emocional dos atores que embarcaram nesse projeto. Diferentemente de uma produção qualquer da indústria, em *Dogville* o elenco participou de uma experiência artística e pessoal que se deu também atrás das câmeras. A unidade artística que vemos no resultado final é resultado desse difícil e muitas vezes tenso confinamento que Trier explorou de forma produtiva. Mesmo realizando uma produção relativamente cara, com um elenco de grandes estrelas do cinema mundial, ele buscou criar um ambiente de trabalho em que as pessoas acompanhassem o andamento do processo de uma forma minimamente coletiva. Em uma de suas entrevistas, ele confessa que ficou envergonhado em deixar grandes atores, às vezes durante dias, sem fazer nada em cima do palco, apenas como de pano de fundo para uma cena. Entre esses grandes atores podemos citar a atriz Lauren Bacall, Ben Gazzara, James Caan, Philip Baker Hall e a própria estrela Nicole Kidman⁶⁴.

A verdade é que todo o improviso pressupõe um domínio do tema e da técnica. Assim, Trier dirigiu os atores no mesmo momento em que os filmava, dando marcações na hora, moldando a forma de sua atuação, incorporando

64A grande estrela hollywoodiana de *Dogville*, Nicole Kidman, dá um depoimento dentro da cabine instalada no estúdio⁶⁴ muito interessante para nossa investigação sobre a dinâmica do set em *Dogville*. Animada e ao mesmo tempo estranhando essa forma de filmagem que Trier propôs, ela diz sentir-se como quando era jovem e compara essa experiência com a do tempo em que fazia parte de uma companhia de teatro amadora, onde as pessoas experimentavam com mais frequência e tudo era mais excitante. Ora, a maneira como Kidman revela seu passado com uma dose de saudosismo, demonstra o quanto uma experiência que propõe estimular a capacidade criativa dos participantes pode ser transformadora. Não podemos afirmar aqui se todo o elenco de alguma forma estranhou esse modo de produção, mas com certeza podemos afirmar que em Kidman, em Paul Bettany e em outros acostumados com o profissionalismo racionalizante da indústria, esse sentimento foi potencialmente mais forte, uma vez que a prática diária desses atores os obriga a assumir uma postura artística menos livre e mais automatizada.

sugestões. A liberdade que a câmera digital oferece ao diretor que se propõe a fazer um filme operando a câmera, sem marcações de cena, imprime uma vitalidade inexistente em qualquer filme feito nos moldes da racionalização do plano. É a partir dos atores que Trier descobre o enquadramento: é a capacidade criativa espontânea de cada ator que interessa ao diretor. Em resumo, o trabalho de filmagem de *Dogville* se recusa a transformar o set de filmagem em um local de pura execução, aproximando-se da forma de uma criação coletiva. O momento da criação cinematográfica em *Dogville* se deu no set de filmagem e não nas tabelas e planos de produção rigidamente elaborados anteriormente. Essa diferença fundamental corresponde a um primeiro nível do embate de Trier com o aparelho produtivo da indústria cinematográfica, que acabou por se tornar temático, em níveis ficcionais e extra-ficcionais de sua obra.

A exposição da protagonista e do Star System.

Não é casual a escolha de Nicole Kidman para o papel central de *Dogville*. A escolha de utilizar uma atriz ganhadora do Oscar⁶⁵, qualidade que aumenta potencialmente a força de atração mercantil do filme, foi algo que Trier teve que manipular com extrema cautela. Pois não se trata somente de uma estratégia publicitária, mesmo sabendo que ela funciona como tal, o que está em jogo é revelar uma contradição na qual a estrela não exercerá mais a função que lhe é dada pelo processo de produção comercial.

Dentro do sistema do cinema industrial, a estrela escalada para o papel define o conteúdo e parte da estratégia de lançamento do filme. A imagem dos protagonistas é uma das maiores forças coercivas de que se vale a indústria desde a década de 20. Segundo Ismail Xavier, são os

⁶⁵ Nicole Kidman ganhou o Oscar de melhor atriz em 2003 com o filme *As Horas*. É interessante notar que depois de ser premiada com o símbolo maior da indústria cinematográfica, ela sentiu necessidade de fazer algo completamente diferente, ou seja, ela queria experimentar até o limite suas qualidades de atriz.

"poderes de atração dos filmes da indústria sustentados pelo carisma e *sex-appeal* da estrela, da persona (máscara) de um ator ou atriz; enfim a força do corpo e da fisionomia."⁶⁶

A estratégia por detrás do *Star System* está diretamente relacionada com o efeito de identificação ilusória. Ele contribui para tal efeito. Adorno, ao definir a atração que um ator ou uma atriz exerce sobre o público que assiste a um determinado filme, sublinha o aspecto da identificação pseudo-subjetiva como decisivo:

"Assim, ela (a estrela) fixa para a espectadora, não apenas a possibilidade de também vir a se mostrar na tela, mas ainda mais enfaticamente a distância entre elas. Só uma pode tirar a sorte grande, só um pode se tornar célebre, e mesmo se todos têm a mesma probabilidade, esta é para cada um tão mínima que é melhor riscá-la de vez e regozijar-se com a felicidade do outro, que poderia ser ele próprio e que, no entanto, jamais é."⁶⁷

A função da estrela é também conectar o filme a todo um complexo cultural (revistas de celebridades, programas de televisão, publicidade etc.). Torna-se, na verdade, uma estratégia de venda e de difusão ideológica altamente rendosa. Uma vez que os conteúdos repetitivos já não servem como força atrativa para levar os espectadores ao cinema, a inovação técnica em conjunto com a possibilidade de projetar-se em outra pessoa - mesmo que seja apenas uma "ilusão alimentada", como afirma Adorno - são fortes atrativos que a indústria ainda consegue oferecer para convencer o público a sentar-se na sala escura. A Indústria Cultural estimula no espectador cansado de uma vida racionalizada a falsa idéia de participação espelhada na celebridade:

⁶⁶ Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo: Paz e Terra, 2008, p.179

⁶⁷ Theodor W. Adorno, "A Indústria Cultural", in *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p.120

"Com esse objetivo, ela mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza. Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe."⁶⁸

O *Star System* perpetua, em sua estrutura, os interesses de classe da cultura dominante:

"Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais."⁶⁹

É nesse sentido problemático que a presença de Nicole Kidman abre mais um campo narrativo ao filme, intensificando sua dimensão de crítica à representação. Através da personificação de Grace, Trier apresenta a celebridade com o sinal invertido. A função da estrela, como vimos em Adorno e Benjamin, é ser portadora da dominação dos interesses do capital e dos estúdios cinematográficos. Porém em *Dogville*, a imagem justaposta Kidman - Grace é utilizada para desvendar uma forma dessa dominação. Grace é boa e ingênua, acredita no trabalho como forma de ascese burguesa. Mas Grace é também gangster, e ordena o assassinato com requintes de sadismo no final do filme. A estrela que a Indústria Cultural forjou é, e sempre foi, portadora de valores burgueses (que revestem sua condição) e confirmam e fortalecem a dominação cultural. Em *Dogville*, ao final do filme, quando o espectador precisa fazer um julgamento complexo sobre o comportamento de Grace, e verifica uma dificuldade moral (algo que ele realizaria automaticamente nos filmes comerciais) é levado a refletir sobre um problema que alcança o conjunto

⁶⁸ Walter Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1994, p.185

⁶⁹ Ibidem., p.185

daquela sociedade (*Dogville*). Mas a impossibilidade da vivência dramática nos mostra também (através do símbolo Kidman) que o problema diz respeito a todo um sistema produtivo de representação. Em *Dogville*, o *Star System* se torna objeto e não sujeito da cena. E Lars von Trier sabia disso muito bem. A mensagem extra-estética contida nessa escolha de atriz parece ter sido planejada. Sabendo que Nicole Kidman, uma atriz ganhadora do Oscar, havia declarado que gostaria de trabalhar com ele⁷⁰, Trier atrasou o início das filmagens para tê-la como *leading lady*⁷¹.

Um filme sobre Hollywood

Numa de suas entrevistas sobre *Dogville*, Trier afirma:

"Minha ambição nesse caso não era apenas que o filme se passasse inteiramente num chão preto quase sem cenário, mas que incluísse também um número de estrelas de Hollywood nele."⁷²

Essa declaração vai de encontro a algumas das hipóteses desse trabalho sobre a relação entre o cineasta e o método Brecht. Depois de ser

⁷⁰Lars von Trier na coletiva de imprensa do lançamento de *Dogville* em Cannes afirma que não é qualquer dia que se consegue uma estrela de Hollywood por um preço tão baixo. Kidman de fato abriu mão de seu cachê que naquela época deveria ser milionário para trabalhar com um diretor que segundo ela, havia lhe emocionado com o filme *Breaking The Waves*.

⁷¹Trier sabia que teria dificuldade em conseguir Kidman de novo para finalizar seu projeto (composto de mais dois filmes). As entrevistas do período de lançamento de *Dogville* ilustram bem essa situação. No lançamento da obra no festival de Cannes em 2003, ele pede a Kidman que confirme no microfone para toda a imprensa que fará as duas seqüências de *Dogville*. Mesmo constrangida com a pergunta, Kidman responde afirmativamente. E em uma entrevista posterior, o diretor, já menos esperançoso em tê-la como Grace, diz que talvez ela desista de fazer a continuação ao ler o roteiro do segundo filme: *Manderlay*. Sem dúvida Kidman deve ter sofrido uma pressão por parte de diversos ramos da Indústria Cultural para abortar a trilogia sobre a América de Lars von Trier. Seria algo muito arriscado para sua carreira, e bastava para ela, como profissional qualificada que a indústria exige, colocar em seu currículo a participação em uma "experiência radical da forma cinematográfica". Sem dúvida o impacto de *Manderlay* seria outro se Kidman tivesse aceitado fazer a continuação, e Trier sabia muito bem disso, pois fez diversos esforços em tê-la mais uma vez para o papel de Grace.

⁷² Lars von Trier, *Trier on von Trier*, Londres: Faber and Faber, 2003, p.250

acusado pela crítica norte americana em *Dançando no Escuro* de ter feito um filme sobre os Estados Unidos sem nunca ter colocado os pés lá, Trier decide fazer um filme sobre as formas contraditórias que assumem as representações americanas tal como difundidas por sua indústria cultural. Segundo Trier, Hollywood faz centenas de filmes que se passam em outros países, mas isso não quer dizer que os estúdios estudem as características desses locais antes de realizarem tais obras. O que está em foco são idéias sobre a realidade. A sociedade do capitalismo tardio conhece o mundo através de simulacros. Glauber Rocha tem uma análise pertinente sobre o padrão hollywoodiano:

“ [...] diante de um filme do velho cinema americano, vemos apenas a reprodução mentirosa do mundo. E a perfeição destas formas, a harmonia deste ritmo, terminam por cansar. É um mundo fechado que dá uma mensagem mastigada ao espectador, sem que ele tenha a menor chance de discutir ou recusar.”⁷³

Ao se defender da acusação de não conhecer a América, Trier argumenta que a imagem que ele tem desse país veio através dos filmes norte-americanos. Interessa a *Dogville* o processo pelo qual essa imagem chega a ele carregada de idealismo, fazendo abstração de uma realidade concreta baseada na exploração do trabalho. Assim, mais que um filme sobre os Estados Unidos, *Dogville* é um filme que desvenda simulacros que automatizam nossa percepção das contradições e processos de um sistema produtivo. Não está em jogo apenas o trabalho de Grace, mas o próprio trabalho fílmico.

O metaforismo da “cidade cão” é, neste caso explícito. O mito da cidadezinha americana afastada da cidade grande como um lugar onde as pessoas são mais humanas, onde as relações entre os homens não são mediadas por questões financeiras - temática incansavelmente recorrente nos melodramas - é desmitificado em *Dogville*. O nome da rua principal de *Dogville*,

⁷³ Glauber Rocha, “O cacique da Irlanda”, in *O Século do Cinema*, São Paulo: Casac Naify, 2006, p.123

Elm Street, faz referência direta à série de filmes de terror, *A Nightmare on Elm Street* (A hora do pesadelo) dirigida por Wes Craven. Tal citação é utilizada menos como uma homenagem paródica e mais como uma alusão a um terror constitutivo, estrutural. No fundo, Trier mobiliza um conhecido imaginário do cinema americano ao oferecer aos espectadores, não apenas símbolos consagrados pela indústria do entretenimento, mas alguns atores que brilharam no passado, agora descartados pela indústria⁷⁴. Da mesma forma que a indústria cultural padroniza seus produtos dramáticos em gêneros (filme de ação, comédia, western etc.), os atores também são classificados segundo estereótipos: o vilão, o *action hero*, a vedete, o gangster, a boa moça, o corrupto etc. Sob esse ponto de vista, *Dogville* tem seu lado de depoimento sociológico sobre Hollywood, condensando de forma dialética em uma mesma obra diversos espelhamentos interno que aludem a uma “ilustração” de escala mundial – haja visto a influência da dominação cultural americana no mundo.

Grace não poderia ser interpretada por uma atriz qualquer, pois o efeito seria minimizado. Pela primeira vez em sua carreira, o diretor dinamarquês tinha o prestígio e a chance de ter em seu elenco uma ganhadora do Oscar. Para que essa desmontagem simbólica não fosse facilmente enquadrada como "mais um filme europeu experimental" (ou quem sabe um candidato ao Oscar de melhor filme estrangeiro), Trier coloca no papel principal uma estrela de Hollywood que no ano da produção de *Dogville* encabeçava o topo da lista do *Star System*. Só esse fato já basta para que o aparelho cultural tenha que lidar com esse filme de forma diferenciada. Enquanto o hábito da cultura *mainstream* é cooptar os choques criativos provenientes da cultura marginal ou experimental, o que ocorre em *Dogville* é justamente o inverso: o marginal torna o oficial seu objeto problemático. Dentro de suas possibilidades históricas, *Dogville* realiza assim uma avançada reflexão sobre os automatismos ideológicos da atualidade, através de um uso livre do modelo Brecht. Sua força está na exposição de seu trabalho.

74 E Trier faz questão de ter no seu elenco atores hollywoodianos que remetam a filmes do passado, como é o caso de Lauren Bacall, que na década de 60 estava no topo do *Star System* com diversos melodramas consagrados. James Caan, o ator que interpreta o gangster chefe e o pai de Grace, ironicamente fez sua primeira grande aparição no mundo cinematográfico como Sonny, o filho de Don Corleone em *O Poderoso Chefão* de 1972.

V

NOTA FINAL

Karl Marx afirma em *O Capital* que a divisão do trabalho nas sociedades modernas é a condição básica para que o modo de produção capitalista fabrique suas mercadorias. O modo de produção que se baseia na divisão social do trabalho, tanto na esfera da produção industrial como na cultural, é a garantia inequívoca de que o produto final será enquadrado nas regras do mercado e tornado pronto para entrar em circulação:

"A divisão manufatureira do trabalho pressupõe a autoridade incondicional do capitalista sobre seres humanos transformados em simples membros de um mecanismo que a ele pertence."⁷⁵

Sob a ótica do capitalista, a divisão do trabalho tem como objetivo principal aumentar a produtividade dentro da fábrica. Dessa forma, um trabalho completo que compreenda todos os processos aplicados a uma matéria prima antes dela se transformar em produto é substituído por diversos trabalhos parciais, que aparentemente não possuem ligação com o resultado final. Quanto mais o trabalhador é condenado a executar funções parciais, menor

⁷⁵ Karl Marx, *O capital: crítica da economia política: livro 1*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p.411

será sua compreensão sobre o produto final que ele mesmo produz. Segundo Marx, esse tipo de trabalho,

"Deforma o trabalhador monstruosamente, levando-o, artificialmente, a desenvolver uma habilidade parcial, à custa da repressão de um mundo de instintos e capacidades produtivas."⁷⁶

Até meados do século XIX ainda se podia acreditar que os profissionais ligados à produção artística não seriam tragados pela padronização imposta pela divisão do trabalho, uma vez que o trabalho artístico assemelhava-se muito ao de um artesão. Sabemos que o século XX provou o contrário, especialmente na indústria cinematográfica.

Partindo dos pressupostos sobre a divisão do trabalho na sociedade moderna, que conduzem os processos culturais a uma fetichização mercantil quase completa, a possibilidade de ação que Brecht visualizou foi trabalhar com as estruturas formais e produtivas de forma contraditória (modificando sua função). Esse uso contraditório do aparelho produtivo disponível para a cultura passa necessariamente pelo quê José Antônio Pasta chama "incorporação do inimigo", algo que o dramaturgo alemão desenvolveu como um método consciente:

"Nós, marxistas, nos encontramos em situação difícil em nossas controvérsias, porque precisamos, para refutar as asserções de nossos poderosos inimigos, servir-nos de suas palavras e de seus conceitos. Isto complica até as discussões que temos entre nós. Porque ainda que disponhamos de um arsenal conceitual relativamente preciso e próprio, encontramos-nos sempre compelidos a operar com conceitos e oposições emprestados das ideologias que combatemos."⁷⁷

⁷⁶Ibidem., p.415

⁷⁷Brecht Brecht, apud José Antonio Pasta, *Trabalho de Brecht*, p.26

Dessa forma, Brecht produziu sua obra no limite de assemelhá-la a padrões dramáticos e culturais dominantes, ao mesmo tempo em que sublinhava a sua diferença de objetivos e efeitos. O que vale para tal método de trabalho é examinar, a partir dessa dialética com o aparelho produtivo, as contradições do funcionamento e da propagação das ideologias no mundo capitalista. É exatamente isso que Lars von Trier procura realizar em *Dogville*.

O último embate: a reflexão sobre o cinema

Em última instância, *Dogville* é um filme sobre o trabalho: o de Grace, o dos ideólogos do capital, o dos artistas de cinema nos dias de hoje. Trouxe de volta um debate que esquecido desde o final da década de 60. Foi nesse período que o cinema viveu o auge de sua contribuição crítica aos modelos ideológicos do aparelho cultural. Artistas e teóricos, em torno das revistas francesas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique*, buscavam novas formas de representação. O mesmo sentimento que está latente no manifesto Dogma 95, já estava presente nas inquietações daqueles no que se refere à hegemonia ideológica do cinema industrial. O rompimento com as formas de produção dominantes, que Lars von Trier anuncia no movimento dinamarquês da década de 90 e concretiza com *Dogville*, foi imaginado como uma ferramenta de combate, análogo ao impulso crítico anterior, assim descrito por Ismail Xavier:

Se o sistema absorve todas as modalidades de cinema crítico, do neo-realismo aos 'cinemas novos', e é a indústria quem acaba explorando as novas formas de representação sem perder o seu esquema de mascaramento, se o cinema mimético não se liberta das premissas idealistas, é preciso romper."⁷⁸

⁷⁸ Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo: Paz e Terra, 2008, p.162

É comum que alguns críticos mais conservadores afirmem que *Dogville* não é um filme, pois a obra não respeita certos códigos essenciais ao meio cinematográfico. É justamente nesse desrespeito – em sua recusa a ser “filme” – que está seu avanço. É numa perspectiva negativa que ele é um filme sobre o cinema, sobre a representação cinematográfica.

Trier retoma, através da atitude brechtiana que configura *Dogville*, um gesto central de alguns dos principais cineastas modernos: a unidade entre teoria e prática. Assim como Godard, Pasolini, Glauber Rocha, Cassavetes, entre outros, ele fez um “filme ensaio”, em que as qualidades de realizador e pensador do cinema dão a forma de seu trabalho. Contra uma especialização em que os diretores só podem executar tarefas pré-definidas sem ter a mínima oportunidade de uma experimentação mais livre e coletivizada, sua obra se oferece como reflexão artística na medida em que avalia que nenhuma invenção formal radical se faz sem a crítica de relações de trabalho – porque afinal, os problemas dos artistas são também os do conjunto da sociedade.

VII. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia*. Trad. Wolfgang Leo Maar – São Paulo: Editora UNESP, 2008.

_____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. *Os pensadores*. – São Paulo: Editora Nova Cultura, 2005.

_____. *Mínima Moralía*. Trad. Artur Morão – Lisboa: Edições 70, 2001.

_____ & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985

ALMEIDA, Jane de (org.). *Alexander Kluge: o quinto ato*. Trad. George Sperber, Marília Perracini, Martha Lima e Paulo Oliveira. – São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BAINBRIDGE, Caroline. *The cinema of Lars Von Trier: authenticity and artifice*. Londres: Wallflower Press, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle – Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa. – São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Versuche über Brecht*. Berlim: Suhrkamp Verlag, 1966.

_____. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti – São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BJÖRKMAN, Stig. *Trier on von Trier*. Londres: Faber and Faber Limited, 2003.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo, em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *A compra do Latão*. Trad. Urs Zuber e Peggy Berndt. Lisboa: Veja, 1999.

_____. *Diário de trabalho, volumes I e II*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *O processo dos três vinténs, um experimento sociológico*. Trad. João Barrento. Porto: Campo das Letras, 2005.

_____. *Romance dos três vinténs*. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

_____. *Brecht on film and radio*. Londres: Methuen, 2000.

_____. *Me-ti, libro de los cambios*. Trad. Juan J. Del Solar. Madri: Alianza Editorial, 1991.

BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad. Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARVALHO, Sérgio de. *Introdução ao teatro dialético*, São Paulo: Expressão popular, 2009.

_____. *Dogville: das vantagens de se usar Brecht*, site Trópico: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>

CHAUÍ, Marilena. O que é ideologia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. Franklin Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da história*. Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevalco, Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Ática, 2007.

_____. *Late Marxism*. Londres: Verso, 2007.

KORSCH, Karl. *Marxismo e filosofia*. Trad. José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stiner, e do socialismo alemão em seus diferente profetasc(1845-1846) / Karl Marx, Friedrich Engels*. Trad. Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *A mercadoria*. Trad. Jorge Grespan. São Paulo: Ática, 2006

_____. *O Capital, livro I*. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

_____. *Para a crítica da economia política*. Trad. Edgard Malagodi. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Os economistas).

_____. *Manifesto do partido comunista*. Trad. Marcos Aurélio Nogueira, Leandro Konder. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

MYERS, Gustavus. *History of the great american fortunes*. Nova Iorque: The Modern Library, 1937.

PARMALEE, Patty Lee. *Brecht's America*. Miami: Ohio State University Press, 1981.

PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Ática, 1986.

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre as ciências e as artes : discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O cinema operário na república de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? : ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SUVIN, Darko. *To Brecht and beyond*. Nova Jersey: Barnes & Noble Books, 1984.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.