



Tensões Dramáticas no Filme *Dogville*: Concepções da Interpretação e do Cenário¹

Marcelo dos Santos MATOS²
Fundação Educacional de Fernandópolis

RESUMO

Este artigo tem como objetivo identificar as tensões dramáticas do filme *Dogville*, de Lars von Trier, a partir do choque dos conceitos da interpretação icônica dos atores com a concepção indicial do cenário. A análise de enquadramentos de Ismail Xavier e a definição de intermedialidade de Patrice Pavis servirão de base na identificação de referências teatrais inseridas no produto cinematográfico a partir da decupagem das imagens.

PALAVRAS-CHAVE: *Dogville*; Lars von Trier; Cinema; Comunicação Audiovisual; Tensão Dramática.

Introdução

A tensão é a base da ação. Em grego, drama é ação. Quando identificamos tensões dramáticas no processo de criação artística podemos vislumbrar a intenção comunicativa do artista no sentido de ativar o seu público perante a obra apresentada. O filme *Dogville*, de Lars von Trier, cumpre bem este papel ao chocar diversas concepções dos elementos constitutivos da produção cinematográfica - muitos compartilhados com o teatral - como a interpretação, o figurino, o cenário, a trilha sonora, a direção, a iluminação, a escolha do equipamento de filmagem e suas técnicas, entre outros.

Essa metodologia de chocar as diferenças formas de concepção dos elementos constitutivos do cinema, no seu processo de construção de sentido, vai de encontro com

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014.

² Mestre em Comunicação pela UNIP e Coordenador do curso de Jornalismo da FEF, e-mail: marcelomatos70@bol.com.br



o próprio objeto de estudo. Como uma forma de amostragem da criação de tensões dramáticas selecionamos para este artigo dois destes elementos que foram a interpretação dos atores e a concepção dos espaços cenográficos.

As análises partem da decupagem de imagens do filme identificando as técnicas de enquadramento utilizadas - a partir da análise de enquadramento das imagens de Ismail Xavier – e do conceito de *intermedialidade* de Patrice Pavis que conduz as formas de resgate da teatralidade no filme de Lars von Trier. Desta forma identificaremos as tensões dramáticas em *Dogville* e notaremos como elas colaboram com este diálogo entre os conceitos divergentes e convergentes entre os elementos cinematográficos.

A tensão entre a interpretação icônica dos atores e o cenário indicial

A tensão criada entre os cenários estilizados e a interpretação naturalista dos atores cria um teor dramático em *Dogville* onde as ações, por mais pequenas que sejam, ganham a total atenção do público. Neste sentido, a câmera na mão do diretor, e as aproximações em tomadas *close-up* de detalhes dos rostos das personagens, tornam-se essenciais na observação das emoções.³ As imagens trêmulas reforçam esse universo inconstante do ser humano e o público, sem paisagens ou cenários fabulosos para observar, concentra sua atenção na captação desta tensão dramática e se entrega para a narrativa. Nesse momento, cada espectador constrói seu cenário imaginário e acompanha, sem titubeios, as quase três horas da narrativa ficcional.

Ao contrário da estética *hollywoodiana* que, adotando o sistema de representação naturalista sob os princípios da “montagem invisível”, busca ocultar os meios de produção da realidade transmitida pelo cinema. Para isso, esse cinema comercial utiliza-se de três elementos que são a decupagem clássica - no intuito de produzir a identificação do público - a utilização do método naturalista na interpretação dos atores e na elaboração dos cenários – para buscar a maior verossimilhança possível com a realidade – e a produção de roteiros com histórias populares (XAVIER, 1984, p.31).

³ *Close-up* é o primeiro plano. “O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é o segmento contínuo da imagem. O plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmara-objeto é fixa)... O *Close-up*, neste sentido, é o primeiro plano. A câmara, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando a tela toda.” (XAVIER, 1984, p.19)



Lars von Trier, diretor e roteirista de *Dogville*, nega e critica essa estética. “Detesto essa ideologia da eficácia, tão americana”. (TRIER apud ALLAIN, 2004, p. E1) O filme oculta o material das paredes das casas e dos objetos das ruas da cidade para escancarar a essência do ser humano. Utiliza uma interpretação naturalista dos atores chocando-a com um ambiente imaginário em que muitos movimentos com objetos são substituídos pela mímica, e seus respectivos sons, como o ranger e bater de portas ou os latidos do cachorro e o cantar dos pássaros. O espectador não vê, mas sente a energia pulsante dos movimentos das personagens e suas reações.

Avisado pelo narrador que o filme *Dogville* é dividido em um prólogo, nove capítulos e um epílogo - sendo que ele participa da apresentação de cada uma destas divisões - o espectador ganha um *despertador* que sempre lhe avisará, independente do ritmo, de onde ele se encontra no desenrolar da narrativa. É como se o diretor quisesse que o público voltasse da sua viagem imaginária na obra para, depois de uma reflexão, continuar o enredo. Essa estrutura desmonta a organização cinematográfica que sempre buscou enfatizar, em suas montagens e edições, a *diégese* da ação dramática.⁴ Estes momentos de distanciamento geram conflitos com o naturalismo dos atores. Isso se nota logo no início do filme, no prólogo que *nos apresenta a cidade e seus moradores*.

Neste momento, tudo o que é físico, material, é tratado de uma forma indicial em que a cidade, a partir de um plano geral de cima, vai ganhando formas com a aproximação lenta da imagem que é preenchida por uma voz gutural de um narrador onipresente, onisciente e onipotente que descreve, com adjetivos, o vilarejo. Mas toda a descrição verbal se depara com uma cidade que é indicada por marcas no chão representando as casas, ruas e até o cachorro. Logo em seguida as personagens vão sendo apresentadas, uma a uma, sempre com a câmera invasora do diretor que aproxima os ícones do filme, os atores, da visão do espectador. Com o movimento da câmera na mão, o diretor cria propositadamente uma sensação de proximidade das personagens por

⁴ “*Diésege* vem do grego *diegesis*, que significa relato. É a imitação de um acontecimento em palavras, contando a história e não apresentando as personagens atuantes. Opõe a imitação (*mimese*) à narração. A *diésege* é o material narrativo, a fábula, o relato ‘puro’, não modalizado pelo discurso. Esta noção é usada sobretudo em semiologia do cinema.

A noção de *diésege*, usada em teoria literária e cinematográfica, pertence à mesma oposição entre o relato como material, como fábula a ser transmitida (‘história’), e o discurso como utilização individual deste relato, construção que sempre revela vestígios da instância enunciativa: autor, encenador, ator etc.

A construção dramática, a instauração da ficção e da ilusão, são mais ou menos visíveis ou ocultas. Diremos que a *diésege* apresenta-se como ‘natural’ quando todos os procedimentos da ficcionalização e da encenação são escamoteados, quando a cena procura dar a impressão de que a ilusão é total e de que ela não precisa ser ‘fabricada’ por diversos procedimentos da enunciação. Ao contrário, uma dramaturgia que se assuma como sistema artificial e prática significativa ‘exibirá’ a produção da ficção, o trabalho de elaboração da fábula, e não contará com a identificação do ator (ex: Brecht); ela sublinhará os efeitos narrativos da *diésege*.” (PAVIS, 1999, p.96-97)



meio do *close-up* e de planos americanos onde a imperfeição do quadro tenta trazer a naturalidade da percepção ocular. Neste sentido, o cinema, dentro de suas possibilidades técnicas, busca resgatar a sensação teatral de proximidade e testemunho da presença viva do ator. O diretor tenta dar essa impressão com a finalidade de teatralizar sua obra cinematográfica. Portanto, a teatralização do filme é o ponto simbólico enquanto os atores e a concepção cênica do vilarejo complementam as posições icônicas e indiciais da obra.

A própria vila ganha um *status* de personagem na trama por ser o fator que influencia as demais, que agem, de certa forma, por estarem em *Dogville*. O ambiente ganha vida própria, como na construção imaginária do público que cria a sua cidade a partir dos estímulos cenográficos indiciais. Este protagonista é o primeiro a aparecer no filme; na sua imagem se destaca a rua central que se chama Elm. Este nome faz referência à rua onde morava Freddy Kruger, um dos maiores matadores de filmes americanos de terror na saga *Hora do Pesadelo*. Na apresentação da vila, a imagem escolhida pelo diretor é do ângulo de um refletor pimbim de teatro que emite a luz exatamente à 90° no ponto acima da cabeça. Como observadores, parecemos estar no ângulo de Deus e com um *zoom*, quase imperceptível, vamos entrando neste mundo por meio da seguinte narração:

Esta é a triste história da cidade chamada *Dogville*. *Dogville* ficava nas Montanhas Rochosas dos Estados Unidos. Onde a estrada chegava ao seu final absoluto perto da entrada da velha mina abandonada. Os residentes de *Dogville* eram honestos e gostavam de sua cidade. Embora alguma alma do leste tenha dado à rua principal o nome de Elm e embora não haja olmo algum por aqui eles não viram razão para mudar coisa alguma. A maioria das casas era miserável, elas mais pareciam barracos. (DOGVILLE, 2003, prólogo)

A narração utilizando verbos no pretérito imperfeito – que indica a ação interrompida - e explicitando que estaremos diante de uma *triste história*, bem como a referência aterrorizante da rua central de cidade, prefigura uma tragédia anunciada. O som minimalista de um violino mostra a musicalidade cotidiana da vila onde serão apresentadas as personagens. Visualmente a vila se escancara para o público que, com a ausência de paredes nas casas, realça a necessidade de transparência - quase como uma forma pleonástica de se tratar as imagens que invadem as personagens pela via da aproximação. O prólogo, no qual as personagens são apresentadas, se revela uma das maiores características naturalistas do filme por proporcionar a leitura minuciosa de cada uma delas para o público que irá acompanhar veementemente as suas atuações. As



almas são mostradas e não somente as máscaras. É como se fosse revelado todo o trabalho de pesquisa desenvolvido pelo ator na construção de sua personagem. Essa discussão mais aprofundada, longe de uma apresentação superficial, era muito cobrada pelo drama naturalista.

Pondo de lado a velha prática de fixar no primeiro ensaio as características dos papéis a serem representados, sem qualquer discussão sobre as personagens e as situações em que o texto se envolvia, Stanislavski introduziu a fase preliminar do trabalho de preparo cênico, com o assim chamado “ensaio de mesa” em que destrinchava e detalhava as relações vigentes na obra e o mundo interior de suas *dramatis personae*. No transcurso deste labor, os atores eram estimulados a manifestar os seus pontos de vista a respeito das figurações, dos problemas e idéias emanadas da peça, devendo analisar cada uma das partes, imaginar sua representação, traduzi-las numa visão pessoal e vivê-las como se fossem criaturas reais e não caracteres fictícios. Assim, o ator aprendia a levantar o sentido do universo que lhe era proposto e das ações nele praticadas, “interpretando” o texto e o papel antes de memorizar suas referências verbais, as palavras das falas, antes de exprimi-las em máscaras representativas e conformá-las em signos cênicos, antes mesmo de efetuar o primeiro passo gestual no tablado. (GUINSBURG, 1985, p.33)

Outra referência explícita a cena teatral é o cenário. Há um elemento de destaque: uma árvore seca no final da rua. Ela remete ao elemento principal da peça *Esperando Godot*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, insinuando desde o início a intenção comunicativa do diretor que é dialogar entre as esferas teatrais e cinematográficas. O drama é instaurado por meio desta tensão entre a interpretação dos atores e a concepção do cenário.

Um *close-up* para a apresentação das personagens

Depois da própria cidade, *Dogville*, a próxima personagem apresentada é a do intelectual da vila, Tom, que é a primeira pessoa a aparecer e a ser citada na narração: “A casa em que Tom vivia era a melhor de todas e, nos bons tempos, quase passava por apresentável” (DOGVILLE, 2003, prólogo). A câmera se fecha na casa de Thomas Edison, o pai, e podemos observar um rádio e Tom sentado numa escrivaninha cheia de livros. A viagem final do *zoom* se dá num *close-up* no rádio e na mão que o desliga antes do pronunciamento do presidente, que iria interromper a música. A próxima imagem são dois segundos num plano médio da casa de Tom em que se nota a



economia de móveis: são dois cômodos com uma cadeira, o rádio e uma prateleira com remédios. Logo em seguida, um corte bruto faz invadir a tela, com um primeiríssimo plano, o rosto de Tom. Sua face cresce e dá a impressão de querer saltar da imagem fictícia por tantos detalhes que nela se identifica, inclusive as rugas e pintas não escondidas pela maquiagem.

Essa forma escancarada do *close-up* é usada na apresentação de todas as personagens que, em seqüência, aparecem para o público definindo suas características físicas e psicológicas dentro de uma complexidade naturalista de atuação. Com essa aproximação da imagem nenhum detalhe, dentro do contexto de imperfeição do ser humano, é passado despercebido pelo público. A necessidade do prólogo na história reforça o ponto de vista de mostrar a verdade das personagens que transcende, inclusive, a barreira visual das paredes. Vejamos como cada personagem é apresentada no prólogo:

Tom, o intelectual da cidade, visita cada personagem convidando-os para uma reunião em que tentará mostrar aos habitantes de *Dogville* a importância de uma maior tolerância para com o próximo. Mas ele mesmo tem suas fraquezas, e o narrador as expõem com a seguinte descrição: “Tom era um escritor. Pelo menos, a seu próprio ver. Toda a sua obra se resumia às palavras ‘grande’ e ‘pequeno’, seguidas de ponto de interrogação mas meticulosamente arquivada em uma de suas gavetas” (Ibid.). A imagem é de um homem inquieto, que senta e olha para os livros, vestindo seu terno velho, ainda sentado. Numa outra tomada, num mesmo plano americano tremido, ele arruma os livros e resolve sair, fugindo da missão de escrever; dá a impressão que precisa se inspirar quando fita os livros com a mão na cintura. Entre os encontros com os moradores o narrador continua sua descrição de Tom:

Para adiar o momento em que teria que começar a escrever pra valer Tom organizara reuniões semanais sobre rearmamento moral e era seu dever beneficiar a cidade com elas. Tom estava ocupado o bastante mas não com a escrita propriamente dita. Se alguém tentava decifrar qual era a sua profissão ele respondia ‘mineração’. Ele não abria caminho através das rochas mas de algo ainda mais duro. Ou seja, a alma humana. Bem onde ela cria bolhas. (Ibid.)

Nesse sentido, Tom ganha a forma de voz do próprio roteirista que utiliza essa personagem como guia na construção da história.

Thomas Edison, o pai de Tom, “havia sido médico e recebia uma modesta aposentadoria. Então, o fato de Tom não fazer muita coisa não era lá um



desastre”(Ibid.). Sua apresentação é num plano americano, sentado tranqüilo numa poltrona, ao lado de seu reservatório de remédios, lendo o livro *As aventuras de Tom Sawyer*, um dos grandes clássicos da literatura americana, do escritor Mark Twain, que mergulha no universo do interior dos Estados Unidos e conta a história sobre a justiça de inocentar um falso assassino. Aliás, esses detalhes estão espalhados, como pistas do diretor, em todo o filme. No caso do livro, uma movimentação da câmera de dois segundos, que abaixa para o livro e volta para o rosto, no momento que o pai coloca os óculos, é o tempo de identificar o título. Já a apresentação do pai mostra um cidadão tranqüilo, apesar da hipocondria, e que observa seu filho na busca da panaceia da vila. Há a esperança de surgir, do seu próprio legado, a sua maior cura. Já seu drama pessoal fica implícito numa aliança na mão sem a sua história ser desenvolvida.

Olívia e sua filha, vizinhas de Tom, são as próximas personagens a aparecerem. Na saída de Tom elas já estão no plano conjunto e depois são selecionadas num único plano médio somente em sua casa. São as únicas negras em *Dogville*. Olívia deseja um serviçal “boa noite senhor Tom” (Ibid.) e, num *close-up* de seu rosto, confirma sua presença na reunião. Em uma movimentação de câmera, a filha fica em *close-up*, e dá um aceno desajeitado de despedida. Nesta cena vemos uma senhora gorda com sua filha numa cadeira de rodas e totalmente dependente da mãe, por também ter problemas mentais. Olívia carrega o *carma* da servidão, uma escrava de sua própria filha, e sempre disponível. Seu corpo, a todo momento, fica inclinado como se ficasse em reverência para todos.

Dogville novamente aparece num plano geral em que sua rua principal se torna quase uma estrada por onde caminha, num passo lento e cadenciado, carregando uma pilha de toras nas costas após mais um dia de trabalho duro, o pai de família Chuck – nome que remete ao protagonista do filme de terror *Brinquedo Assassino*. Num plano médio que se torna *close-up*, a partir do movimento do ator, a personagem se mostra dura, como o seu trabalho. Interrogado sobre a reunião, diz que a esposa não o deixa em paz caso não vá. Chuck tem sete filhos, um ainda bebê, revelando que sua vida dura só é recompensada por um único prazer, o sexual. Vera, sua esposa, é mostrada num plano de fundo dando aula para duas filhas enquanto, na rua, três filhas estão brincando. Chuck dá uma bronca nas meninas por causa de um osso com carne dada ao cachorro Moisés. Argumenta que o cão deve ficar com fome para vigiar porque os tempos estão difíceis e sempre tem gente com intenção de roubar. Acha o culpado, seu filho Jason.

Este nome também faz referência a outro facínora de filmes de terror dos americanos, o Jason da série *Sexta-feira 13*. Como ameaça, Chuck diz que se novamente o cão for alimentado ele irá tirar a faca de Jason – a arma símbolo do assassino da série de terror. Moisés, o cão, é a única personagem simbolizada com um desenho no chão de seu espaço. O cachorro é o único que não aparece, mas ganha um plano *close-up* do espaço que o indica. O nome Moisés dá um certo significado de salvador ao cão que deve cumprir uma missão na história. O próprio título do filme, que destaca o nome da vila, remete-se ao cão. Já o dono, a própria sonoridade onomatopéica do nome Chuck, indica sua dureza. A dureza de um agricultor, com chapéu e lenço, que consegue, em terreno montanhoso, plantar e, principalmente, esperar a colheita. Na apresentação das demais personagens da casa, são mostradas imagens em plano conjunto ou de fundo, deixando-as num papel secundário de influência na casa que vive num ambiente totalmente paternalista. No final desta cena, observamos um plano conjunto com Vera dando aula, Chuck em casa, o bebê no berço e as crianças brincando de amarelinha ao pé do rochedo.

Martha, a que toma conta da Igreja, é a próxima apresentada. Num *close-up* perturbador, indaga a impossibilidade de tocar o órgão – instrumento musical que necessita de autorização e que traz consigo um teor sensual implícito. Insinua-se aí uma repressão sexual da personagem religiosa. Mostra sua neurose sempre com os olhos arregalados e num hábito constante de limpeza do local sagrado das reuniões da comunidade. Também é a responsável pelo toque do sino que avisa a todos as horas dos afazeres. Um plano americano com um sorriso oculto finaliza sua cena que mostra seu alívio com a falta de necessidade de pedir permissão para o diretor regional.

Outra neurótica, que de tanto cuidar de pequenos pés de framboesa com uma enxada, quase acabando com eles, é Ma Ginger. Aparece num plano médio “tomando conta” de suas frutas e, logo em seguida, após um corte bruto, reaparece num *close-up* mexendo a cabeça, negativamente, à uma observação de Tom. Ma Ginger o chama sarcasticamente pelo seu nome completo, Thomas Edson Jr., como numa reprimenda de mãe para filho. Uma personagem secundária, Glória, se solidariza com Tom e, ambos num plano americano, são indagados pelo *close-up* de Ma Ginger sobre o paladar de suas tortas de framboesa. A cena é interrompida com uma buzina de uma picape velha de Ben que se oculta dentro dela. Tom se oferece para abrir o portão e a personagem somente se revela verbalmente ao defender o setor cargueiro de uma piada



deste; sempre num plano conjunto. No filme, todos os meios de transporte são mostrados integralmente dando-lhes um certo destaque perante ao cenário indicativo.

O sino toca, são 19 horas em *Dogville*. Um plano geral mostra Martha tocando o sino e o pai de Tom ainda lendo o livro ao lado de sua prateleira de remédios. Com a hora exata, o narrador apresenta a próxima personagem: “Era a hora de Tom ir jogar damas com seu amigo Bill Henson” (Ibid.). Bill é mostrado em *close-up* seguido de um plano americano que registra a sua dificuldade com os livros a sua frente. “Bill era idiota, e sabia disso. Idiota demais para se tornar engenheiro, e tinha certeza disso”. Nesta narração mostra a mãe de Bill acompanhando seus estudos, mais como uma vigia do que uma ajuda, num plano médio de perfil. Pela tentativa de leitura, Bill se torna o maior adversário de Tom que se alivia dando verdadeiros shows diários no jogo de damas. Também como estímulo para a visita diária à Bill, existe Liz Henson, sua irmã. Como uma escultura a ser apreciada, sua primeira aparição é num plano americano com um corte um pouco abaixo da cintura em que é mostrado seu corpo de costas, na pia. Única mulher jovem da vila, Liz é narrada como uma poesia romântica: “É verdade que na casa dos Henson havia outro horizonte. E tão atraente quanto aquele além do vale. Um horizonte delineado pelas suculentas curvas de Liz Henson. Um abismo doce, doloroso e sedutor” (Ibid.). A personagem sem paciência e limitada esteticamente traz a ficção da visão apaixonada de Tom. Num jogo de sedução em *close-ups* os olhares ganham grande importância quando uma frase como, “me sinto tão solitária nesta cidade” (ibid.) é pronunciada. Sempre de frente um para o outro, Liz se despede num plano americano acima do ombro de Tom que, em todo o jogo, troca também *close-ups* com Bill. Ao sair da casa, num plano geral em que *Dogville* novamente aparece como personagem, Tom coloca sua boina e acontece um *black-out* em resistência para o início do primeiro capítulo; técnica utilizada em peças teatrais.

A apresentação das personagens de *Dogville*, no prólogo, tem como função identificar as características individuais, por meio dos planos escolhidos, da observação do figurino e, principalmente, pela revelação de seu temperamento a partir de suas ações dramáticas e identificações psicológicas através de suas falas. É uma leitura naturalista feita pela platéia, na construção da personagem de cada ator. Com isso, são criados estímulos para o espectador construir sua percepção mais profunda de cada personagem para, posteriormente, poder confrontar a singularidade de cada habitante de *Dogville* e a posição homogênea de todos perante um problema que coloque os interesses da vila em



questão. Quando *Dogville* está em jogo, as singularidades de seus moradores abre espaço para o coro uníssono de um único interesse coletivo da comunidade.

A teatralização do cinema

A partir desta análise, notamos que o uso livre do *close-up* em *Dogville* é uma técnica de teatralização do cinema. Outra técnica usada pelo diretor de *Dogville*, Lars von Trier, é a câmera na mão gravando várias seqüências para uma posterior edição de imagens. Com esta forma de gravar, além da proximidade do ator, as imagens também perdem um pouco de foco por alguns instantes e o enquadramento não fica fixo, resultando em imagens um pouco tremidas. Essa liberdade, considerada como erro amador para alguns manuais cinematográficos, é usada propositadamente com a finalidade de fazer com que o espectador crie a relação mais natural possível com as imagens. Como se elas tivessem saído dos seus olhos diretamente, com os tremores naturais do dia a dia pela movimentação da cabeça. Faz com que esqueçamos que o olho do cinema, antes mesmo do diretor, é o olho da câmera. Enquanto no teatro podemos selecionar nosso olhar para o que nos interessa ou o que nos chama a atenção, no cinema, as possibilidades se resumem na seleção do ângulo da câmera escolhida pelo diretor. É mais uma forma de teatralização do filme que foge muito do conceito de teatro filmado.

A utilização depreciativa do termo “teatro filmado” vem desta obediência, tanto às convenções dramáticas, quanto às próprias condições de percepção do espetáculo teatral (o espectador tem um único ponto de vista frontal em relação à encenação). As cenas filmadas em exteriores, apesar da imobilidade e unidade de ponto de vista da câmara permanecer como estilo constante, apresentavam algumas condições novas. Estas adivinham da própria configuração do espaço aberto e tendiam a produzir um afrouxamento da rígida estrutura presente na filmagem de interiores. A câmara podia assumir um ponto de vista sob um ângulo diferente do frontal; as entradas e saídas (e em geral a movimentação dos atores) eram efetuadas de modo mais livre, permitindo-se inclusive a movimentação deles em direção à câmara, o que sugeria uma abertura que incluía o espaço atrás desta. Como já aponteí, ganhava mais força a noção de que o espaço visado é um recorte extraído de um mundo que se estende para fora dos limites do quadro. (XAVIER, 1984, p.20)

As convenções dramáticas a que se refere Xavier são as visões que definem uma cena sendo filmada num único plano conjunto, usando o corte somente como referência



à mudança de cena. Desta forma, cada cena teria sua integridade de contínuo espaço-tempo intactas. Estas convenções há muito tempo estão ultrapassadas, principalmente pela forma fragmentada do pensamento contemporâneo, dando espaços para novas buscas de possibilidades cênicas.

Podemos dizer que na análise da estrutura cinematográfica, em *Dogville*, foram identificadas características de intermedialidade entre o cinema e o teatro.⁵ Patrice Pavis analisa esta questão, pelo fluxo inverso, da seguinte forma:

Aplicada ao teatro, a pesquisa da intermedialidade de uma encenação consiste em analisá-la localizando o impacto em suas componentes de diferentes mídias específicas. É possível por exemplo, interessarmos pelas estruturas narrativas fílmicas, pela escritura dramática que procede por curtas sequências bruscamente interrompidas, ou então pela influência das iluminações cinematográficas sobre a prática cênica. (PAVIS, 2003, p.43)

Ou vice-versa. Usar a estrutura teatral como base de uma relação intermediária com o cinema é possível, e *Dogville* se apresenta como um ótimo exemplo. O cinema, como o teatro, constrói sua significação a partir do choque entre seus elementos constitutivos. Portanto, o sentido do drama surge da tensão resultante do choque entre os elementos constitutivos da estrutura comunicativa. Já o tratamento dado singularmente aos elementos vai fazer parte de uma subpartitura do espectador que irá, no ato perceptivo, sentir os efeitos do choque entre suas estruturas.

A subpartitura torna-se assim o terreno invisível (o que não quer dizer irreal) no qual se encontram o ator, antes e durante sua performance, e o espectador, ambos convidados a alargar seu campo de análise para além do visível e imediato. ... a questão da subpartitura recoloca em questão muitos dogmas sobre a análise do visível, da ação, das funções e dos sentidos dos signos. ... Ela se torna, para o ator e para o espectador, uma modelização de toda experiência, desde o processo de elaboração do papel até sua recepção pelo espectador. A subpartitura é o que permanece quando esquecemos tudo. (PAVIS, 2003, p.98-99)

Cada elemento de construção de sentido ganhará um resignificado a partir de suas relações. Assim também é o caminho de desenvolvimento do ser humano que se transforma a partir de suas experiências de trocas sociais.

⁵ Entende-se por intermedialidade: que há relações midiáticas variáveis entre mídias e que sua função provém, entre outras coisas, da evolução histórica dessas relações”, e pressupõe-se o “fato de que uma mídia guarda em si estruturas e possibilidades de uma ou várias outras mídias”. (MULLER apud PAVIS, 2003, p.43) Jurgen Muller, “Le labyrinthe médiatique du film”, *Mots/Images/Sons*, Colóquio internacional de Rouen, 1990, p.145.



Considerações Finais

Os momentos no teatro são irrecuperáveis por serem situações únicas da representação ao vivo. O estudo da tensão dramática no cinema visou destacar como esta mídia pretende resgatar essa forma singular de se tornar a subpartitura da obra, a experiência que o espectador não vai esquecer, fugindo da falta de cumplicidade humana das cenas industriais criadas sob a forma cinematográfica que são os verdadeiros produtos de nossa época.

Criadores artísticos que se embasam a partir do diálogo complexo entre os elementos constitutivos de produção de sentido estão no caminho do diálogo com o público. Isso porque não negam as bases constitutivas deste que é a complexidade de relações em redes. Bem diferente dos produtos cinematográficos atuais que se fundamentam no sucesso garantido.

O sucesso de bilheteria está focado nas harmonias e equilíbrios; já a tensão dramática espelha o próprio ser humano. Quem sabe um dia chegaremos em tal nível de desenvolvimento que possamos desfrutar de forma significativa essas obras de arte também no mesmo nível do consumo dos produtos cinematográficos do mundo hodierno.

Referências

ALLAIN, Clara. **Conheço todos os sabores do meu filme**. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 jan. 2004. Ilustrada, p. E1.

DOGVILLE. França, 2003. 177 min. Direção: Lars Von Triers. Distribuição: Lions Gate Entertainment / California Films.

GUINSBURG, J. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou** – do realismo externo ao tchekhovismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.