

5. Conclusão

As linguagens são sempre formas precárias frente às coisas que se pretende nomear, fazendo-se necessário o uso de algumas convenções para que se possa compartilhar com o outro um olhar sobre o mundo. O cinema, enquanto linguagem, é uma das tantas formas que o Homem pode se valer para expressar seu universo de questões subjetivas e objetivas, naquilo que é possível compartilhar com a coletividade, fazendo ver o que estava indistinto – como quem ilumina a parte e lhe dá relevo – e entrever sua dimensão intangível – possível de se perceber, mas que sempre escapa à tentativa de definição. As estratégias clichês do cinema de entretenimento, apesar de serem aceitas e reconhecidas pelo público como legítimas dentro do ambiente fílmico, revelam-se, contudo, como a faceta desgastada do cinema sem vitalidade, porque simplificadora na relação que estabelece com a vida.

A indústria de entretenimento é bastante competente no cuidado com a qualidade técnica, direcionando sua potência expressiva para os efeitos sensoriais. Na intenção de promover a imersão do espectador no seu universo ficcional, atende ao desejo de se viver uma outra realidade, diferente daquela da vida cotidiana. Seus produtos trazem o ‘selo’ da garantia de prazer, mantendo distância das questões perturbadoras. Existe aí uma dinâmica de *pathos* que não passa pelos circuitos do mistério, das dimensões intangíveis da existência, do que não se pode compreender. As sensações são, em última instância, previsíveis, tendo, na experiência fílmica, algo semelhante a um passeio por um parque de diversões, no qual se escolhe o tipo de atração, seja terror, riso, aventura, romance, certo do que se vai consumir.

Apesar de surpreendentemente dinâmico, o modelo hegemônico é bastante simplificador do ponto-de-vista cinematográfico. Voltado para a sedução dos efeitos especiais, suas produções estão pouco interessadas nas potencialidades de expressão, isto é, na capacidade de se narrar uma história ou apresentar uma experiência, ainda que com poucos recursos, mas fundamentada no trabalho na linguagem. A lógica da produção artística é, por isso, a princípio, avessa ao modo de produção industrial. Entretanto, em um mundo cerceado pelo ‘politicamente

correto', cujas regras estão dissimuladas nos discursos e práticas, a arte de boutique adere ao mercado como mais um belo e agradável produto de consumo do *modus operandi*, sem promover rupturas.

O cinema que não se arrisca na transformação formal, referindo-se a si mesmo, não como cinema, mas como uma realidade em si e independente dos conflitos humanos, acaba por construir, a cada novo filme, uma dimensão virtual, paralela, permitindo ao espectador que este viva a ilusão, por algo em torno de um par de horas, mas logo devolvendo o sujeito à sua realidade outra, avessa àquela, com a qual tem de lidar a maior parte do tempo. O cinema apresenta-se, em contrapartida, como uma linguagem capaz de operar sobre o cotidiano, tendo na duração de um filme um tempo de intervenção nas outras tantas horas da vida do sujeito, estendendo-se para além do espaço da tela. Reverberar imagens, sons, pensamentos, contemplações, celebrações, enfim, compartilhar com o outro um olhar sobre o mundo e a vida, independente de suas particularidades estéticas, é uma potência intrínseca à linguagem, não apenas cinematográfica.

O cineasta que desde muito cedo teve contato com o artesanato da linguagem, rechaça, sem hesitar, a lógica de produção cujos procedimentos estéticos são definidos pelas pesquisas de mercado. No exercício da produção cinematográfica de Lars von Trier, percebe-se uma constante tensão sobre o limite da tradição – a qual recorre como ponto-de-partida para, então, romper com seus dogmas. Estabelece, assim, uma ligação com a tradição da linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo em que promove, a cada filme, um rompimento com esta mesma tradição, no que se refere aos seus elementos tipificados. Ao realizar um trabalho sobre esses lugares-comuns cristalizados, Lars von Trier expõe suas entranhas e seus problemas, realizando uma intervenção no regime de imagens hegemônicas, ao mesmo tempo em que questiona, assim, as nossas próprias imagens mentais já sedimentadas.

A cegueira é apresentada como principal elemento de ambigüidade em *Dançando no Escuro*, já que é, ao mesmo tempo, a herança a qual a protagonista pretende transformar – causa última de seu sacrifício – ao mesmo tempo que é aquilo que simboliza o seu olhar único para a realidade, sua capacidade de se manter imune à “cegueira da visão”. A protagonista é ao mesmo tempo heroína trágica e simpática, gerando, por um lado, identificação com o espectador, mas

provocando, em contrapartida, um distanciamento pelos seus excessos. Da mesma maneira, o musical promove uma tensa adesão, já que a grandiloquência de seu espetáculo, a saturação das cores e a harmonização da música revelam-se dissonantes em relação à realidade de sofrimento que se expressa, no filme, pela estética resultante dos procedimentos de filmagem afinados com as propostas do Dogma 95. O filme aproxima, portanto, elementos radicalmente distintos no seu interior, colocando-os em contato e exibindo suas contradições pela violência do contraste. Ao promover um encontro entre extremos, o cinema apresenta-se como espaço privilegiado para encenar os conflitos potencialmente presentes na sociedade, e que, se vividos, levariam às últimas conseqüências, tal como se pode ver no próprio desenrolar dos enredos. Ao que filme assume sua condição de representação, permite trazer à tona a existência dessas dinâmicas, promovendo, pela metáfora, a clarificação dos limites e embates que se encontram dissimulados nas relações sociais, tendo na dramatização promovida pela trama a possibilidade de se passar por esta experiência radical.

Lars von Trier tem nos dogmas, nas convenções, a matéria-prima de sua invenção. Mas, ao mesmo tempo, está constantemente empenhado na questão do ‘como fazer’, jamais acomodado em uma fórmula, ainda que por ele mesmo inventada. É anti-dogmático por natureza. Realiza uma ficção que exhibe suas máscaras na intenção de incorporar, à própria representação, o questionamento sobre as suas formas. Aponta, assim, para o universo de questões que se encontram no intervalo, isto é, para aquilo que não se pode definir, mas aludir. Daí que a contradição trabalhada internamente no filme *Dançando no Escuro* é metonímia de uma característica geral da cinematografia de von Trier. Se é possível perceber na sua política e na sua estética uma filiação com o pensamento marxista – de estabelecer antíteses, num constante movimento dialético – não se pode deixar de notar, afinal, o seu caráter religioso – na obstinada atenção aos aspectos sagrados da existência e à beleza da criação.