

4.

A Linguagem e o Sagrado: Estética, Política e Fé

TODA COMUNICAÇÃO HUMANA tem fundamento na imaginação, ou seja, na elaboração e na recepção de imagens. O ser humano fala e escreve com as imagens que são as palavras e as letras. Todos têm uma imagem do corpo, um esquema mental, uma visualização do espaço, uma imagem do mundo e de Deus. A imagem é também uma representação, no jogo sutil de ser um pouco do que ela representa, mas não o ser inteiramente.

José Tavares de Barros.

Lars von Trier retira o pacto de engano recíproco entre espectador e ficcionista da zona obscura, para incluir na pauta temas e questões também obscuras da existência. Ao mesmo tempo que se vale das codificações dos gêneros narrativos, realiza uma crítica no seu interior, ao promover esses “encontros impossíveis” entre figuras cinematográficas. À exemplo de Miguel de Cervantes, apresenta a qualidade dupla de ilusionista e desmistificador. “O entretenimento de Hollywood (...) pode ser visto como equivalente, no século vinte, aos prazeres fáceis e improváveis da novela de cavalaria (...)” (Stam, 2008, p.73). Tal sistema, como observa Ismail Xavier, amplia o olhar do ‘leitor’, colocando-o como sujeito “que aparentemente ‘tudo percebe’ em face dos espetáculos, recolhendo o que suas táticas de ilusão propõem como um mundo de verdade”. (Xavier, 2003, p.10)

O cinema de von Trier se filia a um olhar de vanguarda, de intelectuais e artistas ligados à arte moderna, “de quem entende o cinema não como coroamento do ilusionismo teatral, mas como ruptura, inauguração de um novo diálogo com a natureza e os homens” (Xavier, 2003, p.40). À exemplo de Alfred Hitchcock – cineasta da indústria de Hollywood aclamado como ‘autor’ pelos críticos franceses da Nouvelle Vague, por seu caráter exemplar de ironia e autoconsciência da representação – Lars von Trier estabelece, ao seu modo, uma aparente adesão aos códigos, para então, em um jogo de espelhos, colocar o próprio universo ficcional como objeto de reflexão. O espectador é defrontado com a realidade de representação daquilo que assiste, ao mesmo tempo em que se vê envolvido empaticamente, o que é um desafio à consciência. Robert Stam observa que os procedimentos reflexivos não impedem o envolvimento afetivo do espectador (Stam, 2008).

No texto juvenil de 1916, *Sobre a linguagem geral e a linguagem humana*, Walter Benjamin elabora uma reflexão sobre o conceito de linguagem, que viria a ser uma das bases de sua filosofia. Para Benjamin, a linguagem é aquilo que pode ser comunicado do espírito, sua dimensão expressiva. A base do seu pensamento opõe-se fundamentalmente à abordagem que vinha sendo praticada pela lingüística, que procurava estabelecer na análise dos signos um modo de leitura suficiente em si, caindo no abismo que separa a linguagem da sua essência espiritual (Benjamin, 1992b).

O pensamento aprisionado em uma leitura racionalista da existência, que não comporta a contradição e desconsidera os aspectos místicos da linguagem, manifestam, segundo Benjamin, uma nostalgia da ‘língua pura’, isto é, da permanência de um desejo de totalização, da verdade. No entanto, segundo o autor, esta estaria justamente no intervalo, na aspereza entre as línguas. Benjamin propõe a imagem como forma de elaboração do pensamento, por permitir expressar a dimensão contraditória da vida, possibilitando a proliferação de infindáveis sentidos, num processo de multiplicação. Trazer para o pensamento este “sem limite” da imagem, sua multiplicidade, seria o mesmo que trazer a percepção dos limites do que é possível e do que é impossível dizer (Benjamin, 1992b).

Nota-se, então, a diferença entre dois tipos de ‘posturas’ estéticas, uma que se vale das formas em seu aspecto utilitário, recorrendo à sua natureza mais superficial, sensória, e outra, mais profunda, que procura agir sobre sua própria natureza formal, em busca de algo ainda desconhecido. Isto remete à dimensão mística da linguagem, mais precisamente, de sua capacidade de tratar do sagrado, entendendo a definição do termo tal como proposta por Mircea Eliade, isto é, como aquilo que se opõe ao profano, revelando, no que pode parecer simples ou tautológico, um modo rico e diverso de apreensão do real (Eliade, 2001).

Nessa perspectiva, a manifestação do sagrado se dá a partir de acontecimentos e existências presentes no cotidiano, na ordem do humano, mas que se apresentam como uma ruptura com sua trivialidade profana, para uma vivência mais ampla e rica da existência humana sob a Terra. Assim, o sagrado apresenta-se como “um modo de apreensão e conhecimento do real, um estar no mundo que se mostra como face oposta a do profano” (Santos, 2009, p.12). Frente

ao mundo que se apresenta indistinto, sem rupturas, homogêneo, o sagrado alude sempre ao ‘inteiramente outro’ – aquilo que se manifesta de modo específico e que provém de uma ordem diversa à do cotidiano, algo que é diferente, que guarda o poder impactante e às vezes tremendo de sua revelação (Santos, 2009).

O leitor não tardará a dar-se conta de que o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Esses modos de ser no Mundo não interessam unicamente à história das religiões ou à sociologia, não constituem apenas o objeto de estudos históricos, sociológicos, etnológicos. Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana. (Eliade, 2001, p. 14-5)

A linguagem é o corpo onde a idéia se constitui, toma forma, adquire existência. Benjamin estabelece uma diferenciação entre a linguagem em geral das coisas e a linguagem humana das palavras, capaz de nomear o mundo. O autor observa que mundo é mudo, não é capaz de dizer, senão pelo homem, que tem como tarefa traduzir sua linguagem de coisa em linguagem humana. A capacidade específica da língua de nomear as coisas dota, segundo o autor, de singularidade a existência humana, atribuindo-lhe um caráter místico, dada a sua semelhança com a atividade criadora da palavra de Deus, ainda que numa dimensão de reconhecimento da criação. (Benjamin, 1992b)

Em outras palavras, se por um lado a natureza precisa do homem para dizer, ele não é, contudo, o lugar do sentido, e sim, o tradutor. Ao traduzir as coisas em nomes, é possível que se perceba aquilo que diferencia uma linguagem da outra, aquilo que lhe é intraduzível – sua singularidade. O nome nunca será a própria coisa, dada a sua dimensão espiritual, inacessível ao homem. Benjamin ressalta, por fim, que é nesse processo de tradução, ao promover o cruzamento das linguagens, que se pode entrever a dimensão sagrada, espiritual da vida. (Benjamin, 1992b)

Em *Dançando no Escuro*, o cineasta Lars von Trier separa significante de significado, de uma leitura estacionária, e expõe a mobilidade entre estas instâncias. A reflexividade interna salta aos olhos, e já não se pode, como leitor,

definir precisamente o local da verdade, que é assim, suspensa ou mutuamente contaminada em suas diferentes perspectivas. Se retiradas de seus contextos, as representações da realidade e da imaginação de Selma parecem ser o pastiche uma da outra. A expressão, na superfície da imagem, das forças interiores da protagonista permite, em contrapartida, que esta dimensão ganhe relevo e seja equiparada às imagens propriamente exteriores, do convívio social.

4.1. Protagonismo

O realismo cotidiano de Lars von Trier, assim como o de Carl Th. Dreyer, traz uma tensão interna, a partir da figura dissonante do protagonista. Ambos os cineastas, também roteiristas de seus filmes, criam protagonistas estranhos ao seu entorno, alienados de seu próprio ambiente de convivência. Estabelecem, assim, um contraste entre o personagem e o mundo que o cerca, o que constitui uma fonte de ironia. (Schrader, 1972). Outra semelhança está na freqüente tematização do sacrifício em seus filmes. O sofrimento dos protagonistas acabam por alterar a maneira como observamos o mundo e a nós mesmos e, em certa medida, aponta para o caminho da transfiguração do trabalho artístico. É especialmente na trilogia Coração de Ouro que von Trier herda de Dreyer a ambição de conectar corpo e espírito (Thompsen, 2006).

Tanto Dreyer quanto von Trier deixam suas heroínas morrerem na intenção de afetar o público, fazendo com que conheça o sentimento da paixão, a visão tátil além do melodrama e das convenções óticas. A fragilidade humana é mostrada através da superfície tátil das sensações – a vívida sensibilidade das faces de Maria Falconetti e Emily Watson – certamente muito distantes do voyeurismo, geralmente promovido pelo melodrama³⁵

Dreyer estabelece essa tensão dentro da cena também pelo encontro de estilos quase antagônicos, quais sejam, o realismo (Kammerspiel), que define os elementos de cena, e o expressionismo, criado por meio dos ângulos das tomadas

³⁵ *Both Dreyer and von Trier let their heroines die in order to affect the audience, letting them know the feeling of passion, the haptical vision outside melodrama and optical conventions of seeing. Human fragility is shown through the haptic surface of sensation – the vivid sensivity of Maria Falconetti's and Emily Watson's faces – very far indeed from voyeurism, often offered to us by melodrama (Thompsen, 2006, p.54)*

e composições. E é, precisamente, essa tensão estilística que explica o dilema psicológico dos protagonistas. Mais do que um psicologismo dos personagens, o cineasta busca expressar aquela tensão que está latente na vida cotidiana, um desconforto que pode a qualquer momento vir à tona, e que ele pretende, assim, revelar. (Schrader, 1972)

Encontrar algumas dessas preocupações arcaicas nos filmes de von Trier é refrescante em uma era (pós) moderna. Em um tempo em que a manipulação digital torna cada ilusão possível, von Trier desafia o domínio da soberania óptica da narração clássica de Hollywood, através de imagens táteis inspiradas por Dreyer.³⁶

É recorrente no cinema de Lars von Trier a presença de heróis trágicos, determinados a seguirem um destino por eles escolhido e que vão, assim, definir o percurso da trama desde o seu início. Apesar de se tratar de uma decisão do sujeito por seguir um caminho, a escolha não ocorre por acaso ou por uma decisão trivial, mas representa uma auto-determinação, que implica, na trama, em constantes conflitos com a realidade na qual está inserido. Tais conflitos manifestam-se por meio de embates diretos com as pessoas da comunidade, que agem, por sua vez, a partir de normas de comportamento também já definidas, a priori, por seu contexto sócio-político-cultural.

A atenção à dramaturgia está presente já na fase de elaboração do roteiro, que tem como ponto-de-partida a definição das características da personagem principal. A partir dela, o autor passa a imaginar outros personagens que poderiam ser o seu oposto, e com os quais ela deverá se relacionar. Assim, estão instauradas as instâncias do conflito. Lars von Trier comenta que em *Ondas do Destino* e, de maneira ainda mais intensa, em *Dançando no Escuro*, a personagem feminina foi elaborada primeiro e, a partir dela, todo o mais foi construído³⁷. Quando perguntado por Stig Björkman sobre como desenvolve a trama de seus filmes, tirando *Ondas do Destino* como exemplo, Trier responde:

³⁶ To find some of those archaic concerns in the films of von Trier is refreshing in a (post) modern era. In a time where digital manipulation makes every illusion possible, von Trier challenges the dominance of optical sovereignty of classical Hollywood narration by way of haptic imagery inspired by Dreyer. (Thompson, 2006, p.44)

³⁷ “The female character came first. That was the case with ‘Breaking the Waves’, and to an even greater extent in the new film (*Dancer in the Dark*)” (Trier apud Björkman, 2003, p.220)

Eu queria criar uma heroína inocente. Onde posso encontrar uma pessoa inocente, e aquele sentido de inocência? Eu encontrei várias referências dentro de mim, e outras de influências externas, possivelmente a partir da experiência de outras formas de arte. E então me ocorreu que Bess deveria se parecer e se comportar assim. A construção da trama, a construção do enredo é quase como uma solução quase banal de palavras cruzadas. Se eu tenho este heroína inocente, quem eu a faria conhecer, e o que devo deixar acontecer com ela? Tem que haver um contraponto a ela, e posso conseguir isso a partir de seu marido, Jan, que deveria ter, portanto, características contrastantes, e assim por diante. Então, o processo fica extremamente banal - é apenas uma questão de seguir a dramaturgia clássica. Torna-se muito matemático. Ou melhor, eu opto por fazê-lo de uma maneira matemática. Mesmo se eu pudesse reagir contra grandes resmas de regras dramaturgical, ainda tenho as noções básicas de dramaturgia dentro de mim. Um elementar bom senso é, provavelmente, uma descrição igualmente válida disso.³⁸

O embate entre o sujeito e a sociedade apresenta-se constantemente simbolizado nos filmes de Lars von Trier pela figura do estrangeiro, como característica do protagonista, e da prisão, no que concerne ao espaço no qual ele está inserido. No caso de *Dançando no Escuro*, a condição estrangeira é clara, já que Selma é uma imigrante tcheca nos Estados Unidos. Mas, essa condição aparece também em outros filmes, só que no sentido mais amplo do termo. Georg Simmel vai dizer que o estrangeiro se caracteriza por uma não-fixação no espaço e que este estabelece uma forma específica de interação, tendo nas relações espaciais, ao mesmo tempo, a condição e o símbolo das relações humanas. O estrangeiro é um elemento do próprio grupo que está, ao mesmo tempo, próximo e distante, fixando-se numa localidade, mas sem perder a liberdade de ir e vir (Simmel, 1983).

O estrangeiro não está submetido a componentes nem a tendências peculiares do grupo e, em consequência disso, aproxima-se com a atitude específica de 'objetividade'. Mas objetividade não envolve simplesmente passividade e afastamento; é uma estrutura particular composta de distância e proximidade, indiferença e envolvimento (Simmel, 1983, p.184).

³⁸ "I wanted to create an innocent heroine. Where would I find an innocent person, and that sense of innocence? I found several references within myself, and others from external influences, possibly from experience of other art forms. And then it occurred to me that Bess should look like this and should behave like this. The construction of the plot, the construction of the intrigue, is almost like solving a rather banal crossword. If I've got this innocent heroine, who should I let her meet, and what shall I let happen to her? There has to be a counterbalance to her, and I can get that from her husband, Jan, who would therefore have to have contrasting characteristics, and so on. Then the process gets extremely banal - it's just a matter of following classical dramaturgy. It becomes very mathematical. Or rather, I choose to do it in a mathematical way. Even if I might react against great reams of dramaturgical rules, I still have the basics of dramaturgy within me. Basic common sense is probably an equally valid description of it". (Trier apud Björkman, 2003, p.17)

Há, portanto, nos protagonistas, esse aspecto duplo de pertencimento e não-pertencimento à comunidade, de ambiguidade quanto a sua situação, alternando situações de aproximação e afastamento. Essa distinção do “eu” e do “outro” não se dá apenas em seu aspecto social, mas está relacionada a uma dimensão ética, que vai sendo esboçada no decorrer dos filmes. Desta forma, podemos ler o fato de Selma ser uma tcheca nos Estados Unidos como uma metáfora que clarifica essa condição existencial de inadequação. No fim, o protagonista é um ser solitário, ainda que conte com o apoio de alguns amigos.

Se compararmos as protagonistas de *Dançando no Escuro* e *Ondas do Destino*, primeiro filme da trilogia *Coração de Ouro*, notamos que são mulheres puras no papel de heroínas, que seguem inabaláveis em sua paixão por salvar o outro. Acabam por sacrificar a própria vida pela crença de que podem realizar esse bem ao marido, no caso de Bess, e ao filho, no caso de Selma. Tornam-se, assim, vítimas de seu amor incondicional e de sua bondade, e, especialmente no caso de Selma, por sua paixão em fazer a coisa certa para o futuro, não para o presente (Thomsen, 2006, p. 43). São, no fundo, protagonistas idealistas que se tornam vítimas de suas próprias crenças, e que terão de sacrificar a si próprios para cumprir seu ideal.

“A palavra grega *protagonista* significa precisamente ‘aquele que originariamente agoniza’” (Menegazzo, 1994, p.29). Está relacionada aos atos antigos de magia quando, em algumas sociedades, os rituais culminavam no sacrifício de um animal, a ser oferecido aos deuses. Esse animal viria a ser substituído simbolicamente pelos mitos, que representam essas figuras, permitindo a dramatização da relação do homem com o desconhecido, mas evitando suas conseqüências reais. (Menegazzo, 1994)

“O ato dramático emerge do ritual mágico” (Menegazzo, 1994, p.17), marcado pelo mimetismo das formas da natureza, como maneira de se entender os seus mistérios e de se relacionar com eles. Assim, a dança e a representação surgem do desenvolvimento da perícia mímico-gestual de duplicar esse outro, o desconhecido, até que se consegue *encarná-lo*. Através do rito, o homem “domesticava” a dimensão hostil da natureza selvagem (Menegazzo, 1994).

A partir das primeiras ações dramáticas, o homem ofereceu a si mesmo e compartilhou com sua comunidade um método eficaz e original que lhe permitiu começar a organizar sua realidade e tentar uma aproximação com o mistério insondável do mundo em que vivia e no qual estava não apenas situado, mas profundamente imerso. (Menegazzo, 1994, p.17)

Daí que é possível, por uma arqueologia da tragédia, descobrir na sua natureza de representação uma ligação com os rituais mágicos, mas essa relação já está modificada quando se constitui como forma dramática na Grécia Antiga. Albin Lesky observa que os mais remotos ritos, celebrações mímicas, danças com máscaras e outras formas dos antigos cultos gregos não são exatamente parte da história da tragédia, mas compõem, digamos assim, a sua pré-história. Trata-se de sua essência espiritual, por um lado, e não deve ser negada. Mas, por outro, é necessário considerar seu aspecto histórico, na medida em que é concebida “exclusivamente a partir da própria cultura helênica e do gênio de seus grandes poetas” (Lesky, 1990, p.48).

O mais importante e irrefutável é a vinculação da tragédia ao culto de Dioniso (Lesky, 1990). O termo, cujo significado seria o “canto (*oidé*) do bode (*tragos*)”, apesar das diversas versões, pode-se dizer que remete ao ritual de sacrifício do bode, em homenagem ao deus Dioniso, que assim teria se metamorfoseado para fugir dos Titãs, e que acaba sendo devorado pelos filhos de Úrano e Geia, ressuscitando na figura do bode sagrado (*tragos theos*). (Brandão, 2002). Nos rituais Dionisíacos, os devotos, após a dança vertiginosa, caíam desfalecidos. Nesse estado, acreditavam *sair de si* pelo processo de êxtase (*éjstasis*) e que, a partir da superação da condição humana, mergulhavam em Dioniso e este no seu adorador pelo processo de entusiasmo (*enthusiasmós*). A figura do herói representa, então, essa transformação da condição do homem de mortal em imortal, por ultrapassar o *métron*, isto é, a medida de cada um. O *Métron* é o elemento que vai definir os limites das exuberâncias dionisíacas. (Brandão, 1985)

A Dioniso não bastam orações e sacrifícios; o homem não está para com ele na relação, amiúde friamente calculadora, de dar e receber; ele quer o homem inteiro, arrasta-o para o horror do seu culto e, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo (Lesky, 1990, p.61).

4.2. Sacrifício

Em 1988, Lars von Trier realiza o filme *Medeia* para a televisão dinamarquesa, baseado no texto clássico de Eurípedes e no roteiro escrito por Dreyer³⁹, cujo filme este nunca conseguiu realizar. Entre as três representações, há uma diferença significativa no que concerne ao modo como Medeia mata seus filhos. Quando da escrita do roteiro, Dreyer trocou o esfaqueamento da narrativa de Eurípedes pelo envenenamento, com os filhos morrendo enquanto dormem, retirando o peso dramático que teria a imagem, com a violência da perfuração e do sangue. Von Trier, no entanto, opta por uma terceira forma, o enforcamento, evitando, por um lado, a violência gerada pela situação sangrenta causada pelo esfaqueamento – como Dreyer havia pensado – mas, conferindo um caráter mais conseqüente à ação em lugar da uma certa inocência sugerida pelo envenenamento (Björkman, 2003). O cineasta comenta, acerca de sua opção, que não há razão para tornar o recurso mais inocente ao olhar – ele “deve ser apresentado como ele é”.⁴⁰

O enforcamento apresenta-se como uma das marcas recorrentes nos filmes do cineasta, estando presente também em *Elemento do Crime*, *Europa*, *Dançando no Escuro*, *Manderlay*. Em *Dançando no Escuro* em particular, a protagonista é condenada ao enforcamento pela justiça. Lars von Trier diz ter optado por Washington da década de 1960, justamente porque ali, naquele tempo, a pena de morte era executada por enforcamento (Björkman, 2003, p.118). O cineasta considera um absurdo a pena de morte como forma de punição em um país que se diz cristão.⁴¹ Se a pena de morte permanece, ainda que por outros métodos, como a injeção letal, eis que opta pela forma do enforcamento, mais uma vez, por sua força dramática, mas também, por seu simbolismo. Jung, a partir de uma análise arquetípica, fala da natureza materna da árvore que carrega os filhos, sob a qual estão pendurados. O arbusto também representaria a cruz. (Jung, 1986, p.410)

³⁹ Lars von Trier comenta de forma irônica: “(...) *people are always sacrificing themselves completely in Dreyer's films – and in mine. It must be a particularly Danish characteristic!*” (Von Trier apud Björkman, 2003, p.221).

⁴⁰ “*I thought it was better to hang the children. And more consequential. Either you kill them or you don't. The action ought to be presented as it is. There's no reason to tidy it up and make it look more innocent than it is*”. (Von Trier apud Björkman, 2003, p.118)

⁴¹ No *making of* do filme: “Os 100 olhos de Lars von Trier”.

Jasão abandona Medeia, com seus dois filhos, para se casar com a princesa Gláucia, filha de Creonte, rei de Corinto. Após o casamento, Gláucia recusa-se a dormir com Jasão antes que ele convença Medeia a sair do país. Medeia é expulsa pelo rei a pedido de sua filha. À Medeia só restam seus filhos, sendo também eles que lhe prendem ao passado, à Jasão, como uma condenação. Medeia tem um último encontro com Jasão, no qual finge aceitar o seu destino. Ela, então, presenteia Gláucia com uma coroa envenenada, que acaba matando também Creonte. Jasão parte furioso atrás de Medeia. Ela foge para o reino de Egeu, mas antes, mata seus filhos enforcados, deixando seus corpos pendurados em uma árvore no meio do caminho.

Medeia sacrifica a vida dos filhos para conseguir sua liberdade e expõe, justamente, o poder feminino que se encontra latente. À mulher costuma-se atribuir a capacidade de dar a vida, e não, de retirá-la. Se a figura da mãe representa, segundo Jung, o retorno ao passado, ao inconsciente, Medeia encontra na ação violenta, de característica tipicamente masculina, a possibilidade de romper com este passado que lhe aprisiona. “O ato do sacrifício tem ao mesmo tempo o sentido de uma fecundação da mãe (...)” (Jung, 1986, p.415). Medeia retira de Jasão tudo o que lhe dava poder, invertendo a relação, demonstrando toda sua força no sacrifício de seus filhos, quando rompe, definitivamente, com o destino que lhe foi imposto por Jasão. Medeia transcende as fronteiras do feminino-masculino, e sacrifica a maternidade por sua independência.

Que relações são possíveis de se estabelecer entre o sacrifício de Selma e de Medeia? Ambos os filmes tratam de prisões do destino e a escolha por se libertar de suas amarras. Trazem em comum a questão do poder da mãe de intervir no destino dos filhos, para o bem ou para o mal, de acordo com suas ações e suas escolhas. A relação entre mãe e filho representa, assim, as questões da liberdade e do poder feminino, no sentido simbólico do termo, como apontado por Jung.

Selma simboliza justamente essa figura da mãe que remete ao passado, ao inconsciente. Ela é a herança de uma cegueira, com a qual pretende romper e inaugurar, assim, uma nova hereditariedade. “O sacrifício proporciona libertação (...)” (Jung, 1986, p.414). Selma é a mediadora, aquela que traz a tradição mas, ao mesmo tempo, vem para romper com ela, naquilo que nela estava apenas o seu aspecto convencional, sem vitalidade, sem ligação com algo além de si mesma.

Os gêneros são como uma herança, e o filme pretende se salvar da cegueira da forma estereotipada, convencional, tendo, para isso, de sacrificar a protagonista, imolar o cordeiro que permite, contraditoriamente, sua vinculação com essa tradição. É possível ler o filme como uma alegoria da própria criação, seus poderes e perigos, em que Lars von Trier, como criador do mundo diegético, tem na protagonista a figura capaz de viver no mundo construído ao mesmo tempo que revela os poderes da criação. “Os deuses, sacrificando, veneram o sacrificado” (Rigveda apud Jung, p.404).

Então o que podemos dizer sobre o sacrifício? Eu não deixo de pensar ao menos dez vezes por dia sobre como a vida é inútil. Você faz a sua entrada, em seguida, curva-se e desaparecer novamente. E suponho que você também tem tempo para botar um pouco de comida pra dentro de você enquanto está aqui. Mas alguém que sacrifica a si mesmo está, pelo menos, dando à sua existência algum tipo de sentido - se você pode ver um sentido em fazer algo pelos outros, para uma ideia, uma crença. Os personagens destes filmes estão lutando para dar sentido ao seu tempo na terra. Deve ser mais fácil morrer se você está fazendo isso por algo em que você acredita.⁴²

A busca de Selma pela salvação do filho tem um aspecto religioso. Ela se priva de outros desejos pessoais, de se satisfazer enquanto pessoa e enquanto mulher, vivendo uma vida ascética na intenção única e exclusiva de salvar seu filho. A sua questão não é religiosa, mas assim é seu procedimento. Não existe o que possa desviar o seu caminho, ela segue com a atenção direcionada para um único ponto. E, como haveria de ser, é também solitária nesse percurso, seja porque revelar suas intenções poderia comprometer o êxito da operação de Gene, mas principalmente porque não seria compreendida por aqueles que estão à sua volta, ainda que se compadecessem com sua causa.

Um exemplo disso é o fato de que quando Selma está presa, seus amigos vão retirar o dinheiro deixado por ela no centro médico, para contratar um novo advogado e reabrir o caso, enquanto que isso obviamente não faz qualquer sentido

⁴² “So what can we say about sacrifice? I can’t stop myself thinking at least ten times a day about how pointless life is. You make your entrance, then bow and disappear again. And I suppose you also have time to get a bit of food inside you while you’re here. But someone who sacrifices himself or herself is at least giving their existence some sort of meaning – if you can see a meaning in doing something for others, for an idea, a belief. The characters in these films are struggling to bring meaning to their time on earth. It must feel easier to die if you’re doing it for something you believe in”. (Von Trier apud Björkman, 2003, p.221)

para Selma – seria o mesmo que abdicar de tudo e tornar insensato o que fizera até então. Entre a alternativa de ficar presa e ver o filho se tornar cego e morrer cumprindo o seu desejo mais profundo, razão de sua existência, ela não hesita em fazer sua escolha.

Por desejar o que deseja e agir em função disso, a protagonista vai se identificar, cada vez mais, com a sua paixão. Selma pode ser vista como a personificação do desejo de salvação do filho, e mesmo, no fundo, o desejo de transformação da realidade. Tomando emprestado o que Paul Schrader comenta acerca dos protagonistas de Robert Bresson, podemos notar também nos protagonistas de von Trier que estes, em geral, vivem em um ambiente totalmente imanente, insensível, materialista, entretanto, mais do que se adaptar, obedecem a algo totalmente estranho a isso – o que provoca uma cisão (Schrader, 1972). São condenados à solidão, por não serem capazes de exprimir suas próprias angústias. Nada sobre a Terra aplacará suas paixões interiores, porque estas não tem uma origem terrena, e é por isto que não reagem ao próprio ambiente, mas antes ao sentimento em relação ao outro que lhe é mais próximo (idem).

O que está em jogo para essas protagonistas é uma questão que ultrapassa o terreno das relações sociais, e parte para uma ordem de valores que não pode ser julgada pela justiça dos homens, seja ela formada pelo estado laico, como no caso de Selma, ou por setores religiosos, como no caso de Bess em *Ondas do Destino*. Há certamente uma forte semelhança entre essas duas protagonistas da trilogia *Coração de Ouro*, que as aproxima, em seu sacrifício, à figura de Joana D’Arc.

Nascida em 1412, descendente de camponeses, Joana D’Arc foi uma mártir francesa, que se vestiu de homem para se alistar ao exército durante a Guerra dos Cem Anos, chegando a comandar tropas com quatro mil soldados. Ao completar treze anos de idade⁴³, relatou ter tido visões de um anjo que lhe dizia que os ingleses e seus exércitos aliados perderiam a batalha para a França, e, desde então, essas visões passaram a ser mais constantes, e sua liderança militar foi completamente imbuída por essa inspiração espiritual. Após diversas vitórias, Joana D’arc foi capturada pelos ingleses e julgada por um tribunal de clérigos,

⁴³ É curioso o fato de, no filme de Lars von Trier, Gene deva ser operado justamente aos treze anos, idade que Joana D’arc diz ter tido suas primeiras visões.

sendo condenada à fogueira por heresia. Somente cerca de quinhentos anos depois, em 1920, ela foi canonizada pela Igreja.

Em *O Processo de Joana D'Arc (Le Procès de Jeanne D'Arc, 1962)*, de Bresson, esta responde aos seus corruptos carcereiros com sinceridade, franqueza, honestidade, sem o mínimo de preocupação com a sua salvação. No filme de Dreyer, *A Paixão de Joana D'Arc (La Passion de Jeanne D'arc, 1928)*, a habilidade retórica dos carcereiros na interpretação da Bíblia é contrastada com a própria figura de Joana D'Arc, cuja fé, vivenciada em sua própria existência, tem em seu corpo a expressão carnal da paixão.

Assim, à semelhança de Joana D'Arc, Selma se mantém em um plano de elevação sobre as demais criaturas, ignorando os valores profanos por questões sagradas. Não está preocupada em justificar suas ações, mas de não vacilar neste que é mais um teste de sua capacidade de se manter fiel ao que acredita, mesmo que precise, pra isso, omitir suas verdadeiras razões. Ela não se utiliza de argumentos para a sua defesa, para o esclarecimento da real situação que envolveu o assassinato de Bill, e prefere correr o risco de ser mal interpretada a revelar também os segredos de Bill, ainda que este tenha sido completamente infiel a ela.

A cena do enforcamento de Selma reflete, em particular, essa situação do teatro e da quarta parede, que, curiosamente, corresponde à própria arquitetura desses espaços de execução, com sua cínica perversidade. O que se tem é uma espécie de palco italiano. Selma está sobre um mezzanino, com a corda literalmente no pescoço, enquanto aguarda a autorização para que seja degolada. A câmera, assim como tem feito durante todo o filme, segue acompanhando a protagonista de perto. A cena é bastante tensa, já que Selma está amarrada em uma tábua, para que permaneça em pé – ela só pode morrer quando assim a justiça determinar – e ainda resiste, aos gritos, a vestir um capuz.

Mas, a cena final é também o momento em que ocorre a transformação. Pela primeira vez no filme, ao saber que Gene tinha sido curado da cegueira, Selma canta a plenos pulmões, sem coro nem artifício, intervindo na realidade cotidiana no momento que antecede a sua morte. Seu canto preenche o ambiente silencioso e expressa a carga de emoções que guardava em seu interior, apontando para a sua libertação espiritual. A violência da execução é também sonora, irrompendo o

canto e restabelecendo o silêncio, que só passa a existir pelo contraste com o canto de Selma, que preenchia o ambiente com sua voz.

Essa experiência emotiva é trabalhada ao longo de todo o filme para que possa provocar este impacto no espectador. Von Trier constrói aí uma “estranha atmosfera”, colocando “a intensidade espiritual no interior de um mundo concreto”, gerando “um envolvimento emotivo em um contexto frio e insensível”. Isso promove uma cisão, isto é, evidencia a necessidade de emoções, mas não mostra um espaço ao qual estas possam se exprimir, como observa Paul Schrader acerca dos filmes de Bresson (Schrader, 1972, p.77-8)

O espectador se acha diante de um dilema: enquanto o ambiente exprime um tipo de realismo documentarista, a personagem principal manifesta uma intensa paixão espiritual. Este dilema gera nele uma tensão interior: o público quer participar da dor de Joana (como faria com qualquer inocente em agonia), mas a impessoalidade na qual é a vida do dia a dia lhe sugere que os seus sentimentos de nada servirão. (Schrader, 1972, p.77)

Após sua morte, a câmera vai assumir o lugar da platéia refletida dentro da cena, vendo o corpo de Selma pendurado pela corda e, em seguida, a cortina sendo fechada, tal como em um espetáculo. O espectador é defrontado, independente da sua vontade, com a posição que ele mesmo ocupa, para, em seguida, se desmaterializar, transcender, juntamente com a câmera, que, pela primeira vez, perde o peso do corpo do cineasta e ganha a leveza maquínica, em um movimento ascendente, que segue para além dos limites físicos dos espaço, aproximando-se de um olhar divino.