

# Tragédia e melodrama em *Dançando no escuro*

Daniela Dumaresq<sup>1</sup>

Maria Lina Carneiro de Carvalho<sup>2</sup>

## Resumo:

O filme de Lars Von Trier, *Dançando no escuro* (2000), oferece elementos para refletirmos sobre o diálogo entre o melodrama e a tragédia. A análise do filme beneficia-se especialmente das análises da narrativa e da trajetória da personagem principal, Selma. O referencial teórico é marcado pela reflexão de Raymond Williams (2002) e a possibilidade de pensarmos uma tragédia moderna, da sistematização do melodrama conduzido por Ivete Huppés (2000), e do estudo da tragédia de Albin Lesky (1971). Entendemos que Selma sintetiza, em sua personalidade e suas ações, características do melodrama e da tragédia, atualizando o gênero trágico para a contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Análise Fílmica; Narrativa Cinematográfica; Gênero.

## Abstract:

Lars Von Trier's movie, *Dancing in the Darkness* (2000), shows us elements to ponder over the dialogue between melodrama and tragedy. Studying the movie you are mainly benefited from the examination of the narrative and the trajectory of main character, Selma. Theoretical indication is determined by Raymond William's consideration (2002) and the possibility of thinking a modern tragedy, of the melodrama systematization led by Ivete Huppés (2000) and by Alvin Lesky's study of tragedy (1971). We understand that Selma's personality and actions are the synthesis of melodrama and tragedy bringing the tragic stile up to date.

**Key Words:** Movie Analysis; Cinematographic Narrative; Film Genre.

## Introdução

O filme *Dançando no Escuro*, de Lars von Trier, é marcado pelo hibridismo, dialogando com uma diversidade de gêneros e estilos. Poderíamos analisá-lo como um musical atípico, uma vez que ele diverge da lógica do ilusionismo que imperou nos musicais realizados ao longo da história do cinema. Certos elementos da

---

<sup>1</sup> Daniela Dumaresq, Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), professora da Universidade de Fortaleza (Unifor), danidumar@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Maria Lina Carneiro de Carvalho, Mestranda em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), mlinacarvalho@yahoo.com.br.

encenação, do tratamento de luz, da concepção das personagens revelam um diálogo com o Dogma 95, sem que tenha aderido ao radicalismo do movimento. Guarda elementos que nos permitem falar de uma cosmovisão trágica e colabora para a construção de um sentido moderno da tragédia, no entanto não se priva de recorrer ao melodrama. Um diálogo acurado com o gênero musical e as marcas melodramáticas apontariam para uma relação mais forte com o cinema clássico narrativo, no entanto o viés trágico da narrativa e o tipo de imagem realista, próxima da trabalhada pelos representantes do movimento Dogma 95, levam o filme por outros caminhos. Ao escolhermos o filme de von Trier para a análise, marcamos já uma postura para além das classificações. Em uma contemporaneidade atravessada pelo hibridismo e pela fluidez das fronteiras, é cada vez mais incoerente buscar uma demarcação rígida e totalizadora.

Este artigo se propõe a analisar a manifestação de elementos da tragédia e do melodrama no filme *Dançando no Escuro*. A possibilidade de falarmos de tragédia a respeito de uma obra contemporânea, nos obriga a refletir sobre o conceito de tragédia e suas acepções possíveis. Para tanto, nos apoiamos nas reflexões de Raymond Williams (2002) sobre a tragédia na modernidade. Também abordamos aspectos do trágico em seu sentido clássico, em virtude de seu caráter seminal para o surgimento da tragédia e de sua importância como ponto de partida para a normatização do gênero (LESKY, 1971). Já a relação do melodrama com as obras cinematográficas é mais facilmente aceita, uma vez que participa da matriz da constituição da estética cinematográfica clássica e das obras relacionados à cultura de massa. Para tratarmos dos elementos do melodrama, nos valem de Jesús Martín-Barbero (2001) e Ivete Huppés (2000), que estudam o melodrama e sua permanência nas manifestações simbólico-culturais massivas. O filme também dialoga, em sua forma estética, com o movimento *Dogma 95*. Apesar de não ser chancelado pelo movimento, que se tornou conhecido por privilegiar um purismo estilístico em suas obras, podemos reconhecer nas imagens de *Dançando no Escuro* a influência dos experimentos visuais trazidos pelo *Dogma 95*. Assim, o filme de Lars von Trier nos oferece a oportunidade de refletir sobre os limites possíveis entre o trágico e o melodramático nas obras contemporâneas.

O cineasta dinamarquês Lars von Trier é um dos precursores do Dogma 95. O diretor tem uma filmografia pautada pelo ecletismo, com temáticas de angulações as mais inusitadas. Devido ao tratamento dado às temáticas abordadas, aliado ao uso de um formato estético diverso do usual formato hollywoodiano, von Trier é

considerado pela professora Hanelore Döbler, um *enfant terrible* do cinema dinamarquês.

O movimento dinamarquês Dogma 95 foi criado pelos cineastas Thomas Vinterberg e Lars von Trier, que expõem suas premissas e escolhas em relação ao modo de se fazer cinema no manifesto Voto de Castidade, propondo os “mandamentos” do Dogma (HIRATA, 2008, p. 121). Em seu discurso, o movimento busca se desvencilhar da estética do espetáculo, do aparato técnico próprio ao cinema industrial, dos filmes de gênero e também de algumas prerrogativas dos cinemas novos surgidos no bojo das transformações da década de 1960. Dentre as críticas mais contundentes feitas pelo movimento está a negação do cinema *mainstream*, – mais especificamente, da sua estética ilusionista nos moldes bastante utilizados pelos filmes melodramáticos. Critica, portanto, a linha estética do cinema clássico narrativo e seu ideal natural-ilusionista, buscando uma alternativa estética marcada por um despojamento técnico. Seria de se pensar que, em sua crítica ao cinema clássico, o movimento aderisse ao cinema moderno. Mas o Voto de Castidade se opõe claramente aos princípios da *Nouvelle Vague* e da Política dos Autores. A dupla negação, do clássico e do novo, aponta um falso paradoxo. Como preconizado no manifesto do movimento, eles não estão interessados em se filiar a movimentos e escolas do passado. A reinvenção de uma estética cinematográfica passa pelo hibridismo das referências aliado às facilidades da tecnologia contemporânea.

A partir de *Ondas do destino* (*Breaking the waves*, 1996), Lars von Trier dá início à trilogia denominada *Coração de ouro*. As obras que integram a trilogia são: *Ondas do destino*, *Os idiotas* (*Idioterne*, 1998) e *Dançando no escuro*. O nome *Coração de ouro* remete ao fato de os filmes serem protagonizados por mulheres abnegadas que, em razão de uma culpa, se sacrificam em nome de um grupo ou coletividade. *Dançando no Escuro*, o último filme da trilogia, tem como protagonista Selma (Björk), moça de origem tcheca que vive nos Estados Unidos e trabalha em uma fábrica. É amiga de Cathy, também operária e possivelmente estrangeira<sup>1</sup>. Selma está nos EUA com o intuito de submeter o filho a um tratamento médico e assim salvá-lo de uma cegueira congênita, que também a acomete. Quase cega, ela se entrega ao trabalho para conseguir dinheiro suficiente para pagar a cirurgia do filho, cuja data se aproxima. Mãe e filho moram de aluguel em um *trailer* no quintal da casa do policial Bill. Chama a atenção que pobreza, cegueira ou trabalho árduo não são capazes de imprimir a tristeza nas faces de Selma. Admiradora dos

Contemporanea, vol. 7, nº 2. Dez.2009

musicais, ela vive como se fosse a estrela de um deles, o que faz dela uma pessoa extremamente sorridente, cordial e doce. Curiosamente, Selma chora poucas vezes no filme. No entanto, duas cenas de choro são reveladoras das relações do filme com a tragédia e o melodrama: quando mata Bill e quando está prestes a ser morta pela justiça americana. O conflito trágico se instaura quando Selma mata Bill. Já na sequência final é como heroína melodramática que ela se desespera diante da morte e, em seguida, com a consciência de um herói trágico que ela pagará por seu erro. Por outro lado, um final feliz é, de certa forma, garantido para essa heroína. Afinal, ela consegue proporcionar ao filho a cirurgia, realizando seu desejo maior e justificando todo seu sofrimento.

Não é possível analisar *Dançando no escuro* buscando uma tomada de posição seja a gêneros, escolas ou movimentos. Ao apontarmos as referências que permitem a construção do filme, não estamos defendendo uma filiação. O recurso à tragédia e ao melodrama não é uma volta ao passado. O olhar para trás é inteiramente ancorado no presente. A busca por essas referências dá-se a maneira de um turista colecionando fotografias de viagens, reunindo-as em um mesmo álbum, promovendo o encontro de lugares, tempos e histórias as mais diferentes. Ao organizar essas referências, o turista constrói uma narrativa do presente pouco devedora às raízes e matrizes do passado. Tudo está dado, resta-lhe colher e organizar como melhor lhe convier. Veremos com *Dançando no escuro* é devedor dessa atitude. Mais importante nesse filme é a afirmação radical do hibridismo como marca de uma estética contemporânea. Assim, é com grande liberdade que o filme recorre aos gêneros, reinventando-os e atualizando-os. Por fim, desponta dessa estética uma proposição política, propondo um sentido coletivo ao drama privado.

## 1. Tragédia moderna e melodrama

A normatização da tragédia clássica remonta à experiência grega e aos postulados sedimentados por Aristóteles em sua *Poética*. Nessa obra, Aristóteles trata da poesia trágica e da tragédia como peça cênica formal, ressaltando o caráter purificador e educativo da tragédia como fonte de arrebatamento das paixões humanas (*pathos*) por meio da catarse (*katharsis*). Albin Lesky (1971, p. 21) chama a atenção para o fato de que os gregos possuem todos os méritos por terem desenvolvido a arte trágica, no entanto "não desenvolveram uma teoria do trágico, que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a

concepção do mundo como um todo". No entanto uma *cosmovisão trágica*, cujos matizes já haviam sido pincelados na literatura de Homero, consolidou-se a partir do drama encenado, ainda no período grego. Tal problemática do trágico e sua cosmovisão é algo mais amplo do que a tragédia como peça cênica, sendo uma visão de mundo cujas raízes foram plantadas na Grécia e reverberam até a contemporaneidade, conquanto, segundo Lesky, seja difícil desvencilhá-lo da tragédia ática. Isso se deve ao fato de que, quando se trata do trágico como problema filosófico, mesmo que sejam extensos os fenômenos por ele abrangidos, sempre se parte da tragédia ática e a ela sempre se volta.

Lesky descreve algumas características do conflito trágico, sendo elemento preponderante a presença da *hamartia*. Uma referência à postura do herói trágico, o qual deve ter consciência do dilema ético que se apresenta diante dele após incorrer em um erro (*hamartia*), que se caracteriza como o estopim do enredo trágico. O sujeito da ação trágica deve "sofrer tudo de forma consciente" (LESKY, 1971, p.27), percebendo a gravidade do conflito dramático, não devendo ser impassível à situação. Outra característica importante da tragédia refere-se à sua *possibilidade de relação com o nosso mundo*. A ação trágica deve falar algo que nos atinja, que pode chegar a nós pela via da comoção, pois é só quando "temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico" (LESKY, 1971, p. 26). Porém essa medida de nossa relação com o mundo deve ser dosada, segundo Aristóteles (1992, p. 23), pois em caso contrário pode provocar não "o temor ou a compaixão, mas uma impressão desagradável".

A tragédia chega à modernidade eivada pelos significados e concepções a ela atribuídos ao longo da história, devido à ampla vastidão de conteúdos pertinentes ao tema e à sua grande envergadura. Seria inviável abordarmos neste artigo todas as transformações sofridas pelo conceito e mesmo todas as acepções e restrições a ele atribuídas. A complexidade que se apresenta exige, no entanto, uma acurada percepção das nuances e matizes que percebemos como importantes para a discussão de uma tragédia moderna e do trágico no filme *Dançando no Escuro*.

A tragédia aqui não é entendida em seu sentido clássico estrito, segundo os cânones da tragédia grega. A utilização do conceito é mediada pela forma como foi definido por Raymond Williams (2002). O autor aborda essa problemática na perspectiva do hiato que existe entre a teoria trágica e a experiência moderna de

tragédia, entre “a experiência de tragédia e a variada história de sua interpretação” (WILLIAMS, 2002, p. 68). Williams defende que a tragédia não existe mais na modernidade como um parâmetro universal. Fazendo uma avaliação mais pertinente à atualidade, com a profusão de processos comunicativos e midiáticos, Williams atesta a existência de uma experiência trágica que, pensada segundo novos paradigmas, aparece mais aproximada da vida cotidiana. Reconhece-se que o sentido de tragédia, entre nós, é de um novo tipo. O autor nos faz perceber o quanto, na definição de tragédia, estivemos oprimidos sob o peso de uma tradição que, muitas vezes, conseguiu nos persuadir que tem uma espécie de direito autoral, tanto no que se refere à experiência trágica quanto à sua forma (WILLIAMS, 2002, p. 227).

Williams rechaça as ideias que defendem a continuidade de uma tradição trágica ao longo dos séculos, de um fio condutor oriundo da tragédia clássica e capaz de conduzir tal tradição aos tempos modernos. Devido a isso, afirma que a única coisa passível de ser afirmada na contemporaneidade é a “continuidade da tragédia enquanto palavra” (WILLIAMS, 2002, p. 13). Enfatiza ainda a existência não de uma só tragédia no transcorrer dos séculos, mas de variadas tragédias, de modelos distintos entre si e adequados a cada contexto histórico em questão: a tragédia clássica, a medieval, a renascentista, a neoclássica, a shakespeariana, a secular, etc. Podemos, então, falar de uma *tragédia moderna*, sob a perspectiva de uma multiplicidade de experiências e ideias de tragédia na atualidade.

Ismail Xavier (2003) também levanta o problema da pertinência de uma tradição trágica na contemporaneidade, enfatizando a tragédia como um construto histórico-cultural que, portanto, deve ser relativizado, para que não haja prejuízos ao seu entendimento. No entanto, Xavier critica o uso mais coloquial do termo tragédia, para ele inadequado em vista das situações em que é utilizado, mais próximas à tendência moderna de espetacularização da imagem. Esses usos seriam frequentes nas “representações que balizam o cotidiano e a política, nas narrações dos pecadilhos ou dos desastres, esses quase sempre travestidos de tragédia, termo impróprio, porém muito em voga” (XAVIER, 2003, p. 99). Para Xavier é na tradição do melodrama que encontramos os fundamentos para pensar os usos vulgares do termo “tragédia”.

O melodrama, em relação à tragédia, pode ser percebido como um conceito mais claramente identificado com os produtos culturais massivos. Isso se deve ao fato de

o melodrama ser, em boa parte, a expressão dos “modos de narrar e da encenação da cultura de massa” (BARBERO, 2001, p.178) que marca nossa época, expandindo-se dos teatros populares de fins do século XIX, quando surge, para produtos culturais modernos, como o cinema, a telenovela, o radioteatro, etc. Ainda assim, autores como Ivete Huppes, o considerem uma continuação da tragédia tradicional.

No início do século XX, quando o cinema começa a se firmar como linguagem, ele promove uma atualização de procedimentos melodramáticos. É também quando ele passa a se confundir com a ideia de espetáculo, tendo “contribuído de modo decisivo nos tempos modernos para instituir uma nova matriz do mostrar” (GEADA, 1987, p. 11). Tal influência do gênero melodramático na consolidação do cinema se deu como herança do teatro popular naturalista que surgiu com força no século XIX e se propagou no século XX por meio dos *teatros de vaudeville*, protótipos das primeiras salas escuras. Essa transição para o cinema transcorreu num ritmo que preservou tanto o mesmo público dos antigos teatros populares do século XIX quanto o conteúdo representado, “trazendo os mesmos atrativos e mesmas histórias, trabalhadas com os mesmos critérios dramáticos, apoiados agora em nova técnica” (XAVIER, 2003, p. 252).

O modelo assumido pela indústria cinematográfica – a experiência do filme como espetáculo – se beneficiou da consolidação da cultura de massa, principalmente a americana. Pensamos, aqui, em como a dinâmica produtiva que se engendrava nos Estados Unidos ofereceu um solo fértil para o estabelecimento dos estúdios e a implantação do pólo de produção em escala industrial de Hollywood. É no cinema que encontramos “a ostensiva ‘universalidade’ da gramática de produção de cultura massiva elaborada pelos norte-americanos” (BARBERO, 2001, p. 208). É lá que a promessa do cinema como empreendimento rentável ganha novos alentos, visto que “deixa de arruinar empresários e se destaca do espaço teatral para desenvolver sua própria linguagem” (BARBERO, 2001, p. 210). Nesse contexto se dá a atualização do melodrama por vias cinematográficas, colaborando para a hegemonia de certo cinema americano, do que se convencionou chamar *cinema clássico narrativo*.

Entretanto, o fato de o gênero melodramático ter ganhado novos alentos por meio da formação do cinema clássico narrativo hollywoodiano, não implica que seus elementos não possam figurar em obras que divirjam dos postulados estéticos e

efeitos ilusionistas consagrados por aquele cinema, buscando assim outra via de realismo. *Dançando no Escuro* é uma dessas obras nas quais a mistura de elementos e influências não nega o melodrama, embora não siga os cânones do gênero. Defendemos que o filme apresenta aspectos trágicos, entendidos como Williams o apresenta, mas que não descarta um diálogo com a tragédia grega, e aspectos melodramáticos. A força estilística do filme nasce dessa sua capacidade de atualizar gêneros (tragédia, melodrama, musical, cinema clássico narrativo) e propor algo que os transcenda. No entanto, para efeito deste artigo, nos deteremos na análise de seus aspectos trágicos e melodramáticos.

## **2. A dança trágica e melodramática de Selma**

Selma, qual uma heroína melodramática, é personagem de extrema doçura e abnegação. No entanto, seu destino está marcado pela tragédia. Ela deu à luz a uma criança, como ela, condenada à cegueira. Na fuga de seu destino, ela parte para os Estados Unidos, onde é possível tratar-lhe a doença. Ela se submete ao trabalho árduo. Dia e noite, entrega-se à missão de conseguir dinheiro para a cirurgia de seu filho Gene. Seu único descanso é sentir-se como protagonista de um musical imaginário, embalada pelos sons que a rodeia. Mas qual uma heroína trágica, ela não pode fugir dos desígnios da vida. Em sua fuga, ela terá que confrontar as artimanhas do destino. Detenhamo-nos na cena em que Selma guarda o dinheiro de suas economias numa lata de bombons. A importância da cena, marcada pela atenção da câmera para o gesto de Selma, está no fato de que o mesmo é o segredo maior da protagonista: ela guarda dinheiro para a cirurgia de seu filho. Será em torno desse segredo e dessas economias que seu destino trágico se estabelecerá. A imagem em primeiro plano é como um prenúncio de que algo está para acontecer.

O melodrama, quando se mesclou à linguagem cinematográfica, valeu-se de recursos que se tornaram, em certa medida, caracterizadores do próprio gênero e de sua estética, assim como do cinema clássico narrativo de uma maneira geral. Como exemplo desses recursos está o primeiro plano ou *close-up*, permitindo maior proximidade entre o espectador e a expressão dos atores. O recurso marca as novas potências técnicas cinematográficas, servindo como instrumento para a “inscrição do cinema como forma de discurso dentro dos limites definidos por uma estética dominante” (XAVIER, 2005, p. 38). O *close-up* foi, desde muito cedo, destacado entre os recursos cinematográficos.

Como movimento em direção a intimidade, é visto como potência maior do cinema que, muito cedo, impressionou a todos pela sua capacidade de devastação das intenções ocultas, do pequeno gesto fora do alcance dos interlocutores, do movimento facial que trai um sentimento. (XAVIER, 2003, p. 40).

Tal recurso permite ressaltar, sublinhar ou mesmo ampliar o sentimento das personagens. Por isso o *close-up* sintetiza, a partir de seu surgimento, o olhar melodramático. Em *Dançando no escuro*, o uso do *close-up* se faz presente em vários momentos, concentrando-se em cenas de grande inflexão dramática. Nessas cenas de grande tensão, a câmera foca o rosto de Selma, ampliando o peso dramático e acentuando, por conseguinte, o viés melodramático. No tribunal, a câmera filma o rosto de Selma em primeiro plano durante todo o tempo em que o juiz lê a sentença. Na cena do enforcamento, o sofrimento de Selma, estampado em seu rosto, é enquadrado em primeiro plano. A aproximação entre espectador e personagem, possibilitada pelo recurso da câmara, amplia o efeito de identificação ao convidar o espectador a sentir o que sente a personagem, ampliando suas sensações diante do sofrimento.

O uso do *close-up* muitas vezes vem aliado às cenas em que se dão as revelações e confidências que mudam o curso da trama e são elementos caracterizadores da própria estrutura narrativa do melodrama. Tais elementos

favorecem a compreensão por parte da plateia, além de representar uma alternativa de comunicação que se superpõe ao diálogo entabulado pelas personagens em cena. Aparecem como formas de comunicação direta com o público, em que pese vigorar a convenção da quarta parede. Há casos em que contribuem para completar o retrato das personagens principais, aquelas a quem é reservado espaço para revelações e de quem o interesse da história deseja decifrar o ânimo oculto (HUPPES, 2000, p.74).

A cena em que Bill segreda a Selma que gastou todo o dinheiro herdado da família com os caprichos consumistas de sua mulher é constantemente atravessada por elementos melodramáticos. Selma, para confortá-lo, revela também seu maior segredo: está ficando cega devido a uma doença congênita. Essa troca de confidências entre os protagonistas do filme faz com que ele se tornem cúmplices dos segredos um do outro. Num jogo de campo/contracampo, a câmera relaciona incessantemente os dois rostos confidentes. A câmera foca o rosto de Selma quando confia para Bill que economiza dinheiro para a cirurgia de seu filho e aproxima-se ainda mais quando ela expressa seu sentimento de culpa em relação à

doença do filho, já que o teve mesmo sabendo da hereditariedade de sua doença. Nesse momento, o filme apresenta o erro originário que a personagem busca reparar, o destino contra o qual ela luta. Em busca de um tratamento para o filho ela será capaz de qualquer ato, mesmo os mais condenáveis.

O olhar retrospectivo sobre a cena sugere a ambiguidade da postura de Bill após Selma revelar-lhe seu segredo. Bill diz que adora musicais, assim como Selma, e agradece a ela por ter confiado nele. Em seguida eles assumem um pacto de silêncio. A cena encerra-se aparentemente selando a amizade, com os dois compartilhando o sentimento de identificação e admiração que um nutria pelo outro. Porém não se sabe até que ponto há interesses escusos na atitude de Bill. A forma como tal diálogo é filmado impede que possamos analisar, através de sua fisionomia, se está sendo sincero ou não, visto que somente o rosto de Selma é filmado frontalmente. Quando Bill agradece a Selma por ela ter contado seu segredo há uma dubiedade em sua frase, corroborada pelo fato de não vermos seu rosto frontalmente, mas somente o de Selma. Ao longo desse jogo de revelações, o filme lança as bases para sua guinada trágica.

Bill, após saber das economias de Selma, passa a insistir para que ela lhe faça um empréstimo. Assim ele poderia continuar mantendo as aparências de sua vida pequeno-burguesa e satisfazendo os caprichos da mulher. No entanto Selma resiste em fazer tal empréstimo. Bill chega ao extremo de chantageá-la, dizendo-lhe que pode se suicidar, porém Selma permanece irresoluta. Em outro momento, Bill vai para o trailer de Selma e diz-lhe que vai contar a verdade sobre sua situação financeira para sua mulher, Linda. Ciente do grau avançado da cegueira de Selma, Bill finge que vai embora, bate a porta, mas não sai. Fica à espreita para descobrir o local onde Selma guarda o dinheiro. O aspecto melodramático da cena é acentuado pela atitude de Selma. Ela parece pressentir que não está sozinha, caminha pela cozinha e tenta, em vão, perceber o que há de estranho. Assim o filme amplia a tensão dramática. No momento em que Bill vê Selma guardar o dinheiro, o rosto do policial aparece em primeiro plano, numa maneira de evidenciar em sua fisionomia as intenções mais íntimas. O *close-up* captura, para o olhar do público, os sutis esgares que revelam as intenções da personagem, adicionando um peso melodramático à cena. A expressão no rosto de Bill é um indício de suas ações posteriores, posto que o público só pode deduzir quem roubou o dinheiro a partir dessa atitude de Bill.

Outro recurso do melodrama bastante explorado pelo filme é o da surpresa iminente. Os momentos que antecedem o enforcamento levam às últimas consequências a possibilidade de uma alteração no destino da personagem. Todos, inclusive nós espectadores, estamos à espera do telefonema que autoriza o enforcamento. Os rostos, do carrasco e dos outros presentes, traduzem a espera, mas também a expectativa por algo que interfira no curso da história. Ao trabalhar a expectativa, o filme sinaliza para o espectador a possibilidade de um golpe do destino salvar a vida de Selma. O enredo melodramático, segundo Ivete Huppés, “trabalha lances inesperados, golpes e revelações sucessivas”, no “enredo do melodrama o traço principal é a surpresa iminente” (HUPPÉS, 2000, p.24). O filme é pródigo na exploração desse efeito. Até que ponto Selma resiste às chantagens de Bill? Ela perceberá ou não que ele está à espreita para vê-la guardar o dinheiro? Ele devolverá o dinheiro roubado? Ela será capaz de atender ao pedido de Bill para matá-lo? Selma revelará diante do tribunal a origem do dinheiro, o roubo de Bill, a necessidade de tratamento de seu filho? Em cada um desses pontos o filme poderia libertar Selma de seu destino. Mas se *Dançando no escuro* é pródigo em criar cenas das quais a surpresa pode brotar, ele também recusara em cada uma dessas vezes a opção que afastaria Selma do enfrentamento com a morte. A surpresa iminente aqui por um lado amplia para o espectador a sensação de sofrimento da personagem, um sentimentalismo próprio ao melodrama, e por outro a leva inexoravelmente em direção ao seu destino, essa luta na qual já se entra derrotado e é mais própria da tragédia. Selma na sala da morte é a tradução do hibridismo de gêneros do filme. É a surpresa possível, algum indício de transformação do enredo trágico, que procuramos nos rostos focados pela câmera. Mas, logo a execução é autorizada e a personagem cumpre seu destino trágico.

Os monólogos poderiam ser outro elemento caracterizador do gênero melodramático, mas von Trier os torna complexos ao religá-los a elementos trágicos. Nessas cenas Selma canta e externa suas impressões sobre o que ocorre à sua volta, deixando entrever algo mais de sua personalidade e intenções. Tais monólogos e confidências “ensejam o desabafo, ajudam a recordar episódios do passado e, eventualmente, introduzem conselhos e presságios” (HUPPÉS, 2000, p. 50). A cena em que Selma imagina estar dançando e cantando em cima de um trem, expressa seus próprios questionamentos em relação ao fato de estar ficando cega. A cena também introduz de forma sutil um presságio, como quando canta que não há mais nada a ser visto em um mundo em que um homem é morto pela amiga, prenunciando o assassinato.

*O que há para se enxergar?  
Eu já vi de tudo  
Eu vi as árvores  
Eu vi as folhas do salgueiro dançando com a brisa  
Eu vi um homem ser morto por sua melhor amiga  
E vi vidas terminarem muito antes do fim  
Eu vi o que eu era  
E sei o que serei  
Eu vi tudo isso  
Não há mais nada o que ver*

Ainda na sequência do trem, Jeff, amigo de Selma, faz às vezes de um coro trágico, questionando-a e aconselhando-a acerca do fato de estar ficando cega, acerca das coisas que ficará impossibilitada de ver. Assim também o faz o corpo de baile que dança em cima do trem. A temática da cegueira nos remete ao *Édipo* de Sófocles. A cena em que Édipo debate com o cego Tirésias, este diz-lhe: “E a ti eu digo, já que me ofendes por minha cegueira: os dois olhos que tens pouco adiantam”. Selma, como Tirésias, antevê os próximos lances do destino. Ela sabe o que será e, por isso, entende que já não há mais nada para ser visto. Diferente do adivinho Tirésias, o destino trágico que ela prevê não chega para outro, mas para ela própria. Já a culpa sentida por Selma por ter tido um filho condenado às trevas remete-nos à culpa de Jocasta, por ter dado à luz a um filho amaldiçoado antes do nascimento. O cego Tirésias que, sendo cego, era quem mais via, já havia previsto o destino do menino. Selma, também sendo cega, é quem mais vê, no sentido de ter consciência da gravidade da situação em que se encontra (tanto em relação à condição de seu filho quanto à proximidade do momento do assassinato do amigo), daí a razão de seu sofrimento. Jocasta, ao tomar consciência de que a profecia se cumpriu retira a própria vida. Édipo diante do corpo de Jocasta, fura os olhos com os alfinetes da roupa da rainha. O arauto relata a cena e a fala de Édipo: “Olhos meus, não vereis mais esta culpa e esta vergonha, nunca mais vereis quem não deveríeis ter visto nunca, e para todo o sempre só vereis as trevas”. Selma que já viu tudo o que tinha de ver não é capaz de reverter o destino que lhe foi traçado e também se entregará aos desígnios do destino e da justiça, à cegueira e à morte.

## **2.1 O conflito ético de Selma**

A existência de segredos, a vida sofrida de Selma, seu bom caráter são traços do viés melodramático do filme. Porém, certa ambiguidade marca a trajetória dessa heroína. Ao matar seu amigo ela revela-se uma espécie de anti-heroína. Um herói melodramático não cometeria tal *hamartia*, visto que seria um herói de excessiva bondade, desconhecedor do erro. Ou então seria a antítese disso, um herói excessivamente mal, um vilão. Em suma, o herói do melodrama não conhece a

dúvida e caminha irresolutamente ou no caminho do bem ou no do mal, não possuindo nuances psicológicas. “No melodrama há objetivos a alcançar ao invés de dilemas de consciência” (HUPPES, 2000, p. 113). A doce Selma, porém capaz de matar o melhor amigo, foge em direção a um tipo de personagem que não admite verdades estanques. Nessa fuga ela absorve traços mais próprios ao herói trágico.

O gestual de Selma a aproxima do melodrama, já que, sendo excessivamente cordial e sorridente, “não encarna a ação silenciosa da virtude, mas a afetação desta” (XAVIER, 2003, p. 97). Porém Selma também encarna a afetação do erro, da mácula, ao matar cruelmente seu amigo. A cena em que Selma atira em Bill pela primeira vez se configuraria como uma legítima defesa, já que Bill ameaça Selma com uma arma. Selma, no entanto, insiste em seu ato, ultrapassando os limites da defesa e configurando o ataque. Ela acaba por matá-lo, coagida por ele a fazer isso, mas também para reaver seu dinheiro. A cena é carregada de elementos sórdidos, como o fato de Selma machucar o rosto de Bill e, sabemos posteriormente, de tê-lo ferido mais de 30 vezes. Aqui nos deparamos com a complexidade da personagem que se coloca em uma espécie de fronteira entre a excessiva bondade e a vilania. A afetação da virtude na origem da personagem contrasta com o erro. Após assassinar Bill, a protagonista se vê enredada em um conflito ético o que a remete à esfera do trágico. Selma se questiona acerca do ato cometido (quando afirma que “parece tudo tão errado”) e sofre a culpa por tê-lo feito, expressando isso quando se imagina, enquanto canta, pedindo desculpas a Bill. Ou então quando entra em um rio excessivamente vermelho, metaforicamente simbolizando o rio de sangue em que se encontra.

*O tempo que leva para uma lágrima cair  
Para um coração bater descompassado  
Para uma cobra mudar de pele  
Para um espinho crescer em uma rocha  
É o tempo que basta para me perdoar  
Eu fiz o que tinha de fazer*

Ao longo de seu canto pungente, Selma se abstrai da realidade e se imagina sendo perdoada pelo casal Bill e Linda. Além disso, imagina seu filho, qual um coro trágico, dizendo que ela fez o que deveria ter feito. Porém, logo em seguida, Selma reafirma que a culpa é toda sua. A afirmação de Gene reflete o murmúrio das ruas, traduzindo o que tende a ser o pensamento do espectador: ela fez o que tinha de ser feito. Então não poderia Selma ter escapado a esse destino? Estaria sua vida enredada em uma tragédia? À culpa originária soma-se outra, a de ter matado seu

melhor amigo. Ela não pode escapar de deslindar o novelo de sua vida, o caminho iniciado quando decidiu ter seu filho. Selma luta acima de tudo para reparar seu erro originário e livrar o filho da cegueira; mas luta também por seu dinheiro, que ganhou com doses exageradas de sacrifício, contra a banalidade consumista de Bill e sua mulher. Na cena do tribunal, quando ela está sendo julgada, Selma imagina-se como uma estrela de musical e, assim, sonha que todos estão ali para homenageá-la e perdoá-la. Mas não há perdão para seu erro e Selma é condenada.

O perdão que Selma roga não se refere apenas ao assassinato de Bill. Ela implora o perdão da sociedade americana. Roga que a perdoe por sua condição de estrangeira, de *outsider*, de criminosa. Isso fica simbolizado no momento em que Selma, em sua imaginação, sai da casa de Bill, após tê-lo assassinado, e vê uma bandeira americana tremulando. Aqui fica evidente o viés político do filme: a bandeira dos EUA representando o estilo de vida americano, a fórmula do bem viver que Bill se esforça por oferecer a Linda. Estilo de vida que, opressor, acaba por enredá-los em uma trama de mentiras, traições e mortes. Essa relação religa o destino individual de Selma e o caráter social de sua trajetória. O elo estabelecido entre o herói trágico e a comunidade aparecia, tradicionalmente, na forma trágica que, ao destacar alguns papéis, não os apartava do coro. Tal forma reafirma o caráter coletivo da tragédia. "O que a forma incorpora, então, não é uma postura metafísica isolada, enraizada na experiência individual, mas uma experiência compartilhada e de fato coletiva – a um só tempo, e de maneira indistinguível, metafísica e social" (WILLIAMS, 2002, p. 37). Em *Dançando no escuro*, se o destino é inexorável não é contra os Deuses que luta Selma, nem será diante deles que ela cairá. É em seu viés político que o filme religa a trajetória de Selma à coletividade.

## 2.2 O público e o privado

Outro elemento presente no filme que reporta o enredo a uma esfera trágica é a importância que a instância de uma coletividade (representada pela sociedade americana) assume. A ação trágica envolve o âmbito da esfera pública, da repercussão de uma ação para o futuro de uma comunidade (XAVIER, 2003), a qual, por meio de suas instituições, deve praticar a vingança e a justiça necessárias ao herói. Segundo Xavier, tal característica remete às *temáticas*<sup>2</sup> da tragédia clássica envolvendo laços familiares, "apoiando-se nos dramas de família e nos conflitos de sangue e os da comunidade, entre a cadeia da vingança e da prática da justiça medida pelas instituições da *polis*" (XAVIER, 2003, p. 91). Tal característica aponta uma diferença crucial entre o gênero trágico e sua ênfase na esfera pública

e o gênero melodramático e sua ênfase nas questões de foro privado, sem maiores repercussões para a comunidade. Como afirma Xavier, “uma diferença essencial na articulação do público e do privado que separa os gêneros e seus tempos históricos, pois na cultura burguesa o interesse pelo drama que mobiliza traços naturais vem de sentimentos considerados universais cuja dignidade não precisa de sua projeção na esfera pública.” (2003, p. 91)

Selma ao dar à luz uma criança condenada à cegueira comete um erro individual. Nesse momento nada de sua trajetória se reflete para a vida social. Essa história não ultrapassaria as barreiras de um drama familiar, caso ela não se deparasse com Bill. Por isso a questão em torno do dinheiro é decisiva para a guinada trágica da narrativa. Em um primeiro momento o filme coloca para o público um dilema ético: o dinheiro deve estar a serviço da manutenção do *status* do casal Bill e Linda ou da saúde de uma criança? De outra forma: o dinheiro deve estar a serviço de quem se sacrificou para ganhá-lo ou de quem pode a partir do exercício do poder subjugar o outro e se apropriar de seus bens? A esse movimento em direção ao público, corresponde outro que permanece interno a diegese. Ao matar Bill, Selma expõe as fragilidades do sonho americano. Toda a argumentação no tribunal explora sua condição de estrangeira. Entende-se, assim, que o assassinato desestabiliza o “bem-estar” da pacata comunidade. Mais importante que isso, provoca a manifestação do racismo que seus “amigos” guardavam, revelando que a América não é o lugar do acolhimento. Por fim, ao relacionar sua ação ao ataque ao sonho americano o filme mostra como a trajetória da personagem coloca em xeque a visão que a sociedade americana tem de si, sua ilusão de liberdade. A esfera do público ganha importância dentro da trama e o destino da heroína assume características, ao mesmo tempo, individual, metafísica e social.

### **2.3 A ambiguidade das personagens**

A postura ambígua das personagens remete a uma tragicidade presente no enredo, visto que a ação trágica caracteriza-se pela ambiguidade. Para Huppés, as personagens trágicas são “complexas, ambíguas. Elas convivem com a dúvida e a culpa, sob a iminência de uma catástrofe” (HUPPÉS, 2000, p.112). No filme, essa ambiguidade se estende de uma maneira geral às personagens da trama. Bill, por exemplo, não se assume nem como vilão nem como herói, visto que oscila entre o sentimento de amizade por Selma e a intenção de roubar-lhe o dinheiro. Ato esse que no filme também oscila entre um ato de maldade e um ato de desespero, pois poderia perder sua mulher caso não o fizesse. Esse ato é expressão última da

apropriação individual de um valor social. Bill precisa manter seu estilo de vida, ainda que para tanto traia a confiança de uma amiga. Nesse sentido, também é trágico o destino de Bill. Fragilizado, impotente, incapaz de tomar as rédeas da própria vida, ele suplica a amiga que o mate e ponha fim a seu sofrimento. A sua morte é também o fracasso do sonho americano, expondo a tragicidade da vida social.

Ainda sobre essa ambiguidade, as demais personagens da trama costumam tratar Selma de maneira generosa, em contrapartida, em determinados momentos tal generosidade soa como uma espécie de concessão. Um exemplo disso se dá na cena em que o chefe de Selma lhe questiona, em tom de ironia confirmado pelo olhar reprovador de Cathy, o porquê de ela estar nos EUA se, de acordo com o que ele sabe, é comum aos comunistas dividirem tudo e se Selma concorda que isso seja uma coisa boa de seu país. No entanto, após Selma cometer o assassinato, seu chefe não hesita em ajudar em sua condenação. Sendo um agravante, para ele, assim como para os demais, a sua condição de estrangeira. Isso é evidenciado na cena, durante o julgamento, em que o chefe de Selma afirma o que ela havia dito sobre o comunismo e percebe-se então certo desconforto por parte do júri. Além disso, boa parte da linha de argumentação do promotor volta-se para a condição de estrangeira da personagem. Selma é condenada pelo assassinato, mas parece ser condenada também por ser estrangeira e ter traído a acolhida generosa que os americanos lhe ofereceram.

No tribunal Selma nada comenta sobre sua doença genética e sobre a cirurgia do filho, para que assim não saibam onde se encontra o dinheiro. Além disso, Selma nada fala, em virtude de sua promessa, sobre o fato de Bill ter roubado seu dinheiro. Essas omissões (que poderiam contribuir para a comutação da pena) dificultam sua condição e aceleram a sua condenação à pena de morte. Vista como traidora, Selma permanece fiel ao pacto de silêncio que fez com Bill e a luta por salvar seu filho. Essa seria também uma forma de Selma se auto-punir, para se redimir de seus erros, qual um Édipo que fura os próprios olhos. Já a punição implacável da justiça penal americana funciona também como uma forma de redenção de uma coletividade, no caso, a comunidade em volta de Selma, que a condena à pena de morte, também pelo fato de ser estrangeira. É a lei do olho por olho dente por dente. Selma, ao matar Bill, é julgada na mesma moeda pela comunidade e pelo sistema penal americano. Essa repetição da violência seria um

dos traços que marcam a ação trágica. Assim, Selma é oferecida e, ao mesmo tempo, se oferece em sacrifício para espiar seus pecados e vingar a morte de Bill.

### 3. A dança final

A culpa de Selma é anterior ao assassinato de Bill. Selma sente culpa por ter tido Gene mesmo sabendo da natureza genética de sua cegueira. Sua fuga para os Estados Unidos, onde poderia encontrar tratamento para o filho, reverbera em outra. Nos musicais, que realizam o sonho americano, ela busca consolo como forma de abrandar as condições adversas em que vive. Assim sua experiência da América é marcada pelo contraste entre o sonho vendido no cinema e a árdua vida cotidiana. Mas não se foge de um destino trágico, uma vez que o fio do novelo foi puxado. A culpa de Selma em relação ao filho nos leva a pensar sobre qual teria sido sua *hamartia*. A culpa anterior de Selma em relação ao filho acaba por fazê-la incorrer em outro erro (matar Bill) para, salvando seu filho, se redimir de sua culpa primordial. Mas o estopim do enredo trágico dá-se quando ela assassina o amigo. Nesse momento não se trata mais de um questão apenas familiar.

Selma encarna ao mesmo tempo a personagem trágica e a personagem melodramática. Lars von Trier, na sequência final do filme, consegue sintetizar o encontro entre a tragédia e o melodrama. A condução da personagem rumo a seu final, ao mesmo tempo trágico e melodramático, é marcada por uma alternância entre o desespero e a aceitação; entre a consciência do merecimento da punição, a fuga imaginária, a resignação e a certeza do dever cumprido. No início da sequência em que Selma caminha em direção a sala de execução, ela resiste. Mas logo ela imagina-se em uma cena de musical e reassume o olhar doce que a caracterizaria como a encarnação da heroína melodramática. Já na sala de execução ela desespera-se, após vestirem-na com um saco preto. Ela grita que não pode ouvir. O espectador sabe então que ela perde com isso sua capacidade de criar os sons e as danças que a conduzem por sua fuga para um mundo imaginário. Em meio a seu desespero, retiram o saco de sua cabeça. O espetáculo brutal remete ao efeito pretendido pelo melodrama, seduzir o público e marcar-lhe o espírito por meio de recursos intensos e sensoriais. A cena prossegue com Cathy entrando na sala e contando-lhe sobre o sucesso da operação de Gene. A amiga entrega a Selma os óculos de Gene. Nesse momento, o *close-up* no rosto de Selma mostra como ela recupera a serenidade. Dessa vez, não são os sons da sala nem sua imaginação que motivam a docilidade de sua expressão. Ela abandona o

recurso a fuga para um mundo imaginário, também já não sofre como uma heroína melodramática. Tendo os óculos do filho nas mãos, Selma canta sem mais precisar fugir de seu destino e a execução acontece. Ela aceita a punição pelo assassinato de Bill, ao mesmo tempo em que se redime de seu erro originário.

Em *Dançando no escuro*, a justiça assume as duas formas: internamente, como reconciliação do indivíduo consigo mesmo, e externamente, por meio da justiça penal. Selma aceita a punição e entrega-se à pena de morte. Essas formas de punição, nos diz Williams (2002, p. 56), tendem a provocar a piedade, mas por referir-se a um destino individual dificilmente a religa a sua substância ética e ao que a personagem representa. A personagem assassina punida pela justiça seria o restabelecimento da moral abalada e a reafirmação do melodrama. Mas o viés político assumido pelo filme tende a forçar uma leitura capaz de religar o destino de Bill e Selma à coletividade.

Os dizeres que aparecem ao final do filme sintetizam o tom político da obra, como se fosse um coro trágico ou uma espécie de voz representativa de uma coletividade a dizer que "só será a última música, se deixarmos que seja". No centro do enredo trágico, *Dançando no escuro* coloca o sonho americano. Agora não são os deuses que ditam o destino, mas uma sociedade capaz de dilacerar os indivíduos. Selma e Bill partilharam a confiança no sonho americano. Juntos depositaram suas vidas em busca de realizar as promessas tantas vezes cantadas: a felicidade conjugal, a cura das doenças, o acolhimento social, o conforto material, a liberdade. Uma a uma cada promessa mostra-se uma artimanha de sereias atraindo os crédulos heróis e levando-os ao encontro do destino trágico. É preciso resistir ao canto das sereias para continuarmos a ouvir e a última música não cessará jamais.

A morte de Selma pode ser considerada uma morte redentora (redime a culpa coletiva da comunidade), heroica (morre para salvar o filho), sacrificial (redime a própria culpa) remetendo-nos à esfera do trágico. A morte de Selma remete, também, à esfera do melodrama, ao restabelecer a moral abalada pelo assassinato. Nesse enredo, Selma é vítima ou vilã? A complexidade das personagens e do enredo não permite afirmações estanques. Selma é esculpida como uma heroína melodramática cordial, gentil, toda abnegação e bondade, capaz de grandes sacrifícios para promover o bem estar de seu filho. Mas esse amor de mãe será a fonte de uma vilania, rompendo a idéia de um amor romântico reservado às heroínas. Selma será capaz de matar o melhor amigo. Nesse momento ela coloca os laços de

sangue acima dos laços sociais: comete o assassinato para proteger o filho. Mas em sua vilania, ela permanece fiel a amizade. Nem mesmo para amenizar sua pena ela traiu o amigo, respeitou até o fim o pacto de silêncio. Ao mesmo tempo heroína e vilã, é possível vê-la também como vítima da vilania de uma sociedade que coloca o consumo acima da amizade e do amor. Quando a câmera se eleva, após as cortinas do "espetáculo de horrores" serem fechadas, é como se a morte de Selma fosse também sacralizada.

*Dançando no escuro* é inteiramente uma obra da contemporaneidade. Se recorre aos gêneros do passado não é para lhes prestar homenagens, nem lhes ser fiel. Melodrama e tragédia despontam como parte de um acervo ao qual se pode recorrer com inteira liberdade criativa. Pinçando referências, mesclando códigos, borrando fronteiras, destruindo convenções, reinventando regras von Trier constrói uma narrativa marcada pelo hibridismo.

## Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BARBERO, Jesús-Martin. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- DÖBLER, Honelore. Lars von Trier: el niño terrible del cine danes. **Revista Latinoamericana de Comunicación CHASQUI**. Quito, n. 75, Setembro de 2001. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/160/16007505.pdf> Acesso em: 06 de novembro de 2009.
- GEADA, Eduardo. **O cinema: espetáculo**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- HIRATA FILHO, Maurício. O Dogma 95. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008, p.121-136.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama, o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SÓFOCLES. Édipo Rei. In: ÉSQUILO et al. **Tragédias**. São Paulo: Abril cultural, 1980.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- VINTENBERG, Thomas & VON TRIER, Lars. 1995. Voto de Castidade (*Vow of Chastity*)

[http://www.dogme95.dk/the\\_vow/vow.html](http://www.dogme95.dk/the_vow/vow.html). Acesso em: 05 de março de 2007.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## 5 Ficha técnica

DANÇANDO no Escuro (*Dancer in the Dark*). Direção: Lars von Trier. Roteiro: Lars von Trier. Produção: Vibeke Windelov. Intérpretes: Björk, David Morse, Catherine Deneuve, Cara Seymour, Peter Stormare, Vladica Kostic. 2000. Ficção, 139 min, 35mm; cor. Dinamarca; Suécia; França; Holanda; Itália.

## Notas

---

<sup>1</sup> Embora o filme não afirme a condição de estrangeira de Cathy, podemos argumentar sobre certa contaminação da personagem pela celebridade da atriz francesa Catherine Deneuve e ainda que ela atua sem disfarçar seu sotaque francês.

<sup>2</sup> No entanto, devem ser guardadas as proporções, visto que os dramas familiares da tragédia clássica diziam respeito apenas a laços de sangue nobres, a heróis de outra envergadura.