

3. As Imagens e a Cegueira

Podemos adiantar que uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses).

Edgar Morin

Lars von Trier apresenta questões pertinentes ao fazer cinematográfico na contemporaneidade. Ser cineasta, produzir imagens, exige do realizador uma posição dentro da economia audiovisual. Isto inclui não apenas uma escolha por um modo de fazer, mas a questão de como se inserir em um ambiente marcado por uma hegemonia de formatos, que instaura um padrão, tido, muitas vezes, como modelo de qualidade.

A indústria cultural padroniza os grandes temas romanescos, fazendo clichê dos arquétipos em estereótipos. Ao tornar consciente e racionalizado os modelos, tem-se a fabricação em série dos romances sentimentais (Morin, 1969) Considerando que este tipo de produção industrial tem como matéria-prima os conteúdos simbólicos, imateriais, que constituem o campo da cultura, a criação não pode ser, contudo, totalmente integrada num sistema de produção industrial, ela precisa, a todo momento, da invenção. Esse impasse é resolvido através de “técnicas-padrão de individuação que consistem em modificar o conjunto dos diferentes elementos, de modo que se pode obter os mais variados objetos a partir de peças-padrão de *meccano*” (idem, p.29).

A partir da década de 1930, nas narrativas da imprensa e do cinema, a correlação entre a corrente realista, o herói simpático e o *happy end* passam a se estabelecer como padrão. Neste aspecto, o cinema é de fundamental importância – especialmente o americano – por tornar as intrigas ainda mais críveis com sua capacidade de lhes conferir uma aparência de realidade (Morin, 1969).

Toda produção, no contexto da cultura de massa, defronta-se com o duplo de padronização e invenção que a constitui, mas cuja articulação ocorre de maneira variada, de acordo fatores que vão dos interesses dos produtores por uma extensão do consumo até a busca dos autores pela liberdade de sua criação.

Assim, a liberdade de jogo entre padronização e individualização permite ao autor, por vezes, na medida de seus sucessos, ditar suas condições (Morin, 1969). “A relação padronização-invenção nunca é estável nem parada, ela se modifica a cada obra nova, segundo relações de forças singulares e detalhadas” (idem, p.36). Muitas vezes, é justamente dessa pressão que o autor sofre pelo aparato técnico e burocrático, que este “espreme um suco que pode irrigar a obra” (idem, ibidem).

Walter Benjamin propõe no texto *O Autor como Produtor* que se retire da figura do autor a instância aurática de gênio criador, e que se passe a valorizar a ação criativa na linguagem, tendo na ideia do produtor uma abrangência que inclui os processos criativos da leitura. Desta forma, o produtor é aquele que é capaz de gerar movimento, retirar as palavras – e as imagens – de sua inércia, seja no âmbito da memória, seja no da materialidade das coisas. Assim, aquele que lê está prestes a se tornar alguém que escreve – as posições não seriam antagônicas, mas complementares, isto é, o trânsito por essas duas posições, esses dois pontos-de-vista, não apenas seria uma possibilidade, mas uma necessidade (Benjamin, 1994).

No filme *Dançando no Escuro*, notamos um marcado processo de reescritura irônica sobre formas e conteúdos de um repertório cinematográfico que se confunde com um repertório cultural. Em uma primeira visada, observa-se o trabalho que von Trier realiza sobre os gêneros narrativos já tipificados e as obras cinematográficas clássicas. Mas, a ironia também está presente no modo como o filme se apropria de imagens, signos e símbolos amplamente disseminados e reiterados por um incontável número de produtos que circulam no mercado global, constituído não somente pelo cinema, mas também pela imprensa, rádio, televisão, compondo o que se chama de cultura de massa.

Apesar de ter nascido no século XIX, com a imprensa, é somente no século XX, com a consolidação do cinema e do rádio, que a cultura de massa vai passar a ser notada como um fenômeno mundial. A partir da década de 1930, primeiramente nos Estados Unidos, nasce uma indústria da informação, do rádio e do cinema voltada para todos os tipos de público, isto é, que busca um ‘universal’. Essa tendência à universalidade acontece no recurso aos fundamentos antropológicos, ao *anthropos* elementar, de uma universalidade primeira, ao mesmo tempo em que cria uma nova universalidade. Esta se constitui dos

elementos culturais particulares à civilização moderna e, singularmente, à civilização americana, que são hegemônicos nessa era planetária (Morin, 1969).

A característica central dessa cultura é o fato de ser produzida, como também distribuída e propagandeada segundo as normas de fabricação industrial, no sentido de alcançar um número massivo de consumidores. Destina-se à multidão, ao conjunto de indivíduos de uma sociedade, e para além dela. E é justamente o setor que ganhou o ‘grande público’, a ‘massa’, isto é, as pessoas de camadas sociais, idades e sexos diferentes, que se constata como sendo o mais dinâmico, e portanto, o mais concentrado da indústria cultural (Morin, 1969).

Se, por um lado, as fronteiras culturais são abolidas no mercado da cultura de massa, por outro, as estratificações são reconstruídas no seu interior. Ao expandir seus domínios, a indústria cultural acaba por realizar uma dinâmica de colonização, que não acontece mais de forma horizontal, como no domínio de territórios, mas de forma vertical, nos domínios das imagens e dos sonhos (Morin, 1969).

Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária; ela alimenta o ser semi-real, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade) (Morin, 1969, p.17)

A protagonista de *Dançando no Escuro*, Selma Jezkova, é uma imigrante tcheca nos Estados Unidos. Selma é amante dos musicais hollywoodianos, que representam, para ela, uma ideia de felicidade, equilíbrio e harmonia. Nos momentos de estafa, ela imagina estar em um musical, “onde nada de ruim acontece”, como vai dizer. Se para Selma, a cultura dos filmes musicais é uma forma de libertação de seu universo onírico, por outro lado, percebe as dificuldades reais que uma estrangeira enfrenta ao viver nos Estados Unidos.

Selma está ficando cega devido a uma doença hereditária, e pretende salvar Gene, seu filho, do mesmo destino. Ela está nos Estados Unidos porque somente lá ele poderá ser operado, e trabalha dia e noite na intenção de juntar o dinheiro necessário para pagar a cirurgia a tempo. Operária em uma fábrica, nas horas vagas, ela participa dos ensaios da peça musical *A Noviça Rebelde* (*The Sound of*

*Music*²⁰) em um pequeno teatro amador da localidade, e costuma assistir aos filmes do gênero no cinema, com sua amiga Kathy. Selma é apresentada, na primeira cena do filme, justamente no ensaio da peça musical. A reflexividade é, assim, colocada de imediato. O musical está como forma, mas também como tema que perpassa a trama do filme. É considerável que a palavra seja citada quinze vezes ao longo da narrativa.

No sentido mais amplo, a reflexividade artística refere-se ao processo pelo qual textos, literários ou fílmicos, são o proscênio de sua própria produção (...), de sua autoria (...), de seus procedimentos textuais (...), de suas influências intertextuais (...) ou de sua recepção (Stam, 2008, p.31).

Se, por um lado, é explícita a referência ao musical *A Noviça Rebelde*, tema da peça que Selma ensaia ao longo do filme, diferentemente da trama desse clássico musical, a protagonista de *Dançando no Escuro* não terá um final feliz. Ao contrário, uma das composições dessa peça será, ironicamente, no filme, o motivo musical da cena em que a personagem caminha pelo corredor da morte. A ‘terra das oportunidades’, onde pode salvar seu filho é, ironicamente, a mesma que vai lhe condenar à forca, sofrendo no próprio corpo uma outra realidade, bastante diferente, ou mesmo, oposta àquela imaginada. Lars von Trier chama a atenção justamente para essa distância entre o imaginário e o real, a partir do conflito entre o mito e a realidade de um país, pelo olhar de um estrangeiro.

“A cultura de massa tende a atirar para a periferia projetiva os núcleos obscuros da vida mortal” (Morin, 1969, p.135). Assim, a mitologia euforizante recalca o fracasso, o envelhecimento, o enfraquecimento, a morte, atribuindo esses aspectos aos bandidos, inimigos, nunca aos heróis, que sempre desfrutam do *happy end* (idem).

Não há dúvida de que nunca houve, na história da humanidade, um apelo tão maciço e tão intensivo à felicidade, que fosse ao mesmo tempo, tão ingênuo e cego... A felicidade, *leitmotiv* de uma civilização, é também o *leitmotiv* da cultura de massa (Morin, 1969, p.136).

²⁰ A peça musical *The Sound of Music*, dirigida por Vicent J. Donehue, foi apresentada pela primeira vez na Broadway em 1959. Já o filme, dirigido por Robert Wise, foi lançado em 1965. Disponível em: <<http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/soundofmusic.htm>> e <<http://www.imdb.com/title/tt0059742/>>. Acesso em: nov. 2009.

A relação de um estrangeiro com a cultura norte-americana, por meio da cultura de massa, está presente em *Dançando no Escuro*, tanto na figura da protagonista tcheca, quanto na própria figura do cineasta dinamarquês, enquanto criador do filme. Lars von Trier, que nunca havia visitado os Estados Unidos, elaborou sua ficção sobre o país apenas com as imagens que conheceu pela mídia. A partir da leitura dessas imagens estrangeiras, o diretor – e também roteirista do filme – constrói seu universo ficcional, espelhando dentro da trama esta relação que acontece em seu extracampo.

Coloquei na cabeça que eu agora só farei filmes que se passam nos Estados Unidos. Talvez porque, no lançamento de *Dançando no Escuro*, me criticaram por fazer um filme sobre um país que eu nunca tinha visitado. Tenho dificuldades em compreender essa crítica. Acho, de todas as formas, que a verdadeira motivação dessa birra está antes na denúncia do filme contra o sistema judiciário americano. Ouso achar que conheço melhor a América, através das imagens que ela escolhe exibir dela mesma pela mídia do que os americanos conheciam o Marrocos quando fizeram *Casablanca*, Humphrey Bogart jamais pôs os pés nesse país. Hoje, é difícil não ter informações sobre a América: 90% das novidades e do repertório cinematográfico vêm de lá. Eu acreditava que poderia interessar aos americanos ver como um não-americano que jamais visitou esse país poderia observá-la. Kafka escreveu um romance muito interessante intitulado ‘América’ e ele também nunca foi aos Estados Unidos²¹.

O filme acaba por revelar o quanto um estrangeiro pode conhecer dos Estados Unidos a partir da proliferação de suas imagens pelo mundo, de seu domínio desse mercado. Entretanto, mais do que abordar um país, o cineasta está abordando uma mitologia, que já não diz respeito apenas aos Estados Unidos, mas a um universal, na medida em que essas imagens passam a também constituir outras culturas e imaginários. Em outras palavras, não se trata exatamente dos Estados Unidos, mas do que representam.

A reflexividade é, justamente, essa capacidade de uma construção se espelhar interna e/ou externamente, de ser, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, numa acepção autoconsciente. Em *Dançando no Escuro*, a autoconsciência se apresenta por meio da paródia, na medida em que “alude, joga, excede e, até

²¹ Citado no texto de Felipe Bragança para a Publicação do Cineclube do Estação Virtual, Rio de Janeiro, n.17, 24 de maio de 2003. Disponível em: <http://www.estacaovirtual.com/eventos/cineclube/arquivo_cineclube/sessaocineclube2003/dancerinthedark_03.pdf>. Acesso em: out. 2007.

mesmo, exorciza a tradição que é matéria de sua arte autoconsciente” (Stam, 2008, p.44). A ironia acontece, então, como fruto desse intenso processo de reescritura, pelo qual Lars von Trier se revela como leitor crítico de imagens compartilhadas no ambiente cultural.

A própria idéia da paródia implica algumas verdades por si mesmas evidentes a respeito do processo artístico. A primeira delas é que o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas. As referências intertextuais podem ser explícitas ou implícitas, conscientes ou inconscientes, diretas e locais ou amplas e difusas (Stam, 2008, p.44)

Ao mesmo tempo que expõe sua filiação a uma família de textos, o cineasta desloca as convenções do gênero de seus lugares estabelecidos no contato com outras formas e contextos, e promove a quebra do ilusionismo. O filme rejeita uma linguagem discreta, chamando a atenção para a sua natureza ficcional, subvertendo “o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo” (Stam, 2008, p.31).

A partir de 1914, principalmente nos Estados Unidos, é sistematizada a produção do efeito naturalista, responsável pela ilusão de se ver o mundo através da “janela” do cinema (Xavier, 2008). A ferramenta mais importante do ilusionismo cinematográfico é a montagem invisível, cuja característica é de tornar imperceptível os cortes, valendo-se de convenções de continuidade rigorosamente garantidas por meio da decupagem clássica. O modelo naturalista também conta, como já observamos, com as estratégias de se realizar as filmagens em estúdio, com a padronização de cenários e das atuações a partir de princípios naturalistas; e de se formatar as histórias em gêneros narrativos já convencionados e de popularidade comprovada, concebendo o objeto cinematográfico como produto de fábrica, cujo estilo é formalizado de modo que se possa controlar todas as etapas da concepção do filme.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (Xavier, 2008, p. 41).

A “espetacular precisão” tem sua função ilusionista não apenas nas francas fantasias. A própria noção de espetáculo deste sistema, segundo Ismail Xavier, está intimamente vinculada “à idéia de competência na edificação de uma aparência que ilude” (Xavier, 2008, p.42a). A reprodução da aparência do real funciona como “instrumento retórico”. Nos grandes espetáculos, a idéia de cópia se funde ao de monumentalidade.

A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de ‘universos ficcionais’, fornecendo concretude ao mito (*westerns*, filmes históricos) e, para considerar os extremos, oscilando entre seus produtos de declarada fantasia (aventuras, histórias fantásticas, contos de fadas etc.) e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros. (Xavier, 2008, p.42a)

A estética naturalista tem a intenção de fazer do filme um objeto sem rupturas, capaz de se incorporar à dinâmica do cotidiano sem instaurar conflito. E mais do que isso: oferece-se como refúgio para o apaziguamento dos ânimos desesperados e desolados, a garantia de que é possível viver a fantasia ausente da vida. Por fim, constitui-se como uma estética paradoxal, na medida em que se apresenta como símile da realidade, sendo, em contrapartida, a expressão da fantasia que está longe de ser real, porque destituída dos aspectos obscuros da existência.

Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza) (Xavier, 2008, p.41).

É possível entrever um aspecto quixotesco na iniciativa de Selma, ao transpor os Estados Unidos mítico, representado no cinema, para a vida real. É como se acreditasse que, por estar vivendo nos Estados Unidos, ela também estivesse, de alguma maneira, habitando o próprio espaço fílmico por natureza. Além de sua própria imaginação, Selma sugere em suas atitudes, em seus comentários, no seu jeito sempre risonho, apesar das adversidades, esse desejo ‘romântico’ de que sua vida seja com num musical. Esta ingenuidade da

protagonista, se um pouco exagerada, revela aquilo que alguns espectadores secretam no interior de si.

Dom Quixote deixou um longo rastro de comentários prestigiosos. De natureza poliperspectivista, o romance tem sido lido também dessa forma na medida em que seu protagonista tudo encarnou, desde a nobreza de se combater causas perdidas até a loucura cega de se perseguir uma idéia fixa (Stam, 2008, p.44-5).

A cegueira de Selma é a materialização de sua condição existencial. Obstinada a salvar o filho da cegueira, ela está, por sua vez, cega para os perigos e ameaças que lhe espreitam em sua trilha reta rumo ideal imaginado. Ela não pensa na possibilidade de desviar o caminho a partir das situações que se lhe apresentam. Considerando os códigos de plausibilidade e verossimilhança do gênero, deveria se esperar que, ao trabalhar com afinco e superar corajosamente obstáculos, a protagonista conseguisse pagar a cirurgia do filho e obtivesse ‘um final feliz’, ainda que ficasse cega. Esta, certamente, seria uma ‘história crível’, e talvez seja o percurso que Selma vislumbra ter de enfrentar. Assim, a protagonista realiza essa “trajetória cervantina do desencantamento”, em que “as ilusões promovidas pela leitura adolescente são sistematicamente desfeitas pela experiência do mundo real” (Stam, 2008, p.19).

Ao se valer da codificação proliferada pelas produções da cultura de massa, Lars von Trier promove uma aproximação do espectador, que identifica os signos como familiares, permitindo o acesso a sua leitura. Mas, essa empatia inicial se revela como um convite para que este participe de um jogo simbólico, matematicamente formulado, e que segue sem concessões rumo à quebra das convenções inócuas, cristalizadas e reproduzidas intensamente, sem contestação. Nota-se aí um movimento contraditório, na medida em que o filme faz parecer aquilo que não é, para revelar o quão enganador é o jogo das aparências. Ao parodiar, promove um ruído, uma ruptura com os lugares usuais de leitura. E é nesse movimento que afirma um olhar crítico, que compartilha com o espectador, para as fantasias e desmesuras presentes na cultura de massa, dissimuladas nas convenções naturalistas, que tornam críveis as ilusões, definindo modelos culturalmente influentes, mas simplificadores da condição humana e da natureza da vida.

3.1. A Herança Trágica

O espírito enformador penetra através do acontecer caótico, e a configuração artística, que de modo algum é puramente técnico-formal, eleva o representado à esfera do sensível e torna visíveis as forças espirituais que se encontram por trás dos acontecimentos.

Albin Lesky

Dançando no Escuro é um musical, com várias características do gênero, ao mesmo tempo que apresenta aspectos do melodrama, como também, de uma narrativa trágica. Se é possível estabelecer uma relação entre essas três formas, com suas profundas diferenças, o filme torna isso visível, ou melhor, sensível. A forma trágica seria como sua espinha dorsal, sua estrutura dramática, recorrendo aos elementos codificados do melodrama, por um lado, e do musical, por outro, como matrizes de um repertório cinematográfico, com o qual dialoga com ironia.

Selma é portadora de uma doença hereditária. Ela está, de partida, condicionada ao destino de se tornar cega. A cegueira é a própria Moira, aquilo com o qual Selma não pode lutar. E, por ser mãe, também deixa ao filho essa herança. Mas, ela quer reverter esse processo, impedir, com toda sua energia, que a cegueira tenha continuidade, que se perpetue, isto é, quer alterar essa condição natural.

As dores da existência estão, desde sempre, anunciadas numa inscrição incomunicável: a Moira, a fatal ação cósmica, que atinge deuses e homens indistintamente. A ação trágica está mascarada sob o fluxo ativo de fugas sucessivas: o homem acha injusto padecer pelos erros e crimes antepassados e busca escapar ao vigor dessa violência (hamartia). Pela fuga, o herói não está simplesmente escapando do 'real', mas, em verdade, potencializando o seu mergulho no Tempo, onde não apenas irá recuperar a sua experiência, mas encontrar-se com a sabedoria. (Araújo, 1984, p.13)

Na tragédia, o herói não está fadado a um destino, mas este se constitui pelas ações do herói. É a partir do caminho por ele realizado, que este vai cometer um erro, por sua desmesura, isto é, por ultrapassar a medida das coisas – o *métron*. Este define, assim, o limite do que se pode e do que não se pode fazer, enquanto ser humano, sob o risco da punição dos deuses. O herói se vê preso a um destino ao qual não pode mais escapar. Este destino não se define a priori, mas se faz pelo percurso, no movimento das ações (Brandão, 1980).

Operária em uma fábrica de pias, Selma faz jornada dupla e arranja pequenos trabalhos extra para complementar a renda, de forma a conseguir

realizar o seu objetivo a tempo de impedir o avanço da doença de Gene. Enquanto segue em sua busca, ela mesma está perdendo a visão rapidamente, o que torna a tarefa cada vez mais complicada. Selma precisa criar mecanismos para seguir em seu caminho, como burlar o exame de vista, para continuar trabalhando na fábrica. Mas, vai enfrentar uma série de situações insólitas, verdadeiras provações, que se contrapõem a partir de sua própria fragilidade, de sua ‘cegueira’.

Desde a primeira cena do filme, quando do ensaio no teatro, notamos que a protagonista tem algum tipo de deficiência, e não consegue realizar as ações com a mesma destreza dos outros. Mas, procura agir corretamente e por conta própria, cuidando para não ficar em dívida com ninguém, ainda que, muitas vezes, mesmo evitando, acabe precisando da ajuda dos que a cercam. Selma também estabelece boas relações com o seu entorno social. Os proprietários do trailer onde mora, e também vizinhos, Linda e Bill tomam conta de seu filho enquanto ela trabalha e, por vezes, recebem Selma e Gene em sua casa, para ouvir música. Linda observa que Selma sempre paga o aluguel em dia. A amiga do trabalho, Kathy, está sempre próxima, e por diversas vezes lhe ‘salva’ de situações complicadas. O amigo Jeff, que está apaixonado por ela, apesar de não trabalhar na fábrica, vai lá todos os dias para lhe dar carona.

Selma não tem nenhum companheiro ou namorado, vive apenas na companhia do filho. Ela parece gostar de Jeff, mas não se abre para o relacionamento: está determinada em sua causa de salvar Gene da cegueira. Por mais que tenha o apoio de pessoas que a cercam, Selma trilha em uma busca silenciosa, solitária, decidida a não revelar a ninguém sua real situação, sob risco de fracassar, já que o conhecimento da cegueira por parte de Gene pode acelerar o processo degenerativo e tornar a cirurgia ineficaz.

Mas, por ocasião de uma conversa com Bill, em que este lhe revela as pressões que sofre por parte da esposa porque não é capaz de satisfazer seus desejos consumistas, Selma resolve lhe contar seu segredo, revelando que não envia o dinheiro para seu pais na Tchecoslováquia, como inventara para justificar tanto trabalho e nenhum luxo. Bill, o único a quem Selma confiara seu segredo, é justamente quem vai lhe roubar.

Selma acaba sendo demitida, devido aos problemas que gera no trabalho por conta de sua deficiência, e volta para casa determinada a pagar a cirurgia com o

dinheiro que juntara até então. Ao achar a lata onde guardava suas economias vazia, não tem dúvida sobre quem poderia tê-la roubado. Vai, então, à casa Bill, para recuperar o dinheiro, que age de forma cínica, fingindo ter retirado de seu cofre no banco, e resiste em lhe devolver. Ao que ela insiste, ele tenta ainda negociar, dizendo querer apenas um empréstimo. Selma não pensa em negociar, ela não tem mais tempo, foi demitida e precisa do dinheiro para pagar o médico. Com o grau avançado da cegueira, tateia até encontrar a bolsa com as notas, sendo então ameaçada, por Bill, com sua arma. O objeto já havia sido citado em uma seqüência anterior, quando Linda fala a Gene que vá ver a arma de Bill, já que este é policial, e Selma, então, estranha o fato de Bill ter uma arma em casa.

Ele primeiro ameaça matá-la, caso não lhe entregue o dinheiro, mas ela, ainda assim, resiste. Enquanto pressiona Selma, ele é, então, surpreendido com a chegada de Linda, e ordena que ela vá chamar a polícia – o que é irônico, já que ele mesmo é um policial, e deveria ser capaz de dar conta do caso sozinho. Após uma disputa tensa, Bill toma de sua mão a bolsa, e chantagia Selma, exigindo que ela o mate, para ter seu dinheiro de volta. Apesar de tentar ainda resistir, Selma acaba cometendo o ato.

Bill: Se quiser o dinheiro, vai ter que me matar.

Selma: Não fará isso comigo. Não fará isso comigo.

Bill: Não vou soltar. Não pode atirar de uma vez?! Atire! Atire! Atire! Atire em mim! Não pode ficar de pé e puxar essa droga de gatilho?!

Selma: Preciso levar o dinheiro.²²

O momento da morte de Bill é uma instância de reconhecimento, tanto do caráter de Bill (e Linda) quanto do ideal de Selma. Posteriormente, tem-se o reconhecimento de Jeff como aquele que ama Selma, que a salva (como um anjo) chegando mais cedo, como de costume, ao local do encontro, para então conduzi-la até o centro médico, onde vai pagar a cirurgia de Gene. Já o diretor da peça, apesar de parecer gostar de Selma, vai revelar seu caráter ambíguo, sendo aquele que vai recebê-la com um beijo para, em seguida, denunciá-la à polícia.

A instância do reconhecimento é apontada, por Aristóteles, como

²² Diálogo retirado do filme Dançando no Escuro.

fundamental na tragédia, na medida em que ela é o elemento próprio da mímese, isso é, da imitação como forma de conhecimento – daí o termo. O reconhecimento acontece a partir de um erro cometido pelo herói, que, pelo ato, passa a conhecer o seu destino. As fábulas contêm, assim, necessariamente, o reconhecimento como motor da mudança de fortuna do herói. Nas narrativas mais complexas, este é provocado, segundo Aristóteles, por uma peripécia.

A peripécia é uma reviravolta súbita, a mudança de um estado no estado contrário e reconhecimento é ‘a passagem do ignorar ao conhecer’, ou seja: a compreensão da verdade por parte do herói, o sentido pleno do ato cometido em erro. (Brandão, 1980, p.49 – nota 60)

O assassinato de Bill por Selma é justamente o que Aristóteles denomina de peripécia, isto é, a mudança de ação no sentido contrário ao que parecia indicado, e sempre em conformidade com o verossímil e o necessário (Aristóteles, 1996, p.40; XI). A peripécia, juntamente com o reconhecimento, suscitam o sentimento de terror e piedade, próprios dessa forma de dramatização. É a partir desse evento que conhecemos, também, o sentido pleno da escolha do herói.

Até este momento, a narrativa vinha apresentando a protagonista em sua vida cotidiana, sem nenhum acontecimento extraordinário. Vinha, assim, tecendo seu enredo, que, como explica Aristóteles no texto da *Poética*, “vai do início até aquela parte que é a última antes da mudança para a ventura ou desdita”, quando se tem o desfecho, que começa, então, com a mudança, e vai até o final (Aristóteles, 1996, p.48; XVIII). A partir desse ato radical é que a história dá a conhecer a sua dimensão trágica. É somente a partir daí que o espectador poderá ter a real dimensão do quanto Selma está comprometida com a busca por salvar o seu filho, disposta a arcar com todos os custos, ainda que isto signifique a sua condenação.

A passagem da felicidade à desgraça não deve ocorrer por uma falta moral, mas por uma reviravolta como consequência de um erro, de uma falta cometida. Assim, o herói, a um determinado momento da fábula, comete um ato inábil, mas não moralmente culpável, definido, por Aristóteles, como hamartía, que quer dizer, “errar o alvo com o arco e a flecha” (Brandão, 1980, p.50-1). Não é, portanto, um pecado cometido, mas uma deficiência de que o homem é co-responsável. Trata-se de um ato “em que o homem é vítima da fatalidade, da

Γυχή do acaso e até mesmo de uma ‘escolha’, mas não de um ‘erro por ignorância’, como desejava Platão. Antígona nada ignorava e, por isso mesmo, é tão trágica” (Brandão, 1980, p.51). Em outras palavras, se por um lado não se pode condenar moralmente o herói, ele deve, por outro, ser responsabilizado por seu ato, já que cometeu, de fato, um erro, que também não pode ser negado. “Se subjetivamente a hamartía não lhe pode ser imputada, objetivamente ela existe” (Brandão, 1980, p.51).

Há também na sequência da morte de Bill o que Aristóteles define como o terceiro elemento da ação complexa da tragédia (além do reconhecimento e da peripécia): o patético ou a catástrofe. Este se refere, justamente, ao caráter violento da ação, capaz de provocar uma mobilização dos ânimos. Trata-se, especificamente, de “uma ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero. (Aristóteles, 1996, p.41; XI). A partir desse ato, a vida da protagonista vai tomar um rumo que não poderá mais controlar, sendo presa e condenada à morte pela justiça americana. Assim que mata Bill, Selma senta-se e, pelo ruído da agulha no fim do disco, Selma entra em transe, reconhecendo seu erro fatal a partir do devaneio musical que se segue.

Selma (entrando no valão): O tempo que leva / para uma lágrima cair / para um coração ficar descompassado / para uma cobra mudar de pele / para um espinho crescer em uma rosa / O tempo necessário / para me perdoar / Eu lamento tanto / Eu só fiz o que foi preciso / Eu só fiz o que foi preciso.²³

Nesse processo de devaneio, contraditoriamente, Selma parece despertar para a dura realidade que se configura, elaborando, simbolicamente, os acontecimentos vividos, com uma lucidez pungente. Percebe sua condição dupla – ao mesmo tempo, inocente e culpada. Reconhece, por um lado, o mal que Bill lhe fez, mas, por outro, que cometeu um erro grave, e sofre por seu ato. Ela gostaria de poder mudar as coisas – fazer Bill ressuscitar e lhe pedir perdão, assim como em sua imaginação. Mas, sabe que não é possível, que não tem poder sobre a natureza, e que seu sofrimento só será resolvido com o passar do tempo. Fica enfraquecida, completamente abalada, e chega a pensar em abandonar tudo e deixar que a polícia chegue, mas, na voz de Linda, lembra-se de que precisa

²³ Trecho extraído do filme Dançando no Escuro.

correr, para ir ao centro médico e pagar a operação de Gene. Ela não pode botar tudo a perder agora, seria sua completa derrocada.

O sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter elevado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico (Lesky, 1990, p.27)

Essa “prestação de contas”, exprimindo em palavras os motivos de suas ações, as dificuldades de suas decisões e os poderes que as cercam, é um dos elementos constitutivos da tragédia (Lesky, 1990, p.27). A tensão entre “a aspiração à mais elevada iluminação do espírito”, simbolizada por Apolo, e “o consumir-se no fogo das paixões”, por Dioniso, constituem essa tensão “tão extraordinariamente importante para toda a criação artística dos gregos e para o mistério da arte helênica” (Lesky, 1990, p.28).

Em sua imaginação, quando reconhece o peso de sua ação, Selma deita-se sobre algumas toras de madeira empilhadas, abrindo os braços e cantando com a força dos pulmões: “eu lamento tanto” (*I'm so sorry*). O canto visceral de Selma, expressa essa angústia profunda, esse grito interior. Lesky cita trecho da *Antígona* de Jean Anouilh, enunciado pelo comentador reflexivo, fazendo as vezes do coro, que coaduna com a ideia presente na cena descrita acima:

(...) o homem, em seu trágico destino, não pode fazer outra coisa senão gritar, não se lamentar nem se queixar, mas gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito, aquilo que antes talvez nem se soubesse, e para nada: somente para dizê-lo a si mesmo, para ensinar-se a si mesmo (Lesky, 1990, p.27).

A lenda (o mito) fala desse caminho trilhado pelo herói, que, a um determinado momento, por conta de uma desmesura, isto é, pela ultrapassagem do limite humano, reconhece ter cometido um erro fatal e sofre por conta disso. A partir daí, o que se segue é o desenrolar dos acontecimentos sobre o herói, que cai em desgraça. Por ultrapassar os limites, o herói é punido pelos deuses, sobre o qual é lançada a “cegueira da razão” (*até*), isto é, tudo o que fizer, fará contra si mesmo (Brandão, 1985, p.11). A cegueira congênita de Selma é também, portanto, uma metáfora da sua condição de heroína, condenada ao “destino cego”.

As tragédias, bem entendido, não são mitos. Pode-se afirmar, ao contrário, que o gênero surgiu no fim do século VI quando a linguagem do mito deixa de apreender a realidade política da cidade. (...) No conflito trágico, o herói, o rei e o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heróica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática. (Vernant, 1999, p.XXI)

O mito, em sua forma bruta, é matéria-prima da tragédia, tem nela a representação de suas realidades dolorosas, ao mesmo tempo que proporciona prazer, deleite, entusiasmo. Isso porque a brutalidade de sua natureza trágica não é real, acontece num plano artificial, mimético. “(...) Todas as paixões, todas as cenas dolorosas e mesmo o desfecho trágico são mimese, ‘imitação’, apresentados por via do poético” (Brandão, 1980, p.42).

Junito de Souza Brandão comenta que a finalidade da tragédia não é de torturar, mas de encantar. Não se trata de produzir imagens terríveis, mas de provocar o sentimento do terror como um temor, assim como da piedade como compaixão. Aristóteles afirma que a tragédia, suscitando terror e piedade, “opera a purgação própria a tais emoções, por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza desvinculado do real vivido” (Brandão, 1980, p.45). “Assim, não obstante viver a tragédia no reino das paixões, misérias e agonias, causa prazer, porque arte é o mundo do admirável e do impossível crível” (idem, p.43).

3.2. O Melodrama e Hollywood

O cineasta Lars von Trier tem uma postura crítica em relação ao cinema ilusionista. Mas, revela um procedimento ao mesmo tempo de continuidade e ruptura com os códigos e valores hegemônicos, que marcam o cinema clássico desde a sua formação. Este se baseia, segundo Ismail Xavier, em uma “geometria do olhar e da cena”, a composição do drama como experiência visual, e de “gêneros” como o melodrama, marcantes na indústria cultural do século XX, e que herdam uma tradição de espetáculo de fins do século XVIII, mais especificamente, o drama sério burguês e a hipótese da quarta parede (Xavier, 2003).

A “impressão de realidade” é a chave para o entendimento do projeto ilusionista, que tem na “quarta parede” sua estratégia fundamental para fazer com

que a cena se baste em si mesma, apresentada como “fatia da vida”, forma de mimese que potencializa o jogo entre o olhar e a cena (Xavier, 2003). É a partir desse *tableau* que o melodrama constrói sua rede de segredos e revelações, direcionada ao olhar do espectador, para quem a cena se apresenta. Este se encontra na instância privilegiada de observador não implicado, porque invisível, na medida em que está do outro lado da parede ilusória. A cena que se dá ao olhar dissimula sua condição, pela força das emoções, dinamismo da imagem e processo de projeção-identificação, dando ao espectador a impressão de estar “dentro da cena”, ao mesmo tempo que nela não está corporalmente implicado. (idem).

Esse jogo é garantido por um conjunto de convenções, dentre as quais, a mais elementar proibição de que o ator olhe diretamente para a câmera, o que poderia comprometer a ilusão da quarta parede. Mas, além desta, outras estratégias são utilizadas para garantir a “impressão de realidade” na tela, e atrair o olhar do observador. A sedução está em seu jogo de ocultar revelando, ora escondendo ora exibindo, mas fingindo tudo mostrar ao olhar objetivo da câmera, olhar maquínico, sem corpo, onipresente, que tudo pode ver e ao qual tudo se revela, sem implicar em responsabilidade e risco.

(O melodrama) tem sido, por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz (Xavier, 2003, p.39).

Quando da execução de Selma, Kathy, na ‘platéia’, ao ouvir seus gritos insistentes por Gene, encontra uma maneira de subir à plataforma onde está a amiga, prestes a ser executada. Ela lhe entrega os óculos de Gene, como símbolo de seu êxito. Gene realizara a cirurgia a tempo, e poderia ver seus netos. Kathy diz a Selma que ela teve razão em ouvir seu coração. Linda permanece de cabeça baixa. Selma, então, começa a cantar sua última canção, preenchendo o silêncio mortífero da sala com o som de sua voz tão carregada de sentimentos, enquanto manuseia os óculos. Ao ser executada, os óculos caem de sua mão, e se tem o plano em *close in* do objeto sobre o chão vazio. Não se pode ignorar a importância

simbólica desse objeto dentro da trama, assim como, a ironia de ser um signo aparente de sua deficiência de visão.

Há no filme as duas formas de reconhecimento: a que se dá pelas ações (acontecimentos) – próprio da tragédia – e a que se dá por aspectos aparentes (sinais) – próprio do melodrama. No que diz respeito a esta forma, os óculos denunciam a deficiência de visão, sendo os objetos mais significativos, usados todo o tempo por Selma, assim como, por seu filho Gene, e tão somente por eles, o que é uma *estilização metonímica* de sua condição, um sinal visível da cegueira, como também de identidade entre mãe e filho. Mas, curiosamente, esse aspecto tão evidente não parece ser notado pelas pessoas com as quais eles se relacionam, que não tecem comentários a esse respeito. Direciona-se, assim, principalmente ao espectador.

Silvia Oroz observa que o melodrama nasce como expressão teatral, em espetáculos populares, e tem como característica a simplificação formal e “o apelo direto aos sentidos e sua compreensão”, o que explica a relação de aceitação público-melodrama através dos séculos (Oroz, 1999, p.17). Está relacionado a uma “pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos ‘naturais’ do indivíduo” (Xavier, 2003, p.91). É, portanto, dado à simplificação moral, operando sobre a polaridade de bem e mal, comumente encarnados em personagens, como arquétipos dessas categorias. A ambigüidade é rechaçada para que o caráter de cada um se torne visível na superfície do corpo, por meio de sinais aparentes. O drama está, assim, entrelaçado com a experiência visual, que se exhibe nos cenários, figurinos, efeitos e gestos.

Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética (Xavier, 2003, p.91)

Quando do encontro na casa dos vizinhos, em que Selma serve-se de uma lata de bombons, comenta que tinha visto uma como aquela em um filme, quando ainda morava na Tchecoslováquia. Em seguida, observa a aparência cinematográfica da vida do casal.

Selma: Na Tchecoslováquia, vi num filme... Gente comendo bombons de uma lata como esta. Então eu pensei... Como deve ser maravilhoso nos Estados Unidos.

Linda: Acha minha casa cinematográfica?

Bill: Nossa casa é cinematográfica. E você parece estrela de cinema.

Linda: Bill me dá muito dinheiro. Sabia?

Selma: Claro, o dinheiro que herdou, não é, Bill?

Bill: Isso mesmo.²⁴

O casal de vizinhos Linda e Bill compõem um duplo masculino-feminino do ideal do cinema hollywoodiano e da cultura de massa, em geral – o que, de certa forma, sedutor, tanto para o espectador do filme quanto para Selma. Bill é policial, o que corresponde a um certo modelo de virilidade; Linda, não trabalha, mas recebe o pagamento do aluguel do trailer e está sempre arrumada como uma ‘boneca’, correspondendo a um certo modelo de fragilidade feminina. Bill vive frustrado porque não é capaz de satisfazer os desejos consumistas de sua mulher, o que lhe é motivo de certa vergonha. Enquanto o casal cobiça o dinheiro por conta de desejos supérfluos (a compra de um sofá novo), Selma tem no dinheiro uma necessidade para realizar seu projeto quase divino – interromper o processo degenerativo da cegueira do filho, por meio de uma operação. O dinheiro apresenta-se como uma ferramenta, com diversos fins, cujo valor difere a partir das visões de mundo das personagens. Acaba, portanto, por ser um símbolo que abarca essa diferença.

Morin fala de um *erotismo cotidiano* que a cultura de massa introduziu em nossos costumes. Os dois grandes temas identificadores da cultura de massa, quais sejam, o conforto e o amor – que se traduzem na casa e no bem-estar, de um lado; e na sedução, de outro – comunicam-se estreitamente com a vida prática na “imprensa feminina”, por meio de dicas, receitas e modelos que orientam o saber-viver cotidiano (Morin, 1969). Afirma, portanto, a individualidade privada, o bem-estar, o amor, a felicidade. “Esse microcosmo é, além disso, o núcleo mais ativo da cultura de massa, com sua incitação intensiva à imitação, ao consumo, à conduta” (idem, p.150). O autor constata haver não apenas a promoção dos valores femininos, mas a existência de um arquétipo da mulher moderna que, se por um lado, está agora emancipada, não está livre, contudo, das funções de sedutora e doméstica. “O modelo da mulher moderna opera o sincretismo entre três imperativos: seduzir, amar, viver confortavelmente” (idem, ibidem).

²⁴ Trecho extraído do filme Dançando no Escuro.

Linda corresponde ao modelo de beleza da cultura de massa: loura, alta, corpo esguio, sempre bem vestida, penteada, maquiada. Selma é seu oposto: morena, de baixa estatura, feições de tipo “oriental”, normalmente despenteada, sem maquiagem, sem vaidade. Não apenas Linda (Cara Seymour), mas todas as mulheres que contracenam com Selma (Björk) – à exceção da carcereira (Siobhan Fallon), ruiva, mas também de tipo “ocidental” – correspondem ao modelo “loura, alta”, como é o caso da moça escolhida para substituí-la no papel de Maria na peça musical – à semelhança da atriz Julie Andrews – e mesmo a amiga Kathy (Catherine Deneuve), uma imigrante francesa. Mas, é Linda quem se esforça em estar sempre impecavelmente arrumada, mesmo em casa. Este aspecto aparente reforça a condição solitária da protagonista. Selma não se parece com esse modelo e não procura se adaptar a ele, apesar de ser fascinada pelo universo cinematográfico. É destacada, assim, pelo contraste com as outras mulheres, que teriam, em um produto-padrão muito mais chances de serem a protagonista.

A mulher modelo desenvolvida pela cultura de massa tem a aparência da *boneca do amor*. As publicidades, os conselhos, estão orientados de modo bastante preciso para os caracteres sexuais secundários (cabelos, peitos, boca, olhos), para os atributos erógenos (roupas de baixo, vestidos, enfeites), para um ideal de beleza delgado, esbelto – quadris, ancas, pernas. A boca perpetuamente sangrenta, o rosto pintado seguindo um ritual, são um convite permanente a esse delírio sagrado de amor que embota, evidentemente, a multiplicidade quotidiana do estímulo (Morin, 1969, p.147).

Mas, quando de uma conversa com Bill, este se abre com Selma. Bill sofre por ser incapaz de atender aos desejos consumistas de sua esposa. Compadecida, ela resolve lhe contar o seu segredo, como em um pacto de fidelidade. É somente nesse momento que também o espectador passa a saber de sua causa nobre, ainda mais se comparada aos problemas relatados por Bill. Mas, mesmo assim, ele vai se valer da sua deficiência para lhe roubar. Selma guardava o dinheiro justamente na lata de bombons que Linda havia lhe dado após o encontro em sua casa. A lata revela-se, então, como um objeto capaz de simbolizar toda a complexidade que encerra a relação de Selma com seus vizinhos. A princípio, um presente, um signo de afetividade, posteriormente, um signo da traição de Bill. Este descobre onde Selma esconde o dinheiro a partir de uma atitude furtiva. Dias depois, ao deparar-se com a caixa vazia, Selma não tem dúvida de quem a roubou, já que Bill era o

único que poderia saber sobre o dinheiro. Ela vai ao encontro de Bill em sua casa, e após longa discussão, tem-se, então, o acontecimento trágico.

Durante a cena em que Selma vai recuperar o seu dinheiro roubado por Bill, este se encontra fardado, o que faz lembrar sua condição de policial, estabelecendo aí uma situação irônica, já que ele deveria ser aquele a zelar pelo cumprimento da lei. Seu nome, Bill, que significa “conta” em inglês, é também uma metonímia da personagem. A razão que motiva o roubo, por parte de Bill, é sua vaidade de atender os desejos consumistas de sua mulher. Este, quando defrontado com a insistência de Selma para que lhe devolva o dinheiro, nega-se a entregar e insiste que ela o mate, envergonhado por sua condição. Nota-se, portanto, um jogo com os clichês, na medida em que aquele que comumente representam o bem, na polarização de bem e mal do cinema melodramático, exhibe, aí, seu lado obscuro, sua perversidade, sem contudo, representar exatamente o mal, na medida em que expõe sua fraqueza, sendo também, no fundo, agente e vítima de uma moral sem ética.

Ismail Xavier observa que a premissa do melodrama é a de que “o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exhibe sua duplicidade” (Xavier, 2003, p.95) O sentimentalismo conservador e as preocupações moralizantes do melodrama moderno teriam seu antecedente mais distante na Comédia Larmoyante, que se inspirava numa forte paixão irracional “e baseava-se no princípio de Rousseau sobre a bondade natural do homem” (Oroz, 1999, p.20). “A teoria atual observa que não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de essas polarizações existirem definindo os termos do jogo e apelando para fórmulas feitas (Xavier, 2003, p.93)

No que concerne à polarização, há aí uma ruptura, já que as personagens não encarnam os tipos ideais, mas figuras humanas ambíguas, capazes de agir de maneira contraditória, sem encerrar posições fixas de bem e mal. O casal Bill e Linda, que vivem uma vida tão similar a dos filmes, parecendo encarnar o ideal de felicidade da cultura de massa, vão revelar uma outra dimensão obscura, que Selma não poderia considerar em sua inocência frente à realidade. Ela não é capaz de notar o lado perverso e mesquinho daqueles que estão a sua volta e, assim como os espectadores, será surpreendida pela fraqueza e ganância de Bill e Linda,

que de amigos vão se tornar seus algozes. E, paralelamente, no limiar de sua derrocada, Selma vai ver emergir, também, a sua capacidade de fazer o mal.

O melodrama ganha força principalmente no último terço do século XVIII, com a ascensão da burguesia ao poder, a partir da Revolução Francesa de 1789, quando passa a se apresentar “na forma de certas peças teatrais, compostas de canto e declamação”, tal como o *Pigmalião*, de Rousseau (Oroz, 1999, p.19). Aliás, é Rousseau quem vai cunhar o termo, cujo significado (*melo* – canto; *drama* – ação) seria o de “ação cantada ou declamada”. No século XIX, o gênero ganha terreno na literatura, principalmente a folhetinesca, mas não apenas, marcando obras de autores como Honoré Balzac, Charles Dickens, Henry James e Victor Hugo (*Os Miseráveis*). Mas, as novelas de folhetim, com seu aspecto mercadológico, acabam por formatar o gênero a partir de critérios do gosto popular, que também vão definir sua forma cinematográfica no século XX. O melodrama acaba por se tornar a forma por excelência da cultura de massa (Oroz, 1999).

Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e nos sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude e do pecado. (XAVIER, 2003, p.39)

Gênero extremamente híbrido, de difícil definição, o melodrama se direciona para as platéias populares, progressivamente mais numerosas nos centros urbanos, constituindo, com o desenvolvimento da indústria cultural, uma massa de consumidores. A figura do herói romântico, solitário e com um destino superior, aparentado do herói trágico, é, então, incorporado, representando a tentativa individual de sobrevivência nesse contexto de proletarização urbana. O sensacionalismo é também um importante tempero para atrair as platéias, cujo gosto pelo maravilhoso, pelo efeito e pelo insólito teria como importante antecedente a Novela Negra inglesa (conhecida como Novela Gótica), gênero nascido na Inglaterra, no século XVIII (Oroz, 1999).

Oroz afirma que a tragédia grega seria a principal raiz precursora do melodrama, da qual teria se inspirado no “falar cantado”, em uníssono, do coro,

retomado no século XVI, em Florença, entre os círculos cultos que se contrapunham à polifonia e ao contraponto, que tornavam os textos ininteligíveis (Oroz, 1999). Mas, o melodrama se diferencia da tragédia clássica, segundo Ismail Xavier, justamente por essa relação do drama com a visualidade do espetáculo, e, principalmente, pela “identidade de status que aproxima as figuras do palco e da platéia (Xavier, 2003, p.92).

Se o cinema herda essa forma de encenação, é porque “os dispositivos que articulam o olhar e a cena vão além do teatro”, invadindo os espaços da convivência cotidiana, em que “a crescente importância da imagem num amplo espectro de atividades e relações é parte constitutiva de uma nítida onda de “teatralização da experiência” (Xavier, 2003, p.9). Em *Dançando no Escuro*, o casal Linda e Bill expressam justamente esse caráter. Linda parece uma ‘estrela’ e sua casa parece ‘cinematográfica’, não somente pelo fato de ser uma norte-americana, e o cinema hegemônico ter bebido nessa cultura, mas também porque ela se esforça por parecer com aquilo que o cinema mostra como real, mas que é o ideal de felicidade. A personagem se constitui, justamente, desse entrecruzamento do modelo ideal e da vida real, dessa dupla contaminação. O casal parece cinematográfico para Selma, porque mimetizam o ideal de vida do cinema, ao passo que, para o espectador do filme, eles seriam tão reais – ou irrealis – quanto Selma. É o olhar de Selma que denuncia essa diferença, que poderia passar despercebida, na medida em que compõem, todos, o espaço da cena.

O filme também evidencia, na figura de Linda, como a ideia de felicidade na ‘América’ influencia o próprio modo de vida dos americanos, que também se espelham nesse ideal. Linda é cega pelos encantos da imagem como fetiche, promovida por esse “dispositivo que divide a vida social entre atores e espectadores, agentes carismáticos – que galvanizam – e fiéis seguidores seduzidos pelo *glamour* e pela aparência” (Xavier, 2003, p.10).

Justamente na metade do filme, quando Selma faz seu caminho do trabalho para casa seguindo os trilhos da linha férrea, Jeff a encontra na passagem de uma ponte, e lhe pergunta se ela consegue enxergar. Eles travam um diálogo que se estende na imaginação de Selma, suscitada pelo ruído do trem que passa no momento. No devaneio musical, Jeff fala sobre as possibilidades que a vida tem a oferecer, tudo que Selma ainda não “viu” (a visão como metáfora do

conhecimento), e que ainda poderia experimentar, enquanto que Selma, com serenidade e alegria, pretere o que está por ver por tudo o que pode sentir, de onde já se encontra. O discurso de Jeff representa a voz do conhecimento pela visão, enquanto que Selma, a do conhecimento pelas sensações e intuições.

Jeff: Você não viu elefantes / Reis ou o Peru

Selma: Fico feliz em dizer que tinha mais o que fazer

Jeff: E a China? Já viu a Grande Muralha?

Selma: Todo muro é ótimo desde que segure o teto

Jeff: E o homem com quem irá se casar? / E a casa que irá dividir?

Selma: Para ser bem franca / Eu não me importo

Jeff: Nunca estive nas Cataratas do Niágara

Selma: Já vi muita água / E água é só água

Jeff: E a torre Eiffel? / O Empire State?

Selma: Tão altos quanto minha pulsação / No meu primeiro encontro

Jeff: As mãozinhas do seu neto / Brincando com seus cabelos

Selma: Para ser bem franca / Eu não me importo / Eu já vi tudo / Eu vi a escuridão / Eu vi a luminosidade / De uma pequena faísca / Eu vi o que escolhi ver / Vi o que precisava / E isso basta / Querer mais seria avidez / Eu vi o que eu era / E sei o que serei / Eu já vi tudo isso / Não há nada mais a ser visto²⁵

Trata-se de uma imagem de forte simbolismo, se considerarmos a simbologia da ponte como uma passagem, aquilo que leva de um lugar para outro, assim como o trem, importante signo da modernidade, pelas transformações que provocou na percepção do movimento e do tempo, e mesmo por suas profundas semelhanças com o próprio cinema²⁶. O trem permite que vejamos diversas paisagens, sem contudo, viver suas realidades. Nele, observamos à distância a aparência das coisas. Assim Jeff aponta para um casal que dança no jardim, para uma senhora que pega o neto no colo, enquanto que se apresenta, ele próprio, como uma possibilidade na vida de Selma, com quem ela poderia formar um casal, como nos filmes.

Selma, em sua fantasia musical, chega a subir no trem, reforçando este paralelo. Trata-se de um trem de transporte de carga, e não de passageiros. Os

²⁵ Trecho extraído do filme *Dançando no Escuro*.

²⁶ Também modificador da experiência do movimento e do tempo, o cinema compartilha com o trem sua natureza maquínica, além de uma certa forma de olhar.

trabalhadores que estavam descansando, levantam-se para uma dança de marcada pantomima, com uma economia de gestos expressivos que remetem, contraditoriamente, a uma linguagem de surdo-mudo, apesar da protagonista estar sob o processo de cegueira. Trata-se do exagero próprio do melodrama, de seu pleonasma, cuidando de traduzir em gestos o que já está sendo dito pelos diálogos.

Coro: Você já viu tudo isso / E tudo o que você já viu / Sempre pode rever / Na telinha da sua mente / A luz e a escuridão / O grande e o pequeno / Guarde-os sempre em sua mente / Não precisa de mais nada / Você viu o que você era / E sabe o que vai ser / Você já viu tudo isso

Selma: Não há mais nada pra ver.²⁷

É característico do gênero a pleonástica, utilizando-se do reforço musical ao texto e/ou à ação. Uma importante referência nesse aspecto do melodrama seriam os dramas líricos de Cláudio Monteverdi, no século XVII, antecedente da ópera, por sua “música rica em *pathos*, que permitia expressar, segundo o próprio Monteverdi, os sentimentos mais recônditos da alma, sintetizados em dor, raiva, doçura, resignação” (Oroz, 1999, p.17).

Selma acaba por prever, inconscientemente, situações que só ocorrerão mais a frente na trama, o que aponta para a existência de um destino anunciado que a intuição de Selma pode antever, mas que seu consciente ainda desconhece. Este é exatamente o momento que precede a reversão do filme, da fortuna para o fracasso. Na seqüência, Selma vai matar seu vizinho, Bill, deixando de ser uma pessoa querida e, mesmo, protegida, para ser indesejada e repudiada pela comunidade, que vai julga-la e condena-la como uma criminosa perversa.

Selma: O que há para se enxergar? / Eu já vi tudo / Eu vi as árvores / Eu vi as folhas do salgueiro / Dançando com a brisa / Eu vi um homem / ser morto pela melhor amiga / E vi vidas terminarem / Muito antes do fim / Eu vi o que eu era / E sei o que serei / Eu vi tudo isso / Não há nada mais a ser visto.²⁸

Selma, que por sua causa nobre, representaria a virtude em uma estrutura canônica do melodrama, é também responsável, em contrapartida, por um

²⁷ Trecho extraído do filme Dançando no Escuro.

²⁸ Idem.

assassinato. Ao final, é este crime que será punido de forma exemplar, e não os vícios de Linda. Não há providência para Selma. Um advogado, contratado por seus amigos Kathy e Jeff, diz que poderia reabrir o caso e evitar que fosse condenada à morte. Mas, ao descobrir que ele estaria sendo pago com o dinheiro que havia juntado para a cirurgia de Gene, Selma não aceita a proposta, preferindo morrer a desistir do que foi o motivo de tudo o que fizera até então. O advogado, ainda sabendo da injustiça de sua condenação, não se dispõe a salvá-la da morte em um gesto de compaixão. A lógica capitalista é implacável, não permite uma brecha à providência.

Assim também é a moral que marca o sistema judiciário, que pratica sua perversidade na retórica, costurando sua racionalidade dentro das convenções da linguagem, como podemos observar no trecho a seguir, quando o promotor apresenta o caso aos membros do júri:

Promotor: O Estado mostrará que a acusada não só cometeu o mais cruel e bem planejado homicídio dos últimos tempos, mas que também é uma pessoa extremamente egoísta que se esconde cinicamente por trás de uma deficiência e só tem consideração por si mesma. Esta mulher encontrou confiança e amizade quando buscou refúgio em nosso país. E as provas mostrarão que retribuiu com traição, roubo e assassinato, infligidos às pessoas que abriram seus lares e seus corações para ela. Senhoras e senhores do júri, as provas mostrarão que ela não demonstrou a piedade que quer que tenhamos.²⁹

Durante o julgamento, Selma resiste em revelar suas verdadeiras intenções, toda a complexidade que envolveu seu ato. Ela é vítima de acusações infames, baseadas nos fatos, que servem em um tribunal como comprovações verídicas. O espectador, que tudo vê e tudo sabe, sofre por não poder fazer nada, por não poder, ele mesmo, salvar Selma, que insiste em manter segredo sobre a verdade. Esta será uma espécie de punição ao próprio espectador, à sua condição de mero observador, e e que terá de assistir, assim, a todo o “teatro do mal”, a expiação e a execução de Selma – o que pode levá-lo às lágrimas. Uma pequena brecha de redenção acontece na atitude de Kathy, que, se não consegue impedir o enforcamento – atendendo a esse desejo da salvação -, permite a libertação espiritual de Selma, que canta seu regozijo, apesar da morte iminente:

²⁹ Trecho extraído do filme *Dançando no Escuro*.

Querido Gene / Claro que você está perto / E agora não há nada a temer / Eu devia saber / Eu nunca estive só / Esta não é a última canção / Não há violino / O coro está tão silencioso / E ninguém dá piruetas / Esta é a penúltima canção / E isso é tudo / Lembre-se do que eu disse / Lembre-se de embrulhar o pão / Faça isto, faça aquilo / Faça a sua cama / Esta não é a última canção / Não há violino / O coro está tão silencioso / E ninguém dá piruetas / Esta é a penúltima canção / E isso é tudo.³⁰

A identidade do espectador com a protagonista é complicada. Lars von Trier comenta no documentário de Kátia Forbert Petersen, *Os 100 olhos de Lars von Trier* (*Von Trier's 100 Eyes*, 2000) – realizado com o *making of* do filme *Dançando no Escuro* – que escolheu a cantora Björk para o papel de Selma porque, na medida em que tinha simpatia – observa que o próprio nome, Björk, significa simpatia – seu canto dissonante poderia provocar uma ruptura dentro de um gênero tão popular. Eis aí uma metonímia de todo o processo presente no filme, em diversas instâncias. Esse caráter duplo, de harmonia e conflito, essa ruptura que a figura de Björk sintetiza, está na natureza mesma dessa construção. O fato de Selma ser simpática, aparentemente vítima de sua condição hereditária, não impede que percorra um caminho de sofrimento, sacrifício, expiação.

Selma não espera e não é agraciada pela providência. Ao mesmo tempo em que o espectador se vê empaticamente envolvido com Selma e sua causa, sua disposição em abdicar de si mesma desafia o espectador sobre até que ponto está disposto a trilhar o mesmo caminho. O cineasta explicita a sua própria leitura dessas imagens, e as retira de sua posição estática, de aparente mimetismo, para revelar suas facetas ocultas e ambíguas. Expõe em imagem o que outras imagens ocultam. Nega a polaridade de bem e mal, própria do melodrama, ao mesmo tempo que recorre à sua estilização metonímica para conduzir o leitor ingênuo a uma interpretação equivocada, para, em seguida, expor a espada oculta em sua plumagem. Mas, não se trata do bem que revela o seu mal, mas da cegueira que induz ao leitor a esperar essas instâncias tão dicotômicas. Joga com as expectativas e preconceitos sedimentados no imaginário, e que faz com que o espectador, em geral, aceite sem resistência esse tipo de polarização no cinema.

³⁰ Trecho extraído do filme *Dançando no Escuro*.

3.3. A Reflexividade no Musical

Sim, essa era a idéia básica do filme, uma colisão entre o homem e a abstração, ou... como posso colocar isso? O ser humano e o artificial, a verdade e a mentira. Porque as músicas nascem na cabeça de Selma, e Selma é uma humanista mais do que qualquer outra pessoa. Ela valoriza as coisas que as pessoas geralmente não vêem mais nenhum valor: ruídos e fragilidade humana. E tudo isso é transformado em música e dança - pelo pensamento³¹.

Lars von Trier

O primeiro número musical, “Cvalda”, só acontece aos trinta e nove minutos de filme, quando Selma resolve trabalhar no turno da noite, para complementar seu salário. O nome é uma referência ao apelido dado por Selma à amiga Kathy, que aparece neste turno só para “salvá-la” de possíveis problemas. Com a fadiga da jornada dupla de trabalho e a dificuldade ainda maior de enxergar durante o período noturno, Selma é distraída pelos ruídos das máquinas, que vão ganhando contornos de música pela frequência ritmada. É a partir do delírio dos sentidos que ela passa a imaginar que está em um musical, e toda a rotina estafante é transmutada em um ritual coletivo de canto e dança.

Selma: Quando estou trabalhando na fábrica e as máquinas fazem uns ritmos começo a sonhar, e tudo se torna música.

Bill: Gosta de filmes, não?

Selma: Adoro. Adoro os musicais.³²

Enquanto que nas cenas do cotidiano não se tem nenhuma música de acompanhamento, apenas os próprios ruídos ambientes do som-direto, quando da introdução do número musical, o ruído sofre uma harmonização, transformando-se em música. O som é aí o elemento principal, o primeiro indício dessa passagem de um estado de consciência ao outro. Na medida em que a protagonista vai perdendo a visão, sua sensibilidade fica mais aguçada para os sons que a cercam,

³¹ “Yes, that was the basic idea of this film, a collision between man and abstraction, or... how can I put it? The human and the artificial, truth and untruth. Because the songs are born in Selma’s head, and Selma is a humanist more than anything else. She values things that people generally don’t see any value in any more: noises and human frailty. And this is all turned into music and dance – by thought”. (Von Trier apud Björkman, 2003, p.232)

³² Trecho extraído do filme Dançando no Escuro.

que a conduzem, como em um processo hipnótico, da experiência direta do mundo objetivo para o mergulho na fantasia onírica. Nesse aspecto, a visualidade se mostra relacionada com a questão do aparente, da dimensão exterior, do que se dá a ver do mundo, enquanto que a sonoridade é tomada como elemento de interiorização, de imersão no inconsciente.

No que concerne ao aspecto visual, a imagem sem viço, garantida pela ausência de iluminação artificial assim como pela predominância da cor marrom, com variações bastante sutis nessa escala, nos cenários e figurinos dão lugar a uma imagem saturada na cor, cujo brilho e o contraste são intensificados com o uso de iluminação artificial e filtros acrescentados na etapa de pós-produção. As cores desbotadas das situações do cotidiano de Selma lado a lado com o colorido intenso dos devaneios demarcam, por meio de um método estético rigoroso que inclui os procedimentos que iremos abordar, a existência de uma fronteira clara entre os dois estados de consciência traduzidos em dois modos de percepção. Quando essas duas naturezas de imagem, diametralmente opostas, são aproximadas, formam um duplo de extremo contraste entre a vida da operária e sua transmutação em musical.

A utilização do contraste da cor como elemento de explicitação da fratura da diegese é um procedimento também presente no musical *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939). A protagonista Dorothy vive na realidade “sem cor” de Kansas – que não é bem preta-e-branca, mas um tom envelhecido, sépia, muito semelhante, inclusive, à escala de cor de *Dançando no Escuro*. Após um acidente com um tornado, Dorothy entra em um estado inconsciente, e delira que está no mundo de Oz: intensamente colorido e de enredo fantástico. Lá, ela encontra com bruxas e seres antropomórficos, como o homem-lata sem coração, o espantalho sem cérebro e o leão sem coragem – capazes de falar, cantar e dançar.

A fratura da diegese, instaurando um novo espaço regido por outras leis, é justificada pelo fato de se tratar do delírio da protagonista, uma criança, e o que se vê na tela é, portanto, fruto de seu inconsciente infantil. O filme estabelece, assim, uma espécie de contrato, em que se tem a separação dos mundos por características que não se misturam, ainda que haja pontos de comunicação – como os atores, que estão em ambas as situações, só que como pessoas em um

caso, e como metáforas de si mesmos no outro. Além da cor, figurinos e cenários são inteiramente diferenciados: enquanto na representação de Kansas prezam pela verossimilhança, no mundo de Oz, são intencionalmente inverossímeis. Apesar disso, ao fim do filme, quando Dorothy retorna ao estado de lucidez, julga como real tudo aquilo que imaginou, enquanto que a avó e os empregados da fazenda tentam convencê-la de que esteve todo o tempo na cama, e que nada daquilo de fato ocorreu.

Jane Feuer explica que o gênero musical já tem, naturalmente, uma diegese de natureza múltipla, que se diferencia da tradição da narrativa clássica, fazendo com que, neste sentido, apresente uma semelhança com o chamado Cinema Moderno, valendo-se do duplo como forma de espelhar dentro do filme a relação entre o espectador e o espetáculo. É recorrente, neste gênero, o contraste entre as situações de bastidores, restritas ao olhar onipresente da narrativa, e da cena propriamente dita, que se apresenta, simultaneamente, aos espectadores representados dentro da diegese e fora dela, isto é, aos espectadores do filme. Este procedimento foi tão largamente utilizado, que esses filmes passaram a compor uma espécie de subgênero – os *backstage musicals*. Curiosamente, contudo, Feuer observa que este procedimento não provoca, nos musicais hollywoodianos, o distanciamento do olhar que acontece, por exemplo, nos filmes de Godard. Isso se explica porque enquanto este pretende chamar a atenção para a técnica, expondo, assim, o próprio aparato, de forma a pontuar a diferença entre a ficção e a realidade; aquele encontra aí um modo de intensificar os efeitos de sua magia. (Feuer, 1993)

O gênero surge como palco de experiência e exaltação da sincronização do som, cujo investimento maciço na tecnologia foi promovido pelos grandes estúdios de Hollywood durante a década de 1920. *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), lançado pela Warner Bros, é considerado o primeiro filme sonoro, apesar de ser quase totalmente silencioso, contendo apenas alguns trechos de apresentação musical. (Feuer, 1993). A total implantação do tecnologia, por todos os estúdios, aconteceria somente em 1929. Nesse mesmo ano, quatro musicais foram filmados inteiramente em *Technicolor*, além de tantos outros em que trechos musicais eram apresentados em “cores” dentro de um filme ainda, em sua maioria, “preto-e-branco”. Os números musicais surgem, assim,

como uma forma de introduzir a nova tecnologia de som e imagem, que ainda em fase de transição, correspondiam a pequenos trechos do todo da narrativa, mas que se constituíam como momentos de exaltação da magia nascente, em contraste com a estética que pretendia ser substituída no mercado. (idem)

Logo os filmes vão se tornar inteiramente falados, relegando ao passado todo um modo de fazer cinema que vinha sendo experimentado até então. Ainda assim, o gênero constitui-se nesta dupla modulação diegética – ora falada, ora cantada. Além disso, os estúdios foram progressivamente adicionando a cor, tornando os números musicais ainda mais espetaculares, e intensificando o seu contraste com as cenas faladas. *O Mágico de Oz*, uma das primeiras experiências em *three-strip technicolor*, é exemplar nesse sentido: a nova tecnologia não é usada durante toda a narrativa, mas apenas nas imagens da fantasia do mundo de Oz, construindo, com suas cores saturadas, uma oposição à realidade “sem cor” da cidade de Kansas, o que amplifica o efeito do espetáculo. (Feuer, 1993)

Já no caso de Selma, à medida em que vai perdendo a visão, seus devaneios vão se tornando mais constantes. Nesse “sonhar acordada”, tudo se torna harmonioso, como em um filme musical. Mas, diferentemente de Dorothy, Selma tem consciência sobre a condição onírica dessas imagens, que são a expressão de desejos mais íntimos, às quais recorre como refúgio do sofrimento e alívio da fadiga. Mas, talvez a diferença mais marcante esteja no fato de que, em *Dançando no Escuro*, não são acrescentados elementos fantásticos à *mise-en-scène*, apenas o seu modo de ‘apreensão do real’ é modificado.

Em *Dançando no Escuro*, a multiplicidade da diegese é acompanhada por um embate estético, colocando lado a lado, um modelo de representação de tipo ‘documental’, que expressa, no filme, o plano das ações; em contraste com a forma do musical, que expressa a imaginação da protagonista. Essas duas dimensões acabam por representar instâncias quase que opostas, visto que a dimensão do onírico de Selma tenta dar conta daquilo que não é possível se realizar no mundo concreto, e acaba por tencionar os limites daquilo que é possível, ou não, dizer. O mecanismo é, portanto, este, de aproximar os extremos, de colocá-los lado a lado, sem modificar precisamente suas naturezas, compondo um duplo que não se harmoniza sem tensão, revelando os limites da representação por meio dessa ‘violência formal’.

O filme opera uma dupla modulação rítmica, que distingue formalmente as instâncias da vida cotidiana da protagonista e seus momentos de suspensão, por conta dos devaneios que transmutam a realidade objetiva, retirando o peso de suas problemáticas, por meio da dança, do canto, do sincronismo dos movimentos, harmonizando, por instantes, todo o caos. Os devaneios musicais de Selma expressam, a partir da transmutação do espaço diegético, de suas 'leis', uma dimensão espiritual da protagonista que ela mesma não pode expressar diretamente no mundo. Nesses momentos, o fluxo dos acontecimentos da narrativa linear é interrompido para dar lugar a outra dimensão temporal, que não obedece aos mesmos paradigmas daquela, porque não dá continuidade, mas pontua a experiência com uma camada obscura, secreta, que somente o espectador tem acesso. A separação entre essas duas temporalidades é esteticamente delimitada como duas modulações da experiência, não havendo aí confusão do que seja a ordem dos acontecimentos e a ordem da imaginação, mas instaurando, em contrapartida, um conflito entre o instante e o *continuum*, representando, formalmente, o conflito entre imaginação e realidade.

Lars von Trier traz à luz essa característica onírica própria do musical ao colocá-lo, lado a lado, com a representação realista do cotidiano, dando a ver toda a sua intensidade estética como profunda fantasia. O musical é a apoteose da ilusão. E o olhar do cineasta está presente justamente no espaço entre uma representação e outra, no intervalo entre realismo e ilusionismo. Esse contraste se faz possível na medida em que há um intenso rigor técnico na distinção entre a instância do musical e as situações cotidianas, fazendo com que a percepção seja alterada na medida em que o modo de produção da imagem é também alterado.

Se nas cenas do cotidiano o corpo do cineasta está de certa forma sensível na imagem, pela manipulação da câmera, nas cenas musicais o registro é feito por uma centena de câmeras digitais, previamente dispostas em diversos ângulos, monitoradas como em um sistema de vigilância. As imagens das cenas musicais são todas com planos-fixos, de duração curta e multiplicidade de pontos-de-vista, de forma a garantir tomadas de ângulos variados sem abdicar de uma certa espontaneidade da performance, tal como uma apresentação "ao vivo". Personagens, figurinos e cenário permanecem os mesmos, o que muda são as posturas dos corpos, tanto dos atores, quanto do cinegrafista.

A dança é introduzida de forma sutil. Os movimentos dos corpos dos artistas não são elaborados como as prodigiosas cenas clássicas do gênero – protagonizadas por Fred Astaire, Cid Charisse e Gene Kelly, para citar alguns dos nomes de mais destaque –, são coreografias que harmonizam as expressões, como um bailado. Enquanto as personagens ganham, é a vez da câmera perder seu movimento “corporal”, e passar a assumir posicionamentos estáticos, permitindo que a montagem crie uma outra coreografia, tendo na ação a referência para a duração dos planos e *raccords*, intensificando essa exaltação do movimento.

O encontro entre estéticas diametralmente opostas promove na forma o conflito que se vê também presente na trama, entre realidade e sonho na vida da protagonista. Selma vivencia justamente, como já observamos, essa contradição entre a vida ‘real’ de uma operária estrangeira nos Estados Unidos e a sonho de regozijo na ‘terra das oportunidades’ difundida por Hollywood e seus filmes musicais. O cineasta dinamarquês apropria-se do musical, para realizá-lo de maneira atípica, promovendo uma clara contradição ao narrar a vida de uma operária estrangeira nos Estados Unidos a partir de um gênero cujo conflito costuma ser harmonizado e diluído.

Nesse sentido, é interessante estabelecer um diálogo entre *Dançando no Escuro* e *Amor Sublime Amor* (*West Side Story*, Robert Wise, 1961). Adaptação da peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, o filme apresenta duas gangues do subúrbio de Nova York, os *Jet* e os *Sharks*. Enquanto a primeira é formada por jovens nativos americanos, que habitam as ruas por terem suas famílias desestruturadas, a segunda é integrada pelos imigrantes latinos nos Estados Unidos, que tornam-se marginais pela dificuldade de se inserirem na sociedade norte-americana. Em meio ao conflito, tem-se uma história de amor entre um rapaz nativo e uma jovem imigrante, o que provoca um duelo mortal entre os grupos. Filmado em locações, nas cidades de Nova York e Los Angeles, este musical da *Metro Goldwyn Mayer* (MGM), vencedor do Oscar, incorpora as problemáticas da realidade das ruas e da juventude.

West Side Story é de longe o meu preferido, porque ele trata de um assunto arqui-americano. Para mim, em todos os seus aspectos, o filme musical de maior sucesso do cinema. Talvez porque este filme tenha sido tão bem sucedido em fazer o musical ir para a rua.³³

Outro filme da década de 1960, o francês *Os Guarda-chuvas do Amor* (*Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, 1964), trata da relação de dois jovens, que, apesar de se amarem, não conseguirão ficar juntos, como desejam. O prólogo traz, no tema musical melódico, lento e em tons menores – compondo com a imagem da chuva que cai sobre a rua, sobre os guarda-chuvas coloridos que passeiam de forma coreografada, enquanto são exibidos os créditos –, os indícios da natureza de sua trama.

O filme trata da presença estrangeira na cultura francesa, cuja influência, neste período, não é apenas financeira, mas também simbólica, como já tratamos. Podemos citar como exemplo na trama a figura de Roland Cassard, um homem bem sucedido que volta dos Estados Unidos e, então, casa-se com a protagonista Geneviève; o jazz, como música tema da personagem Guy, jovem amante de Geneviève; a imagem grandiosa, ao final, do posto de gasolina da Esso, sonho que Guy alimentava ainda antes de ir à Guerra da Argélia.

A protagonista Geneviève é interpretada pela atriz Catherine Deneuve, que realiza, no filme de von Trier, o papel da amiga de Selma, Kathy. Além disso, é notável que a história de *Dançando no Escuro* se passe em 1964, mesmo ano do lançamento de *Os Guarda-chuvas do Amor*³⁴. Realizado no período de efervescência da Nouvelle Vague, o filme de Demy não poderia ser, contudo, enquadrado como pertencente ao movimento, contendo, ao mesmo tempo, marcas que o aproximam dessa cinematografia, assim como, da Tradição de Qualidade. O filme também não poderia ser ajustado às características que definem gênero musical, já que é inovador ao apresentar todos os diálogos cantados, o que o diferencia da tradição do gênero, em que se teria o contraste entre as situações cotidianas e os momentos de fantasia musical. Neste filme, a música está presente

³³ “West Side Story est le loin moin préféré, parce qu’il traite un sujet archi-américain. C’est pour moi, sous tous ses aspect, la comédie musicale la plus réussie au cinéma. Peut-être aussi parce que ce film a si bien fait sortir la comédie musicale dans la rue”. (Von Trier apud Björkman, 1999)

³⁴ O filme recebeu a Palma de Ouro e o Prêmio OCIC no Festival de Cannes – concorrendo, inclusive, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha – e foi indicado ao Oscar em 1966 nas categorias Melhor Canção Original por *Je t’attendrai*, Melhor Trilha Sonora Original para Michel Legrand, e Melhor Roteiro para Jacques Demy.

todo o tempo, compondo a atmosfera da diegese, definindo o ritmo dos diálogos e das cenas (Hill, 2008). Além disso, o filme tem um colorido intenso, que realiza um constante jogo entre cenários e figurinos, interno à narrativa, mas sem representar uma fragmentação da diegese.

Ao apresentar as interações cotidianas das personagens mediadas pela presença da música, através dos diálogos cantantes, *Os Guarda-chuvas do Amor* provoca um estranhamento, fazendo com que o espectador direcione a atenção para esse elemento normalmente imperceptível nos filmes. O mesmo acontece, como já apontamos, no uso das cores na cenografia e no figurino. O caráter reflexivo do filme acontece, dessa forma, na construção da própria imagem, e não no contraste de uma imagem com outra. É considerável o fato de que neste musical a dança apenas se dê uma vez, durante o baile, mas não sob a forma de espetáculo, tal como acontece nos filmes do gênero. Poderíamos considerar que a coreografia de *Os Guarda-chuvas do Amor* está no movimento da câmera e dos atores, sendo mais um elemento constantemente presente na composição da *mise-en-scène*.

A *mise-en-scène* é, justamente, o ponto onde a estética da *Nouvelle-vague* e da Tradição de Qualidade encontram-se, face a face, neste filme de Jacques Demy, isto é, na arguta justaposição entre locações reais em Cherbourg – lojas, apartamentos, ruas, bares e cafés – e a interferência provocada pela música, pelo colorido da elaborada direção de arte e pela movimentação coreografada da câmera. Assim, da mesma maneira que a música promove um deslocamento dos diálogos, as cores e a câmera deslocam os espaços, o que resulta na construção de um mundo, ao mesmo tempo, real e onírico. A ironia do filme está, precisamente, no contraste entre essa atmosfera “açucarada” – construída pela música, mas também pelo tratamento da cor na cenografia e figurino – e a realidade melancólica vivenciada pelos personagens. (Hill, 2008)

Talvez a imagem que melhor expresse essa melancolia seja o *close-up* do rosto de Geneviève, quando de seu casamento com Roland Cassard. Devido às dificuldades financeiras e à solidão, pela ausência de Guy, ela acaba aceitando os argumentos de sua mãe e a sedução de Cassard. Incapaz de expressar felicidade, apenas esboça um certo contentamento, já que, apesar de ter tomado a decisão, ainda ama Guy e está grávida de um filho seu. Mesmo que tentasse disfarçar seus verdadeiros sentimentos, o volume da barriga já não pode esconder. A realidade e

os sonhos parecem não harmonizarem, e a protagonista, apesar de resistir, acaba aceitando o jogo pequeno burguês das aparências. Assim como o véu que cobre o rosto, a impressão de harmonização causada pela música revela-se apenas superficial, sem contudo, impedir o impacto da Guerra na Argélia, a separação dos amantes, a crise nos negócios, a americanização da França. Se esses elementos sugerem, em um primeiro momento, um tipo de narrativa de conto-de-fadas, logo se revelam completamente aparentes, ilusórios e irônicos frente o desenrolar dos acontecimentos.

Considerando a evidente referência ao clássico *Dançando na Chuva* (*Singing in the Rain*, Stanley Doney/Gene Kelly, 1952), podemos, então, notar ainda aí mais um nível de ironia, na medida em que as aparentes semelhanças servem apenas para acentuar as profundas diferenças entre essas narrativas. Enquanto a produção hollywoodiana exalta a superação da crise pelo canto e pela dança, tendo, ao final, a conjugação entre o encontro do par romântico e o êxito do espetáculo, o filme de Demy acaba por afirmar uma realidade que se impõe, apesar da aparente harmonização da música.

O filme de Lars von Trier traz, em comum com este de Jacques Demy, a construção de uma *mise-en-scène* atípica, incorporando a dança, a música e o colorido do musical, o suficiente para que assim sejam identificados, só que de uma maneira não prevista, rompendo com suas convenções, para se valer de um outro universo de possibilidades expressivas. Ambos causam, assim, um inevitável estranhamento, na medida em que não se sabe, ao certo, a que código se referem, a que tradição ou movimento pertencem. Por fim, acabam por estabelecer um jogo entre a dimensão irreal da fábula e a realidade pungente, mantendo a tensão constante e impedindo a entrega completa do espectador ao mundo da fantasia.

Em *Dançando no Escuro*, a exibição da performance da protagonista durante os ensaios da peça musical *A Noviça Rebelde*, longe de qualquer idéia de espetáculo, é apenas a demonstração de suas incapacidades, em uma sequência de erros e interrupções, que ela própria parece não se importar, agindo sempre com entusiasmo. A peça teatral permanece como ensaio ao longo do filme, sem resultar mais à frente, na trama, em uma apresentação definitiva e bem acabada ao público, demonstrando, com o êxito ao final do processo, a superação das dificuldades, como poderia ocorrer em um clichê do gênero.

O espectador vai descobrir, ao longo do filme, que o desempenho de Selma no ensaio da peça musical não é diferente da vida. Nesta cena, assim como em todas que apresentam seu cotidiano, a instabilidade da protagonista, que está na iminência de um erro, é traduzida esteticamente. Filmando ele mesmo, com a câmera-na-mão, Lars von Trier capta os gestos mais sutis dos atores, direcionando a objetiva para os seus rostos, parando à espera de alguma expressão que não vem ou percorrendo o espaço como quem procura, a todo o momento, saber o que está acontecendo, fazendo-se presente como observador, dando uma vitalidade e um ritmo próprios, ao mesmo tempo, que promove uma tensão constante. O olhar é de uma testemunha atenta e geralmente muito próxima da cena. Assim, os planos não são pré-definidos por uma decupagem técnica, mas realizados no momento da ação dramática, assemelhando-se muito a uma filmagem caseira.

A impressão de que o observador que manipula a câmera é uma testemunha ocular da cena atribui uma característica errática à filmagem, que se completa com os *jump cuts* da montagem, simulando um aspecto improvisado, mas que é fruto de uma estratégia calculada. Assim, desde a primeira cena, o espectador é defrontado com uma imagem tão aparentemente amadora como o ensaio da peça musical que assiste. Esse procedimento também promove uma fissura na quarta parede, na medida em que explicita a presença de um corpo e, portanto, de um olhar, o que rompe com a impressão de objetividade maquínica.

A interferência do olhar na construção da imagem é colocada aí de forma visível. As duas formas de percepção, tão radicalmente distintas, são o reflexo de dois modos de produção também opostos, ao que o cineasta cuida de manter um elemento de identidade na ‘materialidade’ da cena, para que o olhar seja ressaltado como instância que condiciona, inclusive, a própria visão. Se a representação do cotidiano de Selma ocorre por procedimentos tão afins com a proposta do Dogma 95, a do musical filia-se aos do cinema naturalista/ilusionista. E Lars von Trier não se posiciona em favor de um ou de outro, como em um jogo de polaridades melodramático, mas enforma duas naturezas profundamente contraditórias: na representação à la Dogma, a protagonista prova dos prazeres mas também dos desprazeres da vida, enquanto que na representação à la Hollywood, tem seu espaço de lirismo mas também de problematização e escapismo.