

A linguagem e a estratégia comunicativa na representação da ética em *Dogville*, de Lars von Trier

Maria Argentina Húmia Dórrio

Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP), especialista em Literatura Universal (UTP), graduada em Letras (Português/Inglês - UTP) e engenharia civil (PUC-PR). margenth@hotmail.com

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de analisar a linguagem cinematográfica de Lars von Trier e sua estratégia comunicativa em *Dogville*. Sua linguagem se dá através de uma imensa economia de meios, largamente compensada por uma surpreendente inventividade que aponta para uma ética questionadora do próprio modo de se fazer cinema. Minha abordagem teórica será ancorada, fundamentalmente, em Soren Kierkegaard e Décio Pignatari.

Palavras-chave: Cinema; Processo Comunicativo; Representação; Signo; Ética

Abstract

The objective of this work is to analyze the film language of Lars von Trier, as well as his communicative strategy in *Dogville*. His language essentially saves means, a strategy that is widely made up by a surprising inventivity. This status points out to an ethics that inquires the way the movie industry itself is based upon. My theoretical approach will be fundamentally grounded on Soren Kierkegaard and Décio Pignatari.

Keywords: Cinema; Communicative process; Representation; Sign; Ethics.

Introdução

Este trabalho analisa a linguagem cinematográfica de Lars von Trier e sua estratégia comunicativa em *Dogville* (2003).

Lars von Trier e Thomas Vinterberg, dois cineastas dinamarqueses, criaram o Manifesto Dogma 95 para a realização de um cinema mais realista e menos comercial. Posteriormente, juntaram-se a eles dois conterrâneos, os também cineastas Soren Kragh-Jacobsen e Kristian Levring. Segundo estes cineastas, tratava-se de um ato de resgate do cinema como feito antes da exploração industrial, segundo o modelo de Hollywood. O manifesto tem cunho técnico, apresenta uma série de restrições quanto ao uso de

técnicas e tecnologias, e ético, com regras quanto aos conteúdos dos filmes e seus diretores, cujas ideias são tão controversas quanto suas obras cinematográficas. Influenciando uma série de diretores e recebendo influências de movimentos cinematográficos importantes na história do cinema, este documento se mostra, por trás de uma máscara ideológica, preocupado não tanto com termos “estéticos”, mas talvez mais com aspectos econômicos que revelarão um questionamento ético sobre o modo de se fazer cinema. O baixo custo perseguido nas regras do *Dogma* pode ser considerado, principalmente, como um grito de independência em relação à indústria cinematográfica. O contexto geopolítico e econômico mundial da, assim chamada, globalização e as revoluções tecnológicas da mídia tiveram impacto violento na cultura de massa, afetando diretamente o cinema. Assim, numa época em que a indústria norte-americana tinha condições de ser mais hegemônica do que nunca, o surgimento de manifestos como o *Dogma 95* reacende o pavio da resistência.

Linguagem Cinematográfica

O diretor faz uso, para a construção deste filme, de alguns códigos comunicacionais muito anteriores ao aparecimento do Cinema. Um deles é o código teatral. *Dogville* inicia mostrando, por meio de uma tomada feita do alto, o “palco” onde se desenvolverá toda a cena cinematográfica. O que se vê são marcações em branco no chão, demarcando as casas dos moradores. Os personagens agem todo o tempo ignorando fatos importantes que acontecem em sua cidadezinha, mas o espectador pode ver tudo simultaneamente, pois não há paredes, não há segredos. Trata-se de uma composição visual em que o cenário é simples, enxuto, com poucos acessórios, como se fosse um palco retangular. No entanto, os atores e a interpretação são tão importantes quanto o ambiente que os cerca. Este filme manifesta uma “economia de meios, compensada pela inventividade da signagem cinematográfica”. (Pignatari, 2004: 3). Os personagens abrem portas invisíveis para passarem de um ambiente a outro. Até o final do filme, o personagem do cão não existe, sua presença é indicada apenas pelo som de um latido e de um desenho no chão. Seu nome é Moisés. Este “personagem que não existe” será o único sobrevivente da hipócrita cidadezinha, finalizando o filme com o surgimento, a partir do desenho no chão, de um canzarrão. Sua aparição se faz por meio

de uma tomada em zoom plongé (o mergulho de um olhar que vem do alto e desce até ele dando-lhe um corpo, como que o criando).

Somos informados, logo no começo do filme, de que a cidade localiza-se perto de uma montanha e de que a paisagem é bela e bucólica, mas a montanha não existe visualmente, é apenas sugerida em um canto do cenário por um amontoado de pedras. O filme, portanto, pede-nos para imaginar esta montanha. Pedido feito, muitas vezes e explicitamente, por William Shakespeare a seus espectadores, já em seus prólogos. Este filme está composto por um prólogo e nove capítulos acompanhados pela voz de um narrador. A luz desempenha quase que um papel. Funciona como metáfora da mudança de ponto de vista da personagem principal - Grace - em relação à cidade. Suas ideias são “iluminadas” ou “obscurecidas” conforme o aumento ou diminuição da “luz da lua” (efeito teatral) num ambiente sem horizontes e, constantemente, mergulhado na escuridão.

Representação da ética e ética da representação – O Processo Comunicativo

Segundo Pignatari (2004), *Dogville* nos aparece como uma feroz crítica à Igreja, qualquer que seja ela, evocando o pensamento de Soren Kierkegaard; pensador, não por acaso, dinamarquês. “Os dinamarqueses do Dogma inovaram, substituindo a ideologia, mesmo em amplo sentido, pela ética. Dogville introduziu o realismo ético no cinema, cuja contundência clama por um Dies irae. Esta postura é diretamente influenciada pela filosofia teológico-existencial de Soren Kierkegaard (1813-1855).” (Pignatari, 2004: 3) Lars von Trier consente em abrir mão das regras do *Dogma*, evoluindo de uma postura ideológica para um posicionamento ético. “Dogville é Godville pelo avesso e vice-versa, homenagem cômica ao Dogma.” (Pignatari, 2004: 3) Revela-se aqui o antidogma de Kierkegaard que jamais admitiu qualquer mediação entre Deus e os homens, ou seja, jamais admitiu a instituição de toda e qualquer Igreja. A religião oficial da Dinamarca é uma forma de luteranismo, em que os representantes da Igreja são também funcionários do Estado.

A personagem principal deste filme é Grace, a metáfora de um Jesus Cristo em sua via-crúcis, e o pastor, Tom, é a metáfora da Igreja. Tom é, portanto, o mediador da comunicação entre Deus e os homens, resultando numa alusão irônica à própria mídia. O chefe dos gângsteres e pai de Grace é Deus Pai. É importante observar que o pai de

Grace (Deus Pai) nos é apresentado como um bandido. Um chefe todo-poderoso, tirano e, ao mesmo tempo, fora da lei. O pai de Grace faz sua própria lei. E é a sua lei que, afinal, prevalecerá através da sobrevivência, como veremos, de Moisés (*the Dog*).

Aparentemente, este é um filme que trata, apenas, de atacar a sociedade norte-americana. No entanto, sua crítica, passando por essa questão, irá muito além de uma crítica ideológica. Chegará ao que, afinal, é o âmago de seu questionamento ou, pelo menos, sua origem: Moisés (*the Dog*). Como já dissemos, o cão não apenas dá nome à cidade, mas termina como seu único sobrevivente. Posteriormente, analisaremos a relação entre Moisés e o aparecimento do monoteísmo em nossa cultura.

Fazendo um breve percurso através dos principais signos que este filme nos apresenta, observamos a referência a Thomas Edison, clara alusão ao descobrimento tecnológico e científico. Thomas Edison foi um inventor e empresário dos Estados Unidos que desenvolveu muitos dispositivos importantes e de grande interesse industrial. Foi um dos primeiros inventores a aplicar os princípios de produção maciça ao processo da invenção. Entre suas maiores contribuições estão a lâmpada elétrica, o gramofone, o microfone, etc. É um dos precursores da tecnologia do século XX e tem um papel determinante na indústria do cinema. Lars von Trier o coloca no papel de pai de Tom, o pastor, ou seja, o mediador da comunicação entre Deus e os homens. Faz aí uma ironia, não só à Igreja como mídia, mas à própria indústria do cinema (comunicação de massa) e do processo de industrialização em geral que surge com a Revolução Industrial.

A Revolução Industrial é um divisor de águas na história da humanidade e, não por acaso, surge na Inglaterra (país que irá colonizar os Estados Unidos da América). Este momento de passagem marca o ponto culminante de uma evolução tecnológica, econômica e social que vinha se processando na Europa desde a Baixa Idade Média, com ênfase nos países onde a Reforma Protestante tinha conseguido destronar a Igreja Católica: Inglaterra, Escócia, Países Baixos, Suécia. Nos países fiéis ao catolicismo, a Revolução Industrial eclodiu, em geral, mais tarde e num esforço declarado de copiar aquilo que se fazia nos países mais avançados tecnologicamente, os países protestantes.

Lembramos, aqui, a obra de Max Weber *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Ao desnudar ferozmente a finalidade de algumas das mais conhecidas

sentenças de Benjamin Franklin, afirma: “No que se refere a Franklin, seus panfletos de conselhos aos homens de negócios, atualmente usados como textos de leitura escolar nos Estados Unidos, pertencem de fato à categoria de obra que influenciaram a vida prática”. (Weber, 1980: 189) A ética protestante é uma ética do dever e do utilitarismo. Nada quer saber sobre o desejo humano. Aliás, vê no desejo a pior das ameaças a seus ideais e, ao que tudo indica, não se engana. Weber faz uma clara distinção entre o que era

[...] a mentalidade protestante alemã em contraposição aos valores do Puritanismo [...]. Compare-se a ética e a maneira de viver de Benjamin Franklin, e especialmente com a de seus ancestrais puritanos; os trabalhos do literato renascentista endereçados à aristocracia, com os de Franklin endereçados à baixa classe média (especialmente os comerciários), e com os panfletos e sermões dos puritanos, a fim de compreender-se a profundidade da diferença. A diferença está na pecaminosa idolatria da carne aos olhos de qualquer puritano, e, aos de Benjamin Franklin, a expressão da incompreensível insensatez aristocrática. [...] Assim, a peculiaridade desta filosofia da avareza parece ser o ideal de um homem honesto, de crédito reconhecido e, acima de tudo, a ideia do dever de um indivíduo com relação ao aumento de seu capital, que é tomado como um fim em si mesmo. Na verdade o que aqui é pregado não é uma simples técnica de vida, mas sim uma ética peculiar, cuja infração não é tratada como uma tolice, mas como um esquecimento do dever. Esta é a essência do problema. O que aqui é preconizado não é mero bom senso comercial - o que não seria nada original - mas sim um ethos. Esta é a qualidade que nos interessa [...] Com efeito, todas as atitudes morais de Franklin são coloridas pelo utilitarismo. A honestidade é útil porque assegura o crédito, do mesmo modo a pontualidade, a laboriosidade, a frugalidade, e esta é a razão pela qual são virtudes. (Weber, 1980: 183, 184, 188).

A partir disto poderíamos pensar que *Dogville* é apenas uma crítica à sociedade americana – o produto mais “bem-sucedido” da Revolução Industrial. Mas Lars von Trier vai muito além, porque a Reforma Protestante vem de uma rebelião contra a Igreja Católica, fundada a partir do Cristianismo. “Moisés foi considerado o maior profeta do Antigo Testamento; maior que ele, porém, temos no Novo Testamento, o Messias, Jesus Cristo de quem Moisés era uma figura.” (Bíblia Sagrada, 1967: 157) Se Moisés funda o monoteísmo, a figura de Jesus Cristo vem para confirmá-lo.

Aqui podemos refletir sobre o pensamento de Kierkegaard em sua obra *Temor e Tremor*. O cerne desta complexa e instigante obra é o ato de Abraão. Sua atitude decidida, que nem por um instante hesita, de matar seu único filho para obedecer,

cegamente, a um pedido de seu Deus. Abraão fala com seu Deus sem mediadores, sua atitude não é perante os homens, mas perante Deus. Não está submetido ao geral, mas ao individual. Kierkegaard o chama “o cavaleiro da fé”. A tradição judaico-cristã o considera o pai da fé. O que chama, particularmente, a atenção nesta obra é a pergunta feita por Kierkegaard, reiteradamente, a Abraão: “*Por que é que queres fazer isso?*” [grifo nosso]. Porque com toda a sua indizível angústia, o desejo de Abraão é confiar em seu Deus até as últimas consequências. Assim, o dever de Abraão é também o seu desejo. Eis a sua grandeza, segundo Soren Kierkegaard, em *Temor e Tremor*:

A feliz oportunidade da vida é a concordância do desejo e do dever e inversamente, a tarefa da maior parte consiste precisamente em permanecer no dever e em convertê-lo, pelo entusiasmo, no desejo. O herói trágico renuncia ao desejo para convertê-lo em dever. Para o cavaleiro da fé desejo e dever são igualmente idênticos. (Kierkegaard, 1979: 156).

Assim, o que quer Grace, esta metáfora feminina de Jesus Cristo? Grace anda em círculos. Rebela-se contra seu pai, no qual vê somente arrogância. Sujeita-se às mais terríveis torturas em “Dogville”. Ao escapar do gólgota da cruz, entrega-se ao gólgota da vingança. Vinga-se de “Dogville” para retornar de onde partiu: seu pai. Como todo mártir, Grace é incapaz de ir além do pai. O que Lars von Trier nos indica é que esta moça falhou na busca do que pensa ser o seu desejo (redimir o mundo) para retornar ao que agora pensa ser seu dever: vingar-se dele. Esta divisão entre dever e desejo repete a atitude de Cristo perante seu pai. Em sua vingança, no entanto, alguém deve permanecer vivo: Moisés. Como sabemos, Moisés nos prescreveu a lei e, sobretudo, fundou o monoteísmo como nos explica Freud em *Moisés e o Monoteísmo*. E o que é o monoteísmo? É a vitória do poder de um só. Um só Deus, uma só lei - “as tábuas da lei” -, um dever do qual advirá todo o comportamento humano, desde então. Este dever não pode ser compatível com o desejo, como esclarece Freud em *O Mal-Estar na Civilização*: “O mandamento ideal de amar ao próximo como a si mesmo, mandamento que é realmente justificado pelo fato de nada ir mais tão fortemente contra a natureza original do homem”. (Freud, 1978: 167)

Apesar das aparências e do efeito de catarse provocado no espectador através da vingança de Grace, o filme nos aponta a vitória de uma ética do dever, encarnada na figura do cão (*the Dog*). Moisés precisa continuar vivo. Ele é que vai estabelecer a “Lei” que Grace (Jesus Cristo) mais tarde voltará para confirmar. Ao final do filme, a

voz do narrador nos propõe esta questão: “Foi *Dogville* que expulsou Grace ou foi Grace que expulsou *Dogville* de si e do mundo em geral?” *Dogville* não poderia expulsar Grace, uma vez que nunca a aceitou. Por outro lado, Grace talvez expulse *Dogville* de si, mas não do mundo. Ao contrário, como o narrador nos aponta: “*Dogville*” é o mundo. Mundo sustentado pela vitória de um único sobrevivente, no qual Grace apostou: The Dog. Seu nome é Moisés. Moisés, fundador do monoteísmo e de uma Ética do Dever que nada se pergunta quanto ao Desejo.

Neste ponto nos confrontamos com a Ética do Desejo de Jacques Lacan. Diz Lacan em seu Seminário 7: *A Ética da Psicanálise*:

[...] Falei-lhes do serviço dos bens que é a posição da ética tradicional. Depreciação do desejo, modéstia, temperança – essa via mediana que vemos tão notável em Aristóteles, trata-se de saber do que ela toma a medida, e se a medida pode ser fundamentada. [...] Uma parte do mundo orientou-se resolutamente no serviço dos bens, rejeitando tudo o que concerne à relação do homem com o desejo – é o que se chama de perspectiva pós-revolucionária. A única coisa que se pode dizer é que não parecem se dar conta de que, ao formular as coisas desse modo, só fazem perpetuar a tradição eterna do poder, ou seja – Continuemos trabalhando, e quanto ao desejo, vocês podem ficar esperando sentados. (Lacan, 1997: 377, 381).

Na atualidade, com a “morte” de Deus e o fim das ideologias, o que é um dever? A “vitória” do discurso capitalista aliado ao discurso da ciência responde com evidência: o dever é produzir e, sobretudo, consumir. Nisto se sustenta a economia mundial, aliás, atualmente em xeque. Lacan, retornando a Kierkegaard, nos ensina que o heroísmo moderno é não retrocedermos frente a nosso desejo nu. Com o imperativo que nos cerca, trata-se, de fato, de um heroísmo. Lacan nos pergunta: “Agiste conforme o desejo que te habita?” E previne: “Isto não é uma questão fácil de sustentar”. (Lacan, 1997: 377)

Dogville, ao questionar a origem de todo um comportamento ético, remete ao próprio Cinema, manifestando um questionamento quanto à forma de fazê-lo e aos fatores que a motivam.

Este trabalho pretendeu analisar como, em *Dogville* de Lars Von Trier, a riqueza da inventividade da signagem cinematográfica pode superar a riqueza de meios em favor da qualidade da obra. A questão ética a que se refere o conteúdo da obra revela-se, esteticamente, em sua própria forma. Esta forma está na linguagem, no

próprio processo comunicativo do diretor. O que *Dogville* e o *Manifesto Dogma 95* nos perguntam é: estarão os cineastas à disposição de um mero serviço de produção de bens de consumo, ou a serviço de seu desejo criativo? A resposta a esta pergunta nos remete a uma reflexão aprofundada sobre a ética a que estamos, todos, submetidos e de como ela é determinante em todo e qualquer processo comunicativo que, por sua vez, acaba por determinar todo um posicionamento social. O que Lars von Trier vem questionar em *Dogville* merece nossa atenção e uma maior investigação.

Referências bibliográficas

BÍBLIA. Português. Tradução; Padre Antonio Pereira de Figueiredo. *Bíblia Sagrada*. Enciclopédia Britânica – BARSÁ, 1967.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o Monoteísmo*. Rio de Janeiro. Imago Editora, 1997.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. São Paulo. Ed: Victor Civita, 1978.

KIERKEGAARD, Soren. *Temor e Tremor*. São Paulo. Ed; Victor Civita, 1979.

LACAN, Jacques. *A Ética da Psicanálise – Sem. 7*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

PIGNATARI, Décio. Kierkegaard em *Dogville*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 abr. 2005, p. 3. *Caderno Mais!*

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo. Ed; Victor Civita, 1980.