

“Dançando no Escuro”: o Real e o Sagrado na Construção das Imagens¹

Júlia Machado de CARVALHO²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

A indústria cinematográfica teve na definição dos gêneros uma estratégia para a produção e comercialização dos filmes. A acentuada tipificação da linguagem resultou numa proliferação de narrativas clichés, determinando os lugares das imagens e de suas leituras. A partir da análise do filme "Dançando no Escuro" (Lars von Trier, 2000), pretendemos observar os processos de representação no cinema e as suas possibilidades de expressão do sagrado.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; linguagem; Lars von Trier; representação; sagrado.

Introdução

O cineasta dinamarquês Lars von Trier tem como marca do seu estilo estabelecer uma ligação com a tradição da linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo que promove, a cada filme, um rompimento com esta mesma tradição, no que se refere aos seus elementos tipificados, utilizados, comumente, como soluções habituais na condução da trama em um determinado gênero, lugares-comuns cristalizados pelo uso recorrente. Tais estratégias *clichés*, apesar de serem aceitas e reconhecidas pelo público como legítimas dentro do ambiente fílmico, distanciam-se, contudo, da natureza das manifestações da vida.

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 linguagens são

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do curso de Comunicação Social da PUC-Rio, e-mail: juliamachado_c@yahoo.com.br

sempre formas precárias frente às coisas as quais pretende nomear, fazendo-se necessário o uso de algumas convenções necessárias à comunicação.

A linguagem em sua dimensão sagrada, entendida como aquilo que se opõe ao profano, permite revelar, no que pode parecer simples ou tautológico, um modo rico e diverso de apreensão e conhecimento do real. Em sua concepção de sagrado, Mircea Eliade considera que este se manifesta a partir de acontecimentos e existências presentes no cotidiano, mas que se apresentam como uma ruptura com sua trivialidade profana, para uma vivência mais ampla e rica da existência humana sob a Terra. 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 ao corriqueiro, 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 apud SANTOS, 2009, p.17)

Nota-se a diferença entre dois tipos de “posturas” estéticas, uma que se vale da linguagem de maneira utilitária, recorrendo à sua natureza mais superficial, sensória, e outra, mais profunda, que procura agir sobre sua natureza formal, na intenção de abertura para o mistério. Recorrendo ao espaço de uma casa como metáfora, enquanto a primeira age na troca dos móveis e do revestimento, a segunda arca com os riscos de se quebrar uma parede ou de se construir um novo cômodo. A lógica da produção artística, por assim dizer, é, a princípio, por isso, avessa ao modo de produção industrial, que procura soluções rápidas dentro de um modelo codificado, destinando o investimento de capital para os recursos tecnológicos, constantemente aperfeiçoados no intuito de promover “efeitos” sensoriais no espectador, a partir do fetiche da imagem e do som “mais perfeitos”, dentro de um ideal de beleza e adequação. Na produção autoral, ao contrário, seria privilegiado o tempo de concepção, medindo a eficácia técnica por sua capacidade expressiva.

Os filmes de ação, por exemplo, um dos gêneros privilegiados pelo cinema industrial norte-americano, insistem na técnica dos efeitos especiais para manterem acesas a atenção e a disponibilidade do público. Um “filme de autor”, além de entreter, reveste-se da dimensão simbólica e do tecido poético, que correspondem a outro nível de expectativa, certamente vinculado com a superação do peso do cotidiano individual e social, massacrado muitas vezes pelas culturas tecnológicas, científicas e racionalizadas da modernidade. Essa imersão depende não apenas da profundidade da obra, mas também da abertura do espectador para o universo da cultura da imagem, com suas regras próprias (ou com a ausência de regras), com sua versatilidade e contínuas transformações. (BARROS, 2004, p.58)

Observamos como uma marca do cinema de Lars von Trier o recurso à tradição dos gêneros cinematográficos, não apenas como mero efeito estilístico a ser reproduzido, mas como estratégia para realizar um jogo entre repetição e inovação, memória e imaginação. Trier realiza um processo criativo sobre a linguagem, transfigurando aquilo que nela se via desgastado pela tipificação industrial, valendo-se do seu potencial expressivo, e testando suas possibilidades e limites no contato com outras formas artísticas, como o teatro, a literatura, as artes plásticas, e mesmo, na experimentação de novas tecnologias.

Na medida em que funciona através do movimento, do jogo de sombras e de luz, do onirismo, do imaginário e do simbólico, o cinema se apropria da experiência e da pulsão poética e religiosa da humanidade. A dimensão do imaginário “alcança os territórios nem sempre claramente definidos do religioso e do sagrado. Ela se alimenta das fontes imemoriais dos símbolos, dos relatos míticos, das celebrações ritualizadas, das grandes poéticas que toda cultura elabora para dar sentido ao cotidiano e transcender o absurdo, o mal, a morte”. Trata-se certamente de um conjunto de elementos que confluem para a dimensão religiosa inerente a todo ser humano. O homo religiosus seria, assim, suscitado, despertado e provocado pelo cinema, na medida em que este tem o homem e a mulher como referências e o sagrado constitui um componente da experiência humana. (BARROS, 2004, p.54-5)

A análise de “Dançando no Escuro” – realizado por Lars Von Trier em 2000, e vencedor da Palma de Ouro em Cannes neste mesmo ano – pretende mostrar como, ao promover o deslocamento das imagens por uma transmutação estética, o filme permite expressar algo que extrapola a própria imagem, apontado para aquilo que nelas se encontrava oculto, permitindo, por conseguinte, uma reflexão sobre a relação entre realidade e imaginação no cinema.

Sobre a Representação no Cinema

Representar é tornar visível o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir, como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto (DEBRAY apud BARROS, 2004, p.49).

A representação que oculta seu caráter de mediação, utiliza-se de convenções naturalistas para produzir a ilusão de transparência. O modelo ilusionista acontece a partir da convenção fundamentada, segundo Ismail Xavier, na tríade: representação naturalista/decupagem clássica/mecanismo de identificação. Xavier observa que o recurso ao estilo naturalista pela indústria cinematográfica é uma estratégia para conferir um “peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela” (2008, p.42a).

A própria noção de espetáculo deste sistema, segundo Xavier, está intimamente vinculada “à idéia de competência na edificação de uma aparência que ilude” (2008, p.42a). A reprodução da aparência do real funciona como “instrumento retórico”, e, 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)

Nesta concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica, define-se uma estratégia de produção interessada em controlar todas as etapas da concepção do filme, sistematizada principalmente a partir de 1914, nos Estados Unidos (XAVIER, 2008). A estratégia de produção visa o controle total da realidade criada pelas imagens, ao mesmo tempo em que pretende tornar invisível os seus meios de produção, no intuito de ‘parecer verdadeiro’. O efeito naturalista é produzido a partir de três elementos básicos: (1) a decupagem clássica, produzindo o ilusionismo e deflagrando o mecanismo de identificação; (2) filmagens em estúdio, com padronização de cenários e atuações a partir de princípios naturalistas; (3) formatação das histórias em gêneros narrativos já convencionados e de popularidade comprovada.

A intenção é de promover a ilusão de que o espectador 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). O melodrama convencional revela-se como a forma mais bem acabada dessa retórica, sendo menos ostensiva e mais eficiente, com suas fatalidades e seu maniqueísmo retirados de modo alegórico da própria vida, adquirindo o status de “autêntica imitação da vida”, conferido pelo naturalismo do método (XAVIER, 2008, p.42b).

(...) o naturalismo do método cumpre a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação. A mesma equação, afirma-se: discurso = verdade. O método torna “palpável” uma visão abstrata e, deste modo, sanciona a mentira. Através dessa idéia de precisão, detalhe correto, continuidade, é fornecida uma experiência convincente, que dá consistência ao mergulho num mundo de sonhos (XAVIER, 2008, p.42-3).

À tendência do cinema de sugerir a representação como o próprio real, efeito gerado pela capacidade mimética, como observa Bazin acerca do caráter ontológico da imagem fotográfica, opõe-se a observação de que a representação é produzida a partir da imaginação, e não da realidade, resultado de uma elaboração mental, cuja matéria-prima é a imagem. Assim, o que se costuma chamar de “estética do real” está, na verdade, tratando do “efeito de real” causado pelo filme no espectador. São, portanto, duas instâncias distintas: a que considera o rigor da construção estética, sua operação na linguagem; e a que considera a relação do filme com espectador, cujos efeitos devem ser observados caso-a-caso.

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 (BARROS, 2004, p.49).

Sobre o Caráter Místico da Linguagem

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.

A linguagem é o corpo onde a idéia se constitui, toma forma, adquire existência. Benjamin estabelece uma diferenciação entre a linguagem geral das coisas e a linguagem humana das palavras, capaz de nomear o mundo. A capacidade específica da língua de nomear as coisas é o que dota de singularidade a existência humana, segundo o autor, 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.

O mundo é mudo, não é capaz de dizer, senão pelo homem, que tem como tarefa traduzir sua linguagem de coisa em linguagem humana. A natureza precisa do homem para dizer, mas ele não é o lugar do sentido, e sim, o seu 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, cuja dimensão espiritual é inacessível ao homem. Benjamin ressalta que é nesse processo de tradução, ao promover o cruzamento das linguagens, que se pode entrever a dimensão sagrada, espiritual da vida.

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, enquanto esta se situa, justamente, segundo ele, no intervalo, na aspereza entre as línguas. Benjamin propõe, por fim, a imagem como forma de elaboração do pensamento, por permitir expressar a dimensão contraditória da vida, possibilitando a proliferação de infundáveis sentidos, num processo de multiplicação. Trazer para o pensamento este “sem limite” da imagem, sua multiplicidade, é trazer, justamente, a percepção dos limites do que é possível e do que é impossível dizer.

Sobre o “Dançando no Escuro”

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. (BJÖRKMAN, 2003, p.232)

No filme “Dançando no Escuro”, realizado por Lars Von Trier em 2000, o cineasta dinamarquês apropria-se gênero musical, para realizá-lo de maneira atípica, promovendo uma clara contradição entre a realidade da vida de uma operária estrangeira nos Estados Unidos, narrada a partir de um gênero cujo conflito costuma ser harmonizado e diluído. Nesse musical, o final não é feliz, apesar de grandioso, e a dança e a música expressam exatamente aquilo que falta na vida de Selma, tornando sensível esta ausência.

Desta maneira, compõe uma estranha contradição, revelando no contraste das formas estéticas a distância entre realidade e sonho na vida da protagonista Selma. Ou se tomarmos como ponto-de-vista a vida de Selma, podemos entrever justamente esta contradição entre a vida “real”, cotidiana, de uma pessoa comum, e a monumentalidade dos filmes musicais. O mecanismo é, portanto, este, de aproximar os extremos, de colocá-los lado a lado, sem, modificar precisamente suas naturezas. Esta união entre opostos, por assim dizer, provoca um choque, uma constante tensão, a qual se mantém por todo o filme, revelando os limites por meio dessa “violência formal”.

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. Uma das características que marcam o cinema de Trier é a presença de protagonistas 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, este parece já ter sido pré-determinado por suas condições e questões existenciais, o que se revela, aparentemente, como um paradoxo.

Selma oferece sua vida em sacrifício para alterar o destino de seu filho, que sofre de uma doença hereditária – seu destino, assim como o de sua mãe, é de ficar

cego. A escolha não ocorre, portanto, como um acaso ou por uma decisão trivial, mas representa uma autodeterminação, que implica, na trama, em constantes conflitos com a realidade na qual o protagonista está inserido, manifestando-se nos embates diretos com as pessoas da comunidade que o cercam, que agem a partir de normas de comportamento também já definidas, a priori, por seu contexto sócio-político-cultural.

Trata-se de um encontro entre extremos, sendo o filme o 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 colocar as posições extremas em relação, a trama evidencia a existência desses conflitos, que se encontram, em geral, diluídos nas dinâmicas cotidianas, exigindo dos sujeitos que façam concessões, de forma a não ter de lidar com a sua violência. Tais decisões comumente ocorrem sem que se tome consciência sobre todo este cálculo, sem que se tenha visível a existência desses limites constantemente vivenciados. Daí que o filme, como uma forma de representação, permite trazer à tona a existência dessas dinâmicas, promovendo, pela metáfora, a clarificação desses 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.

Observamos, no filme, 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. Enquanto na representação do cotidiano a estética é mais “crua”, com o aspecto visual pouco contrastado, imagens feitas com câmera na mão *jump cuts*, estratégias que remetem a uma estética típica dos documentários; nas cenas musicais, as cores são mais intensas, os movimentos mais precisos, os cortes ritmados e os planos fixos. O encontro entre estéticas diametralmente opostas promove, na forma, o conflito que se vê também presente na trama.

Essa composição promove uma fissura dentro de uma mesma construção narrativa, expressando uma dimensão espiritual da protagonista, que ela mesma não pode expressar diretamente no mundo, tendo, na imaginação de Selma, uma instância intencionalmente diferenciada, responsável por transmutar o espaço diegético, suas “leis”. O fluxo dos acontecimentos da narrativa linear e progressiva é, então, por

vezes, interrompido, dando lugar à outra dimensão temporal, que não obedece aos mesmos paradigmas daquela. 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.

O conflito temporal é acompanhado 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 estética do musical, que expressa a imaginação da protagonista. Essas duas dimensões, ao representarem instâncias quase que opostas e complementares, 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 é possível, ou não, dizer. Ao problematizar as fronteiras entre a realidade e a imaginação, o filme acaba sendo uma metalinguagem de seu próprio processo de construção.

Sobre as Imagens e a Cegueira

Critério de autenticidade de uma imagem do mistério será que a imagem mostre outra coisa distinta dela mesma e, no entanto, nada mais do que ela mesma (SIERRA apud BARROS, 2004, p.56).

As relações mediadas por técnicas tornam-se sensíveis na vida cotidiana das cidades, com um contingente populacional que alcançou maioria ainda nesse século. As relações face-a-face, em que os corpos compartilham a mesma condição relativa de espaço-tempo, vão dando lugar às mediações, que se eram prioritariamente restritas a meios impressos no século XIX, passam, então, a se darem de outros modos, a partir do desenvolvimento das tecnologias de reprodução e circulação (transmissão) de imagem e som, o que permite, não apenas, que se compartilhe experiências deslocadas no tempo e no espaço de forma simultânea, como também, novas formas de experiência, a partir de aparatos como máquina fotográfica, telefone, cinematógrafo, câmera portátil, projetor, rádio, televisão, computador, celular, *player*.

No livro “Ensaio sobre a cegueira”, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1995, José Saramago fala de nossa incapacidade de ver o mundo, dado o excesso

de imagens. As personagens são tomadas por uma cegueira branca, na qual a visão é ofuscada pela exposição intensa à luz. Dessa forma, a questão da imagem se estende à da visibilidade. A situação da impossibilidade de ver provoca, então, uma crise no espaço urbano, que nos propõe um eterno estado de vigília, com seus supermercados 24h, iluminação pública, câmeras de vigilância, plantões nas fábricas, redações de jornais e de TV, tendo na luz elétrica a matéria-prima fundamental para que a cidade permaneça sempre acordada.

A cegueira pode ser pensada, em contrapartida, como uma abertura para o obscuro, o opaco, o ambíguo, o contraditório, que, segundo Benjamin, são os locais privilegiados para o pensamento, pois a verdade jamais seria algo que se pudesse materializar, estando justamente no intervalo, na aspereza entre as línguas, nesse espaço de “entre”. O estado de atenção flutuante, que se dá no momento da vigília, no acordar, no despertar, isto é, entre a sintaxe do onírico e a sintaxe da atenção, é, segundo Benjamin, privilegiado para o pensamento.

O filme “Dançando no Escuro” permite pensar como as imagens da cultura de massa – que permeiam, de forma transversal, as culturas locais numa dimensão global – podem constituir o sujeito, mas também como este pode se apropriar dessas imagens, dando a elas um novo sentido, a partir de sua singularidade. O filme é construído a partir de uma iconografia cinematográfica que é familiar ao espectador, por ocupar uma dimensão hegemônica no circuito de bens culturais e dos fluxos de imagens.

O cineasta, que nunca havia visitado os Estados Unidos, construiu sua ficção apenas com as imagens que conheceu pela mídia. A partir da leitura dessas imagens estrangeiras, Trier realiza um processo de inversão, e projeta na protagonista a figura do estrangeiro nos Estados Unidos. Após “Dançando no Escuro”, Lars Von Trier daria início à trilogia “EUA- Terra das Oportunidades” – “Dogville”, “Manderlay” e “Washington” (em processo de realização) – demonstrando uma certa fixação pelo imaginário norte-americano.

"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 Unidos”³.

Ao recorrer à cultura massiva como matriz de seu repertório de imagens, operando sobre um *já visto*, isto é, ativando a zona da memória, Lars Von Trier possibilita, no filme, uma relação, ao mesmo tempo, de reconhecimento e deslocamento das imagens. 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 idéia 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 (MARTÍN-BARBERO, 2006).

Este imbricamento leitor-autor expressa-se, no filme, em sua filiação a uma família de textos cinematográficos. O autor dialoga com alguns gêneros narrativos já tipificados, como o musical e o melodrama, e cita de maneira explícita, determinadas obras cinematográficas – como, por exemplo, a referência ao musical da “Noviça Rebelde”, tema da peça que a protagonista está ensaiando ao longo do filme, e que será motivo musical da cena em que Selma caminha pelo corredor da morte, antes de ser executada. A ironia revela um marcado processo de re-escritura, em que o autor desloca o antigo sentido, a partir das relações com o novo contexto.

Está na definição do limite, e, portanto, da esfera do conflito, o ponto de partida de toda a tensão do filme, tornando visíveis as fronteiras da linguagem na medida em que revela o contraste entre o “mundo dos sonhos” e a “vida real”. É precisamente esta tensão a potência do filme, já que ela não se dissolve nem mesmo com o seu fim, o que faz com que a obra adquira uma dimensão também

³ Disponível no endereço:

http://www.estacaovirtual.com/eventos/cineclube/arquivo_cineclube/sessaocineclube2003/dancerinthedark_03.pdf
Acessado em 22/10/2007.

contraditória, sem que haja verdade a ser sustentada, na qual o espectador possa encontrar um lugar de segurança e equilíbrio. Apesar do desenvolvimento linear da trama, tendo como desfecho a morte da protagonista, a instância do conflito permanece uma questão, tensionando, inclusive, os próprios limites do filme enquanto uma construção finita. Ao exercer a crítica no interior da linguagem, a obra de Trier pratica uma política precisa e eficaz, dialogando com uma tradição ao mesmo tempo em que afirma um estilo.

À Guisa de Conclusão

O cinema que não se arrisca na transformação formal da linguagem, 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.

Há, em outro extremo, um cinema que deseja se apresentar como o retrato da realidade, por incorporar os lugares e as temáticas dos conflitos presentes na sociedade, mas sem tencioná-los, repetindo as expectativas do espectador, que reconhece nele uma verdade sobre os fatos, mas que não problematiza estes lugares e seus dramas, permanecendo, assim, no jogo ilusório de “verdade-mentira”, no qual o filme disputa o lugar de “verdade”, sem questionar sua condição necessariamente parcial e sua natureza intrinsecamente ilusória.

O cinema enquanto linguagem apresenta-se, em contrapartida, como potência capaz de operar sobre a memória, tendo na duração de um filme um tempo de intervenção nas outras tantas horas da vida do sujeito, estendendo-se para além de seu tempo de duração, em um outro espaço além 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.

A obra de Lars Von Trier propõe o resgate do caráter sagrado da linguagem, ao estabelecer no embate das imagens um outro modo de leitura de signos até então fixados em representações distintas – e quase opostas – formando um terceiro, um híbrido, difícil de se classificar, numa combinação estética ao mesmo tempo

complementar e conflituosa. Promove um deslocamento das imagens ao fazerem com que se choquem, exibindo suas contradições. Sua narrativa restitui a dimensão misteriosa e imponderável intrínseca à linguagem, ao fazê-la esbarrar em seus próprias fronteiras estéticas – as mesmos que, contraditoriamente, constituem o próprio filme. É no movimento de crítica, na medida em que não pretende dar respostas, mas criar questões, produzir tensões, expôr os limites, que o filme permite entrever, no intervalo das imagens, aquilo que as transcende.

Referências Bibliográficas:

- ALVES, Antonio Benedito de Castro; MURICY, Katia. **Linguagem e Temporalidade em Walter Benjamin**. Dissertação – Departamento de Filosofia da PUC-Rio, 1998.
- BARROS, José Tavares de. A Cultura da Imagem. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 49-59, 1º sem. 2004. Disponível no endereço eletrônico: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/579/610>. Acessado em junho/2009.
- BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Tradutor**. In: Cadernos do Mestrado da UERJ, 1992.
- _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem Humana** (1916). In: Sobre arte, técnica, linguagem e política. Relógio d'Água: Lisboa, 1992.
- BJÖRKMAN, Stig. **Trier on von Trier**. London: Faber and Faber, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- _____. **Dislocaciones del Tiempo y Nuevas Topografías de la Memória**. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (edit). *Arte Latina*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- _____. **Narrativas Estalladas: entre oralidades recuperadas y visualidades hegemônicas**. Ponencia presentada em el Congreso Latinoamericano de JALLA, Bogotá, 2006 (en prensa).
- _____. **Nuevas Visibilidades de lo Cultural y Nuevos Regimes de lo Estético**. In: *Reescrituras: texto y teoría. Estudios culturales*, Rodipi, Amsterdam, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os Exercícios do Ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac, 2004.
- SANTOS, Ney Costa; PEREIRA, Miguel Serpa. **Um Olhar ao Outro: o sagrado no cinema de Roberto Rossellini**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- TRIER, Lars von. **Dançando no Escuro**. Denmark / Germany / Netherlands / Italy / USA / UK / France / Sweden / Finland / Iceland / Norway, 2000.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.