

Dogville: um estudo do espaço fílmico/cênico pós-moderno

Maria Helena Braga e Vaz da Costa¹

RESUMO: Considerando as novas tendências estéticas que vêm tomando força e provocando mudanças formais nas representações artísticas dos últimos anos resultantes, sobretudo, de um momento dito pós-moderno, este trabalho pretende discutir sobre as questões relativas à construção e representação do espaço no filme *Dogville* (Lars Von Trier, 2003). Levanta-se aqui a hipótese de que em *Dogville* a versatilidade do seu espaço fílmico/cênico – não obedecendo apenas aos princípios, códigos e convenções fílmicos, mas repensando-os em articulações com aqueles do teatro – o torna “híbrido” e constrói uma proposta de “teatralização fílmica”, baseada em uma nova estética que re-configura a noção de verossimilhança tão cara à reprodução fotográfica.

Palavras-chave: híbrido; espaço cênico; verossimilhança.

ABSTRACT: Given the new aesthetic trends, that are taking power and causing changes in the formal artistic performances in recent years, often called post-modern times, this work intends to discuss the issues concerning the construction and representation of space in the film *Dogville* (Lars Von Trier, 2003). The hypothesis is that in *Dogville* the versatility of its film performance space – not only according to the principles, codes and conventions of film making, but also to them of theater practicing – makes it “hybrid” and build a proposal of “filmic dramatization” based on a new aesthetic that re-configures the notion of verisimilitude so dear to photographic reproduction.

Keywords: hybrid; performance space; verisimilitude.

O “espaço narrativo” é um discurso (espacial) projetado pela e através da visão. A noção do espaço narrativo, ou espaço fílmico (diegese), corresponde à noção de que a experiência do espaço (como uma prática social e material), sendo percebida e representada visual e culturalmente pelo cinema, é transformada em um “espaço de representação” que, por sua vez, produz novas formas de *percepção* do espaço.

Stephen Heath (1993) explica que o cinema constrói e manipula o *espaço* ao longo do desenvolvimento da narrativa, transformando-o em espaço de representação através de três movimentos distintos: (1) o movimento dos personagens; (2) o movimento da câmera e (3) o movimento de uma tomada para outra. O primeiro

destaca o espaço através do deslocamento dos personagens dentro do espaço fílmico. O segundo, freqüentemente comparado à “mobilidade do olho”, porque parece executar os movimentos da cabeça, regula a visão do espaço, dando uma versão diferenciada deste. O terceiro dimensiona o espaço, estruturando-o e o construindo através da edição e montagem das imagens que representam a “passagem” de um espaço para outro no tempo. Estes movimentos, portanto, estabelecem efetivamente a natureza do espaço fílmico e tornam o cinema um construtor de visões e espaços que “obedecem” a uma lógica (do movimento) para organizar o espaço narrativo.

Capaz também de fragmentar o espaço, como, por exemplo, através do isolamento de uma face ou objeto por meio de um *close-up* (efeito constante em *Dogville*), o cinema passa a manipular e utilizar fragmentos imagéticos para, quebrando ou não com as estruturas narrativas convencionais, estabelecer novos formatos para o espaço fílmico, aquele construído no interior da narrativa. O uso da câmera lenta e da câmera rápida, por exemplo, pode enfatizar uma percepção expandida, segmentada e reconstruída do tempo real, dando uma visibilidade diferenciada ao espaço. A prática do detalhamento do espaço, ou do tempo, nesses casos, alcança um objetivo: “sua própria fragmentação icônica” (DEGLI-ESPOSITI, 1998, p. 7).

A “interrupção narrativa”, seja por meio de qualquer efeito, exemplifica a dimensão do cinema como produtor de novos e diferentes formatos de *percepção*, *construção*, *re-construção* e *imaginação* do espaço (no tempo). A diversidade nos modos de manipulação dos “fragmentos” da cena e seus mais diferentes movimentos dão margem a uma infinidade de questões sobre o espaço fílmico/

¹ Professora e pesquisadora do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.



cênico e sua relação com o espaço real/concreto e as diferentes formas como este é percebido. No entanto, no que se refere ao próprio aparato cinematográfico, os “fragmentos espaciais” e enquadramentos servem ao importante propósito de denotar a “autonomia da máquina” – a condição de superioridade da câmera como condutora e compositora do espaço fílmico.

Muitos autores (JAMESON, 2004; HARVEY, 2002; CONNOR, 2000; COELHO, 1995) têm chamado a atenção para as mudanças que vêm ocorrendo na cena cinematográfica contemporânea, e têm constatado que estas dizem principalmente respeito a modificações e transformações no e do espaço narrativo – o espaço fílmico. Este tem assumido esteticamente uma forma cada vez mais espetacularizada, caracterizada por efeitos visuais de grande complexidade técnica e pela diminuição contínua da importância de suas caracterizações e do seu conteúdo narrativo.

Guardadas as devidas especificidades formais de cada meio, pode-se afirmar que o teatro tem também sofrido transformações estéticas significativas, principalmente no que se refere à construção do seu espaço cênico. No teatro contemporâneo, o espaço cênico não mais se constitui a partir de uma única opção proporcionada pela idéia da “quarta parede” inserida na caixa cênica italiana, circunscrevendo-se necessariamente ao edifício teatral tradicional, haja vista a utilização de espaços alternativos para as encenações, como igrejas, fábricas, galpões, etc., e utiliza as mais diversas mídias – TV, vídeos, filmes, etc. – para construir e representar um formato cada vez mais performático.

Dogville, o primeiro filme de uma trilogia² do diretor dinamarquês Lars Von Trier sobre os EUA, chama a atenção pelo espaço cenográfico quase sem cenário, composto por indicações esquemáticas (esquemas do tipo “planta baixa” arquitetônica) que representam as ruas do vilarejo, as casas e os objetos. A simplicidade do cenário, o minimalismo das formas do mobiliário e dos objetos em cena que contrastam com o fundo como caixa negra (palco), que é iluminada na medida da

necessidade dramática de cada cena, destacam-se por uma determinada “plástica do espaço”, que “trabalha” enfatizando cada elemento e objeto a sua vez, com o objetivo de construir a idéia de uma “cenografia teatralizada”.

Possuindo um espaço visualmente tão distinto do que normalmente é “oferecido” nos filmes, e evocando essa “teatralização” da cenografia, *Dogville* provoca uma discussão sobre a construção do espaço fílmico que parece naturalmente evocar a noção de hibridismo. Em acordo, o meu argumento é em defesa do entendimento do espaço fílmico nesse caso enquanto uma construção híbrida, que, além de evocar uma re-configuração do que se entende por uma construção realista dos espaços fílmicos e teatrais, age, enquanto prática de transformação estética e artística, produzindo, desenhando e configurando a “condição pós-moderna”.

Em suas considerações a respeito do pós-modernismo, Frederic Jameson (2004) o qualifica como um fator socioeconômico e cultural. Jameson destaca que fatores como o crescente poder da publicidade e da mídia eletrônica, o advento da padronização universal e a aceleração dos ciclos do estilo e da moda somados ao pastiche constroem “um jogo puro e aleatório de significantes” que dão forma à pós-modernidade. Como consequência, não podemos mais supor que na contemporaneidade se produzam obras monumentais e duradouras, típicas dos movimentos artísticos anteriores, mas “rearranjos”, exaustivos e incessantes, e fragmentos de textos preexistentes que se realinham em blocos de construção cultural que passam a exaltar a bricolagem e o hibridismo textual como parâmetro de construção formal e estética.

Assim se configura a “cultura do espetáculo e da imagem”, por sua vez alimentada pelo capitalismo tardio, que se recodifica aos moldes dos fatores socioeconômicos. Dessa forma, o tão proclamado e defendido realismo/naturalismo como tendência estética, que respondeu por muito tempo a um processo ideológico e cultural dominante, passa agora a não dar mais conta dos

² Os outros filmes são *Manderlay* (2005) e *Washington* (2007).

desejos e anseios da pós-modernidade, na medida em que a própria noção de realidade e de como se configura o real mudou. É nesse contexto que aparece um novo formato estético da representação fílmica do espaço (e do real) produzindo o que denomino de “estética de inversão” – onde a linguagem e a construção do espaço se constituem da “mistura” entre as visibilidades (imagens) criadas pelo cinema e por outros meios de representação artísticos, textos, estilos, etc.

Sendo *Dogville* um filme – produzido, distribuído e exibido como tal –, seria natural que os seus mecanismos fílmicos de construção narrativa estivessem na ordem do dia. Contudo, é significativa e transformadora a conexão entre a imagem (visual) do cenário, uma arquitetura teatral de um galpão/palco e seus diferentes “fragmentos” captados e modificados espacialmente e temporalmente pela câmera que expande, segmenta e reconstrói o tempo e o espaço narrativos. Neste caso, onde o espaço representado consolida sua *mise en scène* também, ou principalmente, através da sua conexão com o espaço teatral, o espaço fílmico passa a caracterizar os traços estilísticos conceituados como pós-modernos – como a tendência à citação, à fragmentação, à diluição das formas estilísticas, ao heterogêneo, ao derrubar de fronteiras, à produção de simulacros (BAUDRILLARD, 1991).

O espaço fílmico em *Dogville* é, portanto, subvertido e isso se dá por vários motivos: (1) os elementos em cena normalmente obedecem a uma ordem e função que nega o formato da linguagem cinematográfica per se, enfatizando a recorrência constante à construção de uma imagem mental (e não visual) por parte do espectador. O espaço aqui representado é “compartimentado” e definido pelas paredes e objetos imaginários que recorrem à fantasia e à imaginação do espectador no sentido de “complementar” as ações indicadas pelos atores no espaço minimalista; (2) a grande referência visual e formal a um espaço mais teatral do que cinematográfico. O “palco” é organizado de forma orgânica em um campo demarcado pelas falas e movimentos dos atores em cena, a iluminação e a

esquematisação e distribuição dos desenhos e objetos cênicos; (3) o espaço de representação, constituído pelo movimento das personagens, da câmera e da passagem de uma tomada para outra, se circunscreve em um espaço visual único, no “palco”.

Considerando o “olhar do espectador”, que no cinema, na medida em que este se identifica com o “olhar da câmera”, sistematiza perceptivamente os signos, códigos e convenções inerentes ao aparato cinematográfico (fotografia, movimento, música, som, linguagem), podemos, no caso de *Dogville*, constatar que o “enquadramento” do olhar se dá de forma diferenciada, quase experimental. O filme, utilizando convenções e técnicas próprias ao cinema e “misturando-as” com as do teatro, conduz ao confronto entre os processos inerentes ao espectador, como o *distanciamento* e a *identificação*.

Em *Dogville*, o que acontece é a formação de um espaço alternativo – “imagético-espacial” (p. 272), a exemplo do que Lehmann (2007) define como uma experiência que pós-dramaticamente não serve ao drama – onde a experiência do espaço é construída e vivenciada através do *distanciamento* (do cenário) e da *identificação* (com os personagens) do espectador que, coerentemente, responde à forma “teatralizada” e contextual de um espaço que, em muitos momentos, podemos dizer, é realmente mais teatral do que fílmico.

Nesse momento, é interessante estabelecer um paralelo com a explicação dada por Hans-Thies Lehmann (2007), em seu livro *Teatro pós-dramático*, para o “espaço teatral pós-dramático”:

o espaço teatral pós-dramático estimula conexões perceptivas imprevisíveis. Ele pretende ser mais lido e fantasiado do que registrado e arquivado como informação; ele visa constituir uma nova “arte de assistir”, a visão como construção livre e ativa, como articulação rizomática (LEHMANN, 2007, p. 276).

A “estética espacial pós-dramática”, definida pelo interesse no espaço teatral formalmente estilizado, busca e/ou produz um espectador que, em sua “submersão” na cena, concentre a sua contemplação nos detalhes e nos significantes. A “vivência” do espaço pós-dramático, de acordo com Lehmann, configuraria uma impressão visual sobrecarregada de palavras e gestos no decorrer da



encenação. Essas considerações de Lehmann se “adequam” como uma luva ao formato do espaço fílmico *dogvilleano*.

Em *Dogville*, o ator/personagem é colocado no centro da ação – inclusive como “indutor” do funcionamento do cenário. Os gestos de abrir e fechar portas imaginárias para indicar as entradas e saídas dos atores nas delimitações das casas, que, sem paredes, pedem uma convenção para estabelecer o dentro e o fora, é um exemplo. Apesar do uso constante de técnicas cinematográficas como o *close-up*, o espaço fílmico nesse caso é construído e baseado a partir das ações e movimentos dos atores/personagens, negando, portanto, a condição do cinema contemporâneo de não depender do ator. No cinema, a *mise en scène* e os códigos e convenções trabalham para manter a noção de que tudo em cena “significa” e “fala” ao espectador de maneira conjunta. Se pensarmos em *Dogville* como um filme pós-moderno (ou pós-dramático), esse processo se dá de forma contraditória. A proposta de uma cenografia despojada e “teatral” sugere que os objetos em cena dependam dos atores para significar ou simplesmente “funcionar”.

No teatro pós-dramático, ainda segundo Lehmann (2007), o espaço cênico é modificado pelo uso de registros e recursos que ele considera essencialmente cinematográficos.

Os núcleos da representação (uma mesa, um palanque, alguns lugares para sentar, um fundo abstrato, talvez a sugestão de um arranjo cênico a partir de apetrechos), visíveis desde o início, entram em jogo por meio de *mudanças de foco* dramatúrgicas, assumindo assim o aspecto de um registro cinematográfico. Em face de um campo de representação seccionado por “cortes” em partes heterogêneas, o espectador tem a sensação de ser levado de um lado para o outro como se acompanhasse as seqüências paralelas de um filme. O procedimento da *montagem cênica* induz a uma percepção que evoca o *corte cinematográfico* (p. 275).

É razoável a posição de Lehmann quando define o teatro como a arte dos signos, e não da reprodução (o cinema). Ele explica: “Uma árvore que aparece verdadeira no palco permanece signo de árvore e não reprodução de uma árvore; uma árvore num filme pode até ter um sentido como signo, mas é antes de

tudo reprodução fotográfica da árvore” (p. 370). Isto é, na visão de Lehmann, o teatro tem a ver primeiramente com comportamento (atuar) e situação e, por último, com representação; as imagens, ao contrário, são primordialmente essa última.

Diante do exposto, é interessante pensar no espaço/cenário em *Dogville* sob a luz dessa afirmação. O “palco”, em acordo com Lehmann, seria antes de qualquer coisa uma reprodução fotográfica do espaço e esse seria definido como teatral ou, no mínimo, teria no espaço teatral sua fonte de inspiração. Mesmo como “representação” do “palco” – pautada na imagem –, o espaço fílmico, colocando-se estritamente em conexão com sua inspiração referencial, transcende o espaço da reprodução.

Nesse sentido, eu argumento que: (1) a possibilidade de “quebra” radical com a distinção entre os diversos meios de representação diversificando o uso e a manipulação de diferentes elementos cênicos por meio de colagens, bricolagens, citações, referências, etc. têm levado o cinema e o teatro a expandir as fronteiras dos seus espaços cênicos, possibilitando o aparecimento de uma linguagem com conotação híbrida; (2) os espaços cênicos no cinema e no teatro contemporâneos são gerados a partir da idéia de que os mesmos devem ser destituídos da obrigatoriedade de seguir uma já esgotada estética naturalista, e isso se deve a uma forma mais complexa de entendimento do real que se sustenta na dúvida e na incerteza da relação dos sujeitos e suas representações no contexto da realidade concreta; (3) se *Dogville* é um filme representativo da pós-modernidade, ele o é tomando a contramão da tendência espetacular e performática seguida pelas representações contemporâneas, pois aposta na teatralização, no diálogo (palavra) e na mímica corporal dramática.

Portanto, uma leitura radical da “espetacularidade” que envolve e caracteriza tanto o cinema quanto o teatro na contemporaneidade teria de excluir exemplos como *Dogville*. Apesar de *Dogville* utilizar muitos e constantes movimentos de câmera e *close-ups* para construir e “conceder” um ponto de vista essencialmente cinematográfico

ao espectador, contraditoriamente subverte outros parâmetros na medida em que opta: (1) pela ausência de efeitos especiais espetaculares, desconsiderando a tendência contemporânea à espetacularidade como argumento de construção narrativa; (2) pela ausência de trilha sonora; (3) pela substituição do naturalismo cenográfico pelo corpo do ator e (4) pelo uso de convenções teatrais que o desobrigam essencialmente da “ilusão da realidade”.

Resumindo, a organização e a construção do espaço fílmico em *Dogville* responde a uma “perda da fronteira” (intencional) entre os processos regulatórios (códigos e convenções) da representação do real (e do imaginário) no cinema (e no teatro), para criar uma desestabilidade formal que se baseia, e é provocada, pela necessidade de expressão e composição não mais definida simplesmente e apenas como fílmica, mas como uma “outra coisa” (também teatral) resultante do processo de hibridização estética.

Assim, a conclusão à qual parece plausível chegar é a seguinte: o crescente processo de desestabilidade e fragmentação que caracteriza a contemporaneidade – plenamente constituída e alimentada por uma realidade cada vez mais imagética e midiática, advinda do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e do desenvolvimento da informática – a torna efêmera, multifacetada e caótica, criando espaços e momentos “de desordem”, produzindo “fusões” estéticas, formais e construtivas nos processos de construção das mais diversas linguagens artísticas. No caso de *Dogville*, a “fusão” das linguagens (discursos) teatral e cinematográfica é provocada pela “inversão” da configuração da linguagem específica de cada meio de representação e sua relação com o “espaço real”, que por sua vez terminou por configurar uma proposta mais próxima da noção, que parece começar a tomar forma na atualidade, do que constituiria um “filme pós-moderno”.

Referências

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 2000.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2002.

JAMESON, Frederic. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1991.

