
Processos Híbridos: Intertextualidade e Intermidialidade em *Dogville* (2003) de Lars von Trier¹

César Biégas Faquin²
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

Desde o seu surgimento, o cinema e o audiovisual incorporaram em suas estéticas formas diferenciadas de produção artística, como as adaptações ou o uso de narrativas híbridas, que unem diversas características midiáticas em um mesmo discurso e produto. Este artigo objetiva analisar o filme *Dogville* (2003) de Lars von Trier, que configura estéticas híbridas ao evocar a linguagem do teatro em sua construção. A obra desencadeia os processos de intertextualidade e intermidialidade, conceitos ligados tanto aos conteúdos quanto às materialidades de produções midiáticas e artísticas, permitindo novas formas e leituras. Espera-se que haja uma compreensão em torno desse fenômeno para observar como ocorrem essas relações referentes ao híbrido no cinema. O referencial teórico se aporta em autores como André Bazin, Julia Kristeva, Irina Rajewsky, Lúcia Nagib e Denize Araujo, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: hibridização; intermidialidade; intertextualidade; cinema; *Dogville*.

INTRODUÇÃO

Com o advento das novas mídias digitais, foi possível repensar as estratégias adotadas pela comunicação tradicional. Se antes se falava em características singulares e específicas de cada meio de comunicação (mesmo considerando que sempre houve certa interação entre as mídias), em que as produções seguiam determinadas normas e modelos pensadas para aquele veículo, hoje se percebe cada vez mais o cruzamento entre fronteiras e barreiras, a convergência dos meios. Dessa forma, é possível incorporar em seus discursos e suas estéticas novas práticas e sentidos que contribuem para uma percepção diferenciada em relação às produções tradicionais.

O cinema, que desde a sua origem vem se redescobrando, passou por modificações que contribuíram para a consolidação de seu sistema. Em seu surgimento, teóricos defendiam a ideia de um cinema puro que não estivesse vinculado a outras expressões

¹ Trabalho apresentado na DT 5 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2018.

² Mestre em Comunicação e Linguagens – Cinema e Audiovisual – pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), e-mail: biegas.faquin@gmail.com.

artísticas e que tivesse autonomia em sua criação, não dependendo de convenções e especificidades que diziam respeito ao teatro, à fotografia ou mesmo à pintura. Entretanto, o seu desenvolvimento revelou uma arte cada vez mais atrelada às outras, demonstrando o seu caráter híbrido e pluridimensional que contribui para a noção de um cinema cada vez mais *impuro* e integrado.

Este hibridismo³ de linguagens está ligado às produções que desfrutam de características advindas de outras mídias ou textos, não se restringindo aos formatos o qual está limitado. O audiovisual permite inúmeras possibilidades para se pensar suas próprias construções ao adicionar outras estéticas em seus produtos, como o uso do som e da música, a estrutura narrativa oriunda da literatura, a *mise en scène* adaptada do teatro, entre outras. Isto contribui para a consolidação de uma arte tão híbrida quanto original porque, ao incorporar outras estéticas, está essencialmente criando sua própria estrutura, que é diferente das anteriores.

O conceito de hibridização é uma área maior que engloba outras noções específicas e, por isso, os seus desdobramentos parecem convergir também em significado. Apesar de não existir um delineamento evidente entre as fronteiras, são óticas distintas utilizadas para analisar uma produção, que podem coexistir em uma análise. Buscaremos evidenciar o hibridismo dentro do cinema, mas é importante ressaltar que tal configuração não se restringe à essa área. Além disso, o caráter híbrido pode estar ligado tanto à questão dos conteúdos retratados quanto à noção formal-estrutural das produções.

Este artigo busca analisar os conceitos de intertextualidade e intermedialidade e suas relações com as produções de cinema e audiovisual, que culminam na consolidação de narrativas complexas e novas estéticas visuais. O *corpus* de análise desse estudo é o filme *Dogville* (2003) do diretor dinamarquês Lars von Trier, que evoca a linguagem e espacialidade do teatro. A obra configura relações híbridas, que une características próprias do cinema à estética teatral, desencadeando novas relações estéticas, visuais e estilísticas.

³ Não faremos distinção taxonômica entre as terminologias referentes ao híbrido, como hibridismo, hibridização e hibridação. Tratam-se de sinônimos utilizados para referir-se a produções que estão ligadas a mais de uma mídia, texto, arte ou expressão e que são constantemente reinventadas por estas.

TEATRO, PINTURA E HIBRIDIZAÇÕES VISUAIS NO CINEMA

Desde suas origens, o cinema é uma arte que se relaciona com outras formas de expressão e outras áreas de conhecimento, como a fotografia, a literatura e o teatro. Com a crescente acessibilidade da tecnologia de áudio embutido no final dos anos 20, o cenário do cinema mundial representou produções audiovisuais que combinam som e imagem no mesmo produto, evidenciando o seu caráter híbrido. Entretanto, é importante ressaltar que, mesmo com esse avanço, as origens do cinema já apontavam certo hibridismo de linguagens, uma vez que as exibições eram acompanhadas de orquestras e músicos contratados para tocar durante o filme, contribuindo com a experiência fílmica. A efetiva incorporação da voz, música e som à imagem contribuiu para situar o cinema como uma arte que também utilizava outras estéticas em sua linguagem.

Christian Metz (2014) aponta que o cinema é um fato antropológico que lida com a representação de contextos, períodos, figuras e estruturas que merecem ser estudadas à parte. É também um campo que dialoga diretamente com a psicologia ao depender da interpretação e percepção do público em relação aos fatos e eventos narrados. O autor sugere que o cinema está relacionado com outras áreas desde a sua concepção e criação e, por isso, é difícil distinguir suas características particulares. Antes de tudo, esta arte utiliza da fotografia para composição e enquadramento, adaptando-a de forma a permitir a coerência para a imagem em movimento.

André Bazin (1991) atesta que o cinema é uma arte muito recente e que não possui uma curva de progressão lenta como as artes tradicionais porque surge em um período em que as demais expressões artísticas já estavam consolidadas. Por isso, ao menos inicialmente, traços da literatura e teatro refletiam em seu escopo. O autor compreende que as linguagens são misturadas e constantemente usam recursos de outras formas de expressão, justificando a sua posição do cinema como uma arte híbrida. Bazin cunhou o termo *cinema impuro* em meados de 1952, 60 anos após a invenção do cinematógrafo, para tratar a questão de uma arte mista, que usufruía de outras formas de expressão artística que poderiam ser incorporadas em suas estéticas. Esse diálogo entre cinema e outras artes permite uma ampla gama de possibilidades para o desenvolvimento e aproveitamento dessa nova linguagem que surgia.

Seu foco está em observar o cinema como uma linguagem misturada não a partir de sua integração ao som, uma vez que isso já havia sido incorporado à sua estética, mas

sim a partir de adaptações de obras literárias, defendendo as suas importâncias para a consolidação da narrativa cinematográfica. Esta estratégia de produção (e argumento) era mal vista pela crítica de cinema, que considerava as adaptações como uma forma *preguiçosa* de fazer e pensar cinema. Bazin (1991) contrapõe esta visão compreendendo que a narrativa literária contribuiu com o amadurecimento e estabelecimento do cinema enquanto linguagem, arte e sistema.

Adaptar romances parece ter acompanhado o início da trajetória do cinema, o que, segundo o autor, causaria a falsa percepção de que esta arte dependia de subsídios de outras formas de expressão e que não poderia se consolidar sem a linguagem literária ou as teorias existentes da fotografia. Entretanto, isto é injustificável porque o cinema se desenvolveu em condições diferentes das que tiveram as artes tradicionais, uma vez que surgiu quando as outras linguagens estavam consolidadas e emprestou suas formas e estruturas para compor o que viria a ser sua singularidade. Como o próprio Bazin (1991, p. 85) diz, “constatar que o cinema tenha aparecido ‘depois’ do romance ou do teatro não significa que ele se alinhe atrás deles e no mesmo plano”.

É por meio de uma discussão em torno da importância da adaptação para o cinema que Bazin (1991) constrói o seu argumento a respeito da defesa de um cinema *impuro*, isto é, que concilia outras perspectivas e estéticas em sua linguagem. Seu interesse está em observar os processos de adaptação, mas sua teoria não exclui a possibilidade de analisar o cinema como *impuro* por outras perspectivas, como o seu diálogo com o teatro, televisão e até mesmo pintura. Robert Stam (2008) aponta que a adaptação tem pouca probabilidade de possuir uma fidelidade literal, uma vez que a passagem de um meio verbal para um meio com amplas possibilidades como o cinema resulta em um filme totalmente original e ao mesmo tempo diferente da obra referida.

Com essa discussão, buscamos evidenciar que o cinema constitui uma linguagem híbrida. As proposições dos autores contribuem para o entendimento do fenômeno da hibridização, que pode ser relacionado, entre outros, tanto à intertextualidade quanto à intermedialidade: o primeiro é uma relação *entre textos* e existe quando dois textos dialogam, confrontam-se ou se referem em um mesmo ou outro texto. A intermedialidade, por sua vez, configura uma relação *entre mídias*, e está mais voltada ao campo da comunicação e suas práticas. Literatura e cinema são duas mídias distintas, mas ambos são compostos de textos, um existente do romance, enquanto o outro é o resultado de um

roteiro. Eles são, portanto, a união de mídias e textos e é precisamente essa sobreposição de artes, mídias e expressões que o *cinema impuro* se consolida.

Nosso argumento é que o cinema é uma linguagem essencialmente híbrida que dispõe de diversas estéticas em suas formas de produção. Estas podem ser observadas pelo uso do som, da imagem em movimento, da narrativa da literatura, da espacialidade do teatro, entre outras que resultam em suas próprias lógicas, estruturas e estéticas, que também contribuem para percepções visuais diferentes. O cinema pode ser analisado pelas lentes da intertextualidade e intermedialidade porque elas permitem uma maior compreensão do fenômeno híbrido. Portanto, iremos explorar como essas formas específicas de hibridização estão relacionadas ao cinema e como elas se aplicam no filme selecionado para o *corpus* desta análise: *Dogville* (Lars Von Trier, 2003)

Para entender o conceito da intertextualidade, é preciso retomar os estudos do filósofo Mikhail Bakhtin sobre dialogismo, que centra sua discussão em torno de enunciados e discursos, analisando a relação dialógica de diversas vozes em um único texto, percebendo como autores permitem o desencadeamento de uma pluralidade de argumentos que contribuem para a polifonia. Bakhtin (2008) contrasta o monologismo literário de Tolstói com o dialogismo de Dostoiévski, apontando que este é o criador do romance polifônico. No romance do primeiro tipo, há um discurso autoritário que funde a palavra do autor com a palavra dos personagens, enquanto que o segundo gera uma polifonia de vozes, no qual os personagens assumem a autoria da palavra.

O que o autor propõe é que todo e qualquer discurso dialógico cria uma rede polifônica de vozes que nem sempre são equivalentes e sim podem divergir ou convergir, afirmando suas identidades dentro de um mesmo texto, ao contrário do discurso monológico, onde as vozes seguem a voz do autor em sua unilateralidade. Assim, o filósofo aponta a construção híbrida de um texto, que alia a palavra do autor com a ideia de outros. Intertextualidade surge nessa noção múltipla de vozes dentro de um texto, mas há uma mudança sutil de percepção: Julia Kristeva (2012) cunhou o termo para entender a constante transposição de um texto em relação a outro texto.

Segundo a autora, não existe um texto puro e original, uma vez que todo texto seria um “mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 142). A autora usou o dialogismo de Bakhtin para compreender e investigar a questão da referencialidade em textos que são constantemente

reconfigurados. Assim, intertextualidade contribui para a compreensão de como dois (ou mais) *textos* estão relacionados, requerendo a construção de um mosaico de textos que são citados e referidos em outro texto. Essa relação pode acontecer em textos sempre que eles transformam, absorvem, referem e incluem outros textos, estejam eles evidentes ou não. Sua pesquisa é voltada aos estudos literários e as relações *entre textos*, mas a autora não exclui outras possibilidades de configurações intertextuais fora da literatura, uma vez que se trata também de um entendimento das linguagens.

É menos complicado averiguar os estudos da intertextualidade nos processos de adaptação porque se tratam basicamente de textos que surgem da premissa de outros textos. É uma lógica explícita: um produto que surge a partir de uma referida obra que traça os percursos narrativos e delimita as estéticas a serem atribuídas na produção audiovisual. Mas isto não é exclusivo da literatura, uma vez que toda vez que houver uma menção ou alusão a um texto prévio haverá a configuração de uma relação intertextual, o que significa que se um filme citar outro filme ou peça ou mesmo uma pintura dentro de sua narrativa, seu caráter intertextual surge. É por isso que é importante observar que texto não significa a forma verbal estruturada, mas também é usada para abstrair a noção de linguagens.

Ao mesmo tempo, o processo de intertextualidade pode resultar no processo de intermedialidade ao estabelecer uma relação *entre mídias*, que está ligado à estrutura, à forma e à materialidade. Isto é, se o cinema, ao se referir ao teatro ou pintura, caracterizar uma junção de estéticas distintas, pode ocorrer o cruzamento entre fronteiras, consolidando um novo produto que surge como resultado de diferentes estéticas. Os estudos da intermedialidade são relativamente recentes e heterogêneos: há óticas que entendem uma relação *entre mídias* a partir das expressões artísticas, como as colagens, performances e videoarte; outras afirmam que a intermedialidade ocorre na intersecção arte-mídia; e aquelas que afirmam que estas se configuram somente entre os meios de comunicação.

O teórico Jürgen Müller (2012) ressalta que, antes de observar a intermedialidade como um processo de relação *entre mídias*, é preciso entender o seu aspecto funcional e semiológico. Somente assim é possível compreender as questões referentes à sua materialidade, no que tange às fronteiras e cruzamentos entre as mídias, sem deixar de contemplar a significação gerada por esse imbricamento de meios. Isto significa dizer que

a convergência das mídias não se materializa apenas no cruzamento entre as tecnologias, mas sim que ela contribui para a geração de novos efeitos estéticos e de sentido, que não existiriam em uma mídia isolada. É a partir dessa visão que iremos compreender a intermedialidade como uma relação entre diversas práticas e estratégias dos meios de comunicação, que se articulam a fim de configurar novas materialidades e leituras.

Segundo Irina Rajewsky (2005), várias são as definições de intermedialidade em diferentes áreas de conhecimento, o que pode ser proveitoso, mas também contribuir com divergências no entendimento do conceito, tornando-o vago e confuso. Por isso, a autora, a partir de seus estudos de mídia, constrói a sua noção de intermedialidade na tentativa de suprir essa deficiência de um conceito unificado. De maneira ampla, intermedialidade serve como um termo que descreve processos e fenômenos que ocorrem entre mídias, implicando no cruzamento de fronteiras entre essas mídias. Seus estudos estão voltados às mídias como práticas e tecnologias de comunicação, sem excluir a relevância do imbricamento entre artes.

Em uma proposição sincrônica, ainda que a teórica ressalte a importância do percurso histórico da construção do conceito, Rajewsky (2005) aponta que existem três subcategorias que configuram relações intermediáticas: 1) transposição midiática; 2) combinação de mídias; 3) referências intermediáticas. A teórica enfatiza que essas subcategorias podem se desdobrar em outras formas de intermedialidade, não constituindo modelos fixos e podendo fluir entre as três configurações propostas.

A primeira subcategoria observada por Rajewsky (2005) configura a transformação de um texto criado em uma determinada mídia para outra mídia, de acordo com suas potencialidades e normas. O exemplo mais claro é a já referida adaptação, no qual um produto midiático de uma mídia específica transforma-se em outra, como um romance que é reconfigurado para atender às expectativas do cinema. A autora aponta que esta categoria é voltada para a produção midiática e instaura-se como uma concepção intermediática. O produto original (um texto) contribui com a formulação de um novo produto (um filme), cuja criação esteve pautada nas lógicas de produção do cinema. Assim, por mais que seja proveniente de um romance, o filme adaptado se apoia em suas próprias lógicas e constitui uma relação essencialmente intermediática.

A *combinação de mídias*, por sua vez, exige a presença de ao menos duas mídias em sua composição, não importando as formas e os graus de combinação. Essas mídias

estão presentes em sua própria materialidade e contribuem na composição de um produto específico. Rajewsky (2005) exemplifica essa subcategoria com a ópera (ao utilizar da estética do teatro e da sonoridade da música) e o filme (que supõe a presença da encenação teatral, a plasticidade fotográfica e sonora), teatro, performances e outras expressões artísticas.

À título de esclarecimento, outros dois termos estão ligados a esta subcategoria: a *plurimedialidade* e a *multimedialidade*. Enquanto no primeiro caso tem-se uma mídia composta de outras mídias, o segundo termo está ligado a um texto específico que é formado por várias mídias. Vale ressaltar que a autora adota a terminologia *configurações* para entender os processos de relação entre o que Kristeva denominava de texto. Assim, resguarda o termo *texto* para se referir a textos verbais.

Portanto, trata-se de uma diferença sutil entre ambos os conceitos que, sem maior esclarecimento a respeito da terminologia adotada, pode confundir a interpretação. Nas ideias de Rajewsky (2005), o cinema se configura como uma combinação de mídias dentro de um conceito plurimidiático, podendo unir a música, o ritmo e o teatro, como exemplos. Esse encontro de mídias caracterizaria o termo plurimedialidade citado, enquanto um texto redigido em uma plataforma na Internet poderia, no máximo, ser caracterizado como multimidiático. Assim, ao vincular áudios, fotos e vídeos em um mesmo conteúdo escrito, este texto configuraria uma combinação de mídias de caráter multimidiático.

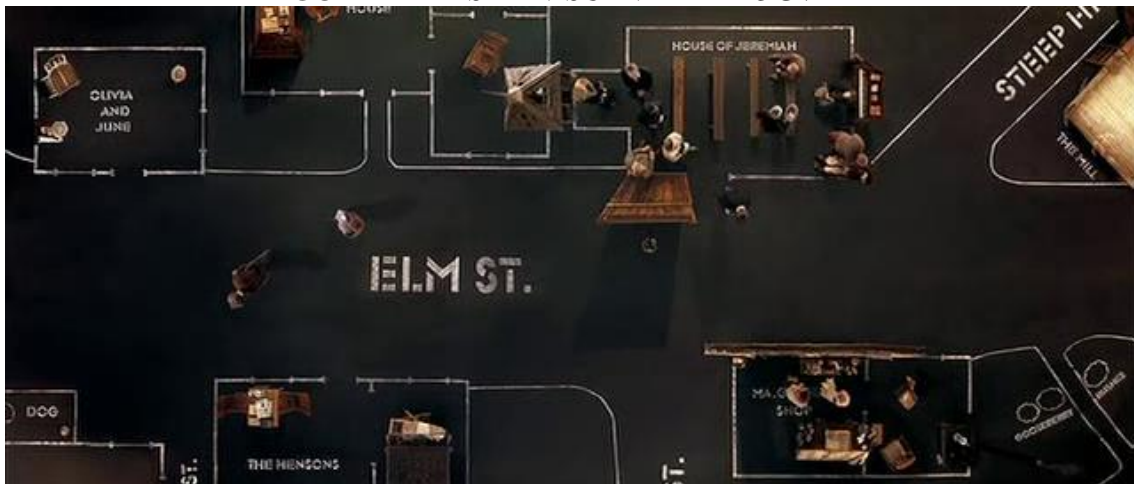
A terceira e última subcategoria de intermedialidade proposta por Rajewsky (2005) é chamada de *referências intermidiáticas* e diz respeito a mídias (plurimidiáticas ou não) que fazem alusão a textos específicos ou mesmo qualidades de outras mídias. Citaremos dois exemplos para ilustrar esse desdobramento de intermedialidade, ressaltando que essas subcategorias funcionam como norteadoras para compreender os processos de intermedialidade, não constituindo modelos rígidos e fixos.

Um filme emblemático na história do cinema é *Dogville* (Lars von Trier, 2003), que resgata as origens do teatro na construção da narrativa e da *mise-en-scène* de forma geral. O filme narra o aparecimento de Grace (Nicole Kidman) em um pequeno vilarejo americano situado no período da Grande Depressão, que é acolhida por Tom (Paul Bettany). Após uma série de resistências da comunidade em aceitar a estrangeira, Grace passa por um período de testes para decidir se ela fica, mas o que os moradores de

Dogville não imaginam é o segredo perigoso que a protagonista carrega consigo. O filme evoca elementos de filmes de gângster em sua narrativa, dando indícios de sua construção híbrida ao configurar intertextos com outros gêneros fílmicos.

Destituído da composição clássica de cenário do cinema, *Dogville* retrata uma cidade do interior que se passa em um palco de teatro: as casas do vilarejo são delimitadas por linhas no chão, que marcam o território de cada morador (ver fig. 1). Não possuem paredes e, por isso, a impressão que se tem é de que todos os personagens parecem saber o que acontece dentro desses espaços fictícios. Entretanto, isso não ocorre porque a estética do filme está pautada no teatro e, mais especificamente ainda, no teatro épico brechtiano, que sugere a narração de eventos para um público, em contraposição à corporificação de ações que ocorre no teatro dramático.

FIGURA 1 - MISE-EN-SCÈNE EM DOGVILLE



FONTE: Fotograma do filme *Dogville* (2003)

Brecht (1973) formula o teatro épico baseado na representação cênica em sua forma espontânea, relacionando o público com os atores para criar uma projeção que diverte, mas também reflete a realidade. Rosenfeld (1985) afirma que a estrutura da peça épica de Brecht deve caracterizar uma situação particular relativo ao seu período histórico, a fim de evidenciar a sua condição efêmera. Os eventos narrados mostram a realidade de forma distanciada do público, que funciona como espectadores, mas também como juízes da peça. *Dogville* centra suas discussões ao representar a realidade da narrativa no qual o espectador observa e julga. É baseado no teatro épico porque não explora situações melodramáticas, mas está mais preocupado em narrar os eventos como eles são, uma realidade crua e sóbria, sem emoções exageradas. Assim, estabelece uma

conexão com o teatro brechtiniano e configura uma relação intertextual, apropriando suas estéticas a fim de criar um novo texto.

Assim, pode-se dizer que *Dogville* configura uma referência midiática, como proposto por Rajewsky (2005), ao evocar elementos de outra estética e até mesmo de uma estrutura de um autor. O filme, porém, não se caracteriza somente por sua referencialidade midiática: agrega simultaneamente a sua característica de combinação de mídias, evidenciando uma forma híbrida no cinema. Além disso, *Dogville* também desencadeia uma transposição midiática: o filme incorpora diversos elementos da narrativa épica do teatro, como o espaço, movimento, som (ou a falta de) e a estética teatral de forma geral para construir um filme essencialmente cinematográfico, que utiliza recursos específicos do cinema, como movimentos de câmera, composição fotográfica, planos e montagem.

Dogville evoca outras composições teatrais, como o teatro da caixa preta, onde a ambientação dos cenários ocorre com fundos pretos, sem elementos que possam eventualmente distrair a atenção do espectador (ver fig. 2). É importante notar que, no filme, o fundo do palco tem duas formas: preto para representar os acontecimentos narrados durante a noite; e branco, quando os eventos se desenvolvem no decorrer do dia. Liga-se, também, ao teatro do absurdo de Martin Esslin (2004) ao utilizar elementos e situação nos quais os personagens interagem com objetos imaginários. O filme representa a estética do absurdo porque mostra os personagens em sua forma mais crua, aceitando a realidade como ela é. São essas alusões sutis com outras obras e teorias que desencadeiam as relações intertextuais do filme.

FIGURA 2 – ESPAÇO CENOGRÁFICO



FONTE: Fotograma do filme *Dogville* (2003)

Só nessa passagem já há evidências suficientes para a percepção de um filme híbrido tanto em seu formato quanto em seu conteúdo. *Dogville* subverte os valores esperados do cinema, e mais, hibridiza formas de construção, unindo elementos advindos não somente do cinema em si, mas também do teatro e até mesmo da literatura. Parte também da estética proposta pelo Dogma 95 e isso se dá justamente pela ligação que Lars von Trier tem com o manifesto, sendo um de seus idealizadores e criadores.

O Dogma 95 é um movimento cinematográfico criado por Thomas Vinterberg e Lars von Trier (1995) que surgiu como uma proposta de produzir um cinema mais pautado em valores reais e menos orientado para o cinema comercial, apresentando uma série de normas técnicas e éticas que contribuem para o reposicionamento do cinema. São dez regras que constituem a proposta do manifesto, envolvendo questões de captação de imagem e som, de iluminação e cenografia, de cortes e montagens, entre outros. *Dogville* não se encaixa completamente nos moldes propostos do Dogma 95, mas apresenta referências visuais e estilísticas do manifesto, como a câmera na mão, uso mínimo de trilha sonora e de deslocamentos temporais. Contudo, há a utilização de gruas em vários momentos do filme, iluminação artificial que remete à estética do teatro e, claro, a cenografia, tão presente na linguagem teatral.

FIGURA 3 – INTERAÇÃO ENTRE PERSONAGENS



FONTE: Fotografia do filme *Dogville* (2003)

Denize Araujo (2007) aponta que *Dogville* é um “cinema de fusão” que mescla a estética do teatro em sobreposição à estética dos filmes de gângster e do movimento do Dogma 95. É um exemplo híbrido desde a sua produção por retratar um vilarejo americano nos anos 30, mas ser filmado em inglês na Suécia. Além disso, contradiz o

próprio Dogma ao inserir uma figura famosa, Nicole Kidman, que o remeteria a concepções hollywoodianas e esquetes da mocinha que foge dos vilões. Ao mesmo tempo, o final do filme subverte essa proposição clássica do cinema de Hollywood.

Em um cenário de mídias cada vez mais integradas, Araujo (2007) propõe uma *estética da hipervenção*, a junção de “hiper” a partir da noção de hiper-real e virtual em Baudrillard; e “venção”, como nos sufixos de invenção e intervenção; mas também do sufixo “ção” como em hibridação. A justificativa de um novo termo se dá pela projeção positivista em relação ao hiper-real e o virtual, conceitos que, segundo a ótica baudrillardiana, estão carregados de conotações negativas.

A estética da hipervenção, então, liga-se ao caráter de reinvenção, de transformação que os intertextos produzem no atual cenário, criando novos espaços fragmentados que podem ser acessados de forma isolada e que são constantemente reconfigurados. A autora aponta que arte e tecnologia fundem dois campos dicotômicos, o inteligível e o sensível, instaurando as formas híbridas. Essa fusão gera imagens de síntese que não estão classificadas em uma escala tradicional de mídias, como pintura ou fotografia e, por isso, são híbridas. A autora centra seus estudos dentro da intertextualidade sob a interpretação de que *texto* se refere também a imagens, filmes, sons e não está relacionado somente a obras literárias. Entretanto, é possível identificar o caráter de uma estética da hipervenção dentro dos estudos da intermedialidade justamente pelo seu referencial, por sua adaptação e transformações de estruturas (textos, estéticas) prévias na elaboração de uma outra estrutura. É, assim, uma teoria centrada na compreensão dos fenômenos híbridos.

Dessa forma, a estética da hipervenção se caracteriza pela sua mediação entre dois aspectos dicotômicos e a fusão de elementos que estão inseridos em textos e contextos digitais. O hibridismo, para Araujo (2007), acontece na fusão de duas estéticas que se complementam, dando origem a um outro texto com elementos de ambas as estéticas. São as novas reconfigurações de linguagens que existem em função de sua modificação, integração e fusão que corroboram para a criação de formas híbridas. É precisamente isso que *Dogville* é: a junção entre as estéticas do teatro e do cinema que criam uma nova estética que é a síntese de ambas. Não é nem especificamente teatro, porque usa a espacialidade apenas para atingir suas construções, nem cinema, porque não se liga à

produção tradicional. É por isso que *Dogville* seria um “cinema de fusão” na estética da hipervenção.

Lúcia Nagib (2014) propõe as *políticas da impureza* dentro dos estudos a respeito da intermedialidade para investigar como as mídias utilizam de outras mídias e incorporam elementos híbridos em seus discursos. É por meio de uma questão da crise de um meio que a autora constrói seu argumento: os fenômenos intermediáticos acontecem justamente porque há uma insuficiência da mídia, que requisita outras formas para preencher as suas lacunas. Nagib (2014) aponta que as políticas das estéticas cinematográficas, a partir das contribuições de Bazin, podem ser sintetizadas em: a) a revelação do cinema enquanto uma mistura de mídias; b) a dissolução do autor individual, que contribui com uma democratização do meio, tornando-o mais acessível ao público geral e menos restrito às elites. A crise do cinema, em razão da sua insuficiência, revela a sua própria natureza política.

Entretanto, a impureza não consegue por si só levantar os aspectos políticos de um filme e, para isso, outros elementos devem ser evocados para estabelecer uma relação política da impureza. A autora exemplifica com a profundidade de campo no cinema, bem como os planos-sequências, que contribuiriam com o realismo cinematográfico proposto por Bazin, evidenciando o seu caráter político. Esse dilema da insuficiência de um meio contribui com a sua constante necessidade de buscar elementos de outras mídias e esse dilema é sempre, segundo a autora, de ordem política, uma vez que rompe com normas pré-estabelecidas.

Dogville utiliza elementos do teatro porque o cinema poderia não retratar de maneira realística aquilo que o diretor se propõe. A estética própria do cinema poderia até mesmo ser um distrativo para o espectador, o que configuraria uma suposta *crise* desse meio, se observada pela ótica de Nagib (2014). Ao resgatar cada vez mais a estética teatral, Lars von Trier propõe um enredo ficcional que tem a premissa constante em representar uma realidade, corroborando com o movimento do Dogma 95 que já propunha um resgate à noção de realismo. Seria, portanto, uma política da impureza porque o cinema nos moldes comerciais não conseguiria trazer um contexto de maneira tão crua e bruta quanto o produto final.

Ao unir outras estéticas em suas construções, o filme cria uma percepção e estilo visual diferente. Isto está ligado aos processos híbridos que ocorrem na produção, que

evoca outras linguagens e discursos a fim de criar uma peça de arte e um produto midiático novo e original. *Dogville* não é teatro nem teatro filmado, mas dispõe de diversas técnicas para criar um filme baseado nesses princípios. Não exclui o potencial do cinema porque há um constante uso de movimentos de câmera e enquadramento, que não estão presentes na linguagem do teatro. É, como dito por Araujo (2007), um cinema de fusão, a junção de duas estéticas em uma produção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando *Dogville* (2003) de Lars von Trier por meio da ótica da intertextualidade e da intermedialidade, é possível afirmar que essa obra representa formas audiovisuais híbridas. O filme dialoga com o teatro épico de Brecht e com o teatro do absurdo de Martin Esslin e, portanto, configura um intertexto entre o trabalho desses autores. Também é intermediático devido à sua construção teatral, que usa o espaço e a noção da *mise en scène* fornecida pelo teatro em um produto audiovisual reinventado. Nesse processo, a película permite novas construções visuais: ao usar a espacialidade teatral, remete constantemente ao teatro, utilizando múltiplos elementos que corroboram com essa perspectiva, como o palco, o ambiente, a iluminação e até a simplicidade dos objetos colocado em cena. Assim, contribui para uma forma híbrida, um cinema de fusão que mescla a linguagem cinematográfica com a teatral.

O hibridismo visual emerge na obra, expandindo a própria noção de cinema e produção audiovisual: *Dogville* rearranja sua própria estética para criar uma experiência totalmente diferente, que vem do teatro. Os estudos sobre o híbrido aumentam a percepção de produções *impuras*, fornecendo outras maneiras de ler e analisar produtos midiáticos ou artísticos. Desdobra-se em várias teorias que podem estar entrelaçadas, evidenciando sua complexidade e seu caráter multifacetado. Isso ajuda a compreender esse fenômeno que emerge através das conexões entre mídia, artes e as diversas expressões artísticas, o que resulta em trabalhos originais com estéticas híbridas.

A discussão a respeito do híbrido não se limita a uma teorização de limites ou fronteiras técnicas, como a passagem do teatro para um filme ou a transposição da linguagem literária para o cinema, mas tem o propósito de investigar o caráter múltiplo que surge em razão da convergência de artes, mídias e tecnologias. Buscamos

desenvolver as questões do hibridismo a partir das óticas da intertextualidade e intermedialidade, cotejando também a estética da hipervenção, que contribui para um olhar acerca do híbrido constantemente reinventado. É por meio desses entendimentos que é possível repensar o cinema, suas práticas e estratégias de produção, contribuindo para formas diferenciadas de fruição estética.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Denize. *Imagens Revisitadas: Ensaio Sobre a Estética da Hipervenção*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- BAZIN, André. *O Cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BRECHT, Bertolt. *Dialektika në teatër*. Pristina, 1973.
- DOGVILLE*. Direção: Lars von Trier. Dinamarca *et al.*: Canal+; France 3; Film i Väst, 2003, 177 min, color., son.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. pp. 75-95.
- NAGIB, Lúcia. The Politics of Impurity. In: NAGIB, Lúcia; JERSELEV, Anne (Orgs.). *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*. New York: I. B. Tauris, 2014. pp. 21-39.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédiatités*, Montreal, n. 6. pp. 43-64, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- STAM, Robert. *A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- VINTERBERG, Thomas; TRIER, Lars von. *DOGMA 95*. P.O.V., 13 Mar. 1995, pov.imv.au.dk/Issue_10/section_1/artc1A.html#i1. Accessed: 3 Apr. 2018.