



Musical em negro: o espectador e a dançarina

César Guimarães

Departamento de Comunicação Social da UFMG

Resumo: Ao caracterizar a relação da protagonista de *Dançando no Escuro* com o universo da comédia musical, analisamos de que maneira o filme de Lars Von Trier tensiona ao máximo a tentativa de reintegrar a experiência estética proporcionada pelo cinema à vida ordinária.

Palavras-chave: Cinema moderno. Musical. Melodrama. Vida ordinária.

Ao enfrentar o cinema comercial em nome de um público por vir, Marguerite Duras descreveu assim o primeiro e mais antigo espectador: procurando escapar da monotonia do cotidiano, ele entra na sala escura para “fugir do exterior, da rua, da multidão, para fugir de si mesmo” e se deixa seduzir pela “violência das guerras, as matanças, as arruaças, a virilidade sob todas as suas formas, a virilidade dos pais, das mães, sob todos os aspectos, as gozações de antigamente a respeito das mulheres, as crueldades e as intimidades das alcovas” (DURAS, 1988, p. 29). A *grande noite artificial dos solitários, a mais generosa e democrática*, surge aqui como lugar de um logro, armadilha que condena o desejo à alienação: enquanto os espectadores se julgam a salvo da repetição do cotidiano, cresce a separação entre as preocupações ordinárias da vida e os produtos dessa usina de sonhos na qual o cinema há tanto tempo se transformou¹.

A que distância estamos daquele personagem de Hofmannsthal que defende os que procuram no cinema o substituto dos sonhos, os habitantes das grandes cidades e dos distritos industriais, que encontram nas imagens mudas uma experiência na qual o “homem está mais inteiro do que nos hábitos da vida”:

“A atmosfera do cinema me parece a única na qual os homens do nosso tempo aqueles que constituem a massa entram numa relação imediata, sem o menor constrangimento, com uma herança intelectual imensa, mesmo estando estranhamente acomodada, suas vidas em confronto com a vida. A sala abarrotada, em semi-escuridão, com seu desfile de imagens ofuscantes é, para mim não posso dizer de outra forma, quase venerável como o lugar onde as almas, num obscuro instinto de conservação, fugindo dos números, refugiam-se na visão.” (HOFMANNSTAHL apud PRIEUR, 1995, p. 104)

Defendido e acusado de inúmeras maneiras, presente em diferentes estilos e autores, o sonho foi abordado primeiramente pelos filmes ao lado de fenômenos correlatos, como a amnésia, a hipnose, a alucinação e o delírio. Para o cinema europeu em particular, o sonho era caracterizado como um estado que expunha os personagens a “sensações visuais e sonoras (ou até mesmo tácteis, cutâneas, sinestésicas) que

¹ Em *Un barrage contre le Pacifique*, Duras identifica a experiência noturna do filme ora à felicidade (assimilada à noite de amor), ora ao terror, com sua lentidão de pesadelo e seus fragmentos de corpos superdimensionados pelo primeiro plano.

perderam seu prolongamento motor” (DELEUZE, 1990, p. 72). Ao comentar os filmes de Abel Gance e Marcel L’Herbier, Jean Epstein notava que o olho artificial da câmera (dotado de uma “função mágica interior”) surgia associado a uma imaginação-robô e a uma subjetividade automática (EPSTEIN, 1975, p. 63). Esse autômato espiritual que o cinema implanta atrás de nossa cabeça e que, ao se apropriar de nossa memória e de nossos afetos, nos força a sentir e a pensar, tomou diferentes figuras e funções ao longo da história do cinema: dialético em Eisenstein, burlesco em Buster Keaton e Chaplin, sonâmbulo ou esquizofrênico no Expressionismo, múmia em Artaud e em Dreyer, vidente em Rossellini²... Em cada um desses casos, entretanto, seja como apreensão de um pensamento abstrato ou lógico (do qual as idéias seriam deduzidas formalmente umas das outras), seja como o encontro com o impensável do pensamento (quando este se vê encurralado por uma situação puramente psíquica, e não mais física ou mecânica), a experiência do espectador consistiu sempre em captar, diante da tela, “parcelas de tempo, partículas de alma” (PRIEUR, 1995, p. 10).

Se Hofmannsthal, em seu tempo, compartilhava aquele “otimismo metafísico” que via no cinema uma utopia escondida a possibilidade do acesso das massas a uma linguagem predominantemente visual, livre dos traços de distinção e de imposição da ordem social, em nossos dias percebemos o quanto se acentuou a divisão entre aqueles que fazem o cinema e os que fazem a cidade funcionar.³ Há vinte anos, Duras dizia que esse espectador hipnotizado pelo ilusionismo do cinema era constituído por diferentes estratos sociais: operários, cientistas, executivos, pedreiros... Hoje, quando as salas de cinema dão lugar a igrejas, estacionamentos e casas de jogos, parece que o espectador foi abandonado definitivamente pelo cinema... O homem ordinário do cinema, essa criatura mutante inventada pelos filmes, nascida do universo das feiras e dos números de magia, passa por mais uma transformação: hoje ele perambula pela cidade, frequenta os supermercados, os *shoppings* e as salas *multiplex*. Ao defender o filme consciente de si mesmo contra os mecanismos de distração do cinema em geral, Duras reconhecia o quanto a relação compartilhada com o espectador estava verdadeiramente impedida, bloqueada.

² Cf. o capítulo dedicado às relações entre o pensamento e o cinema em DELEUZE, 1990, p. 189-226.

³ No prefácio de *Ciné-Journal*, de Serge Daney, Deleuze chama de “otimismo metafísico” a crença depositada no cinema pelos seus primeiros autores e críticos, de Eisenstein e Gance a Élie Faure e Jean Epstein: concebido como arte total das massas, o cinema surgia vinculado a um pensamento triunfante e coletivo. A Segunda Guerra Mundial e o horror dos campos de concentração, contudo, impuseram um pessimismo metafísico radical: o cinema, desde então, alcança somente um pensamento “arriscado, singular, que só se apreende e se conserva no seu impoder, tal como ele retorna dos mortos e enfrenta a nulidade da produção em geral”. Cf. DELEUZE, 1992, p. 91.

“O que digo do espectador, neste momento, é o que penso do nosso confronto. Não posso entrar num julgamento que se vangloriasse de representar a respeito dele a generalidade da opinião. Por enquanto, não vejo como seria possível falar à posição teórica ou crítica desse primeiro espectador. Ele ocupa uma posição que aparece como irreal, desertada, morta, destruída pela debandada, pela fuga da pessoa. Sim, uma espécie de lugar imoral. Falar dele em nome de todos é coisa que só se pode fazer a partir de um lugar que tenha a mesma imoralidade.” (DURAS, 1988, p. 32)

Se a autora sustenta essa separação reconhecendo a necessidade do compartilhamento e a impossibilidade da sua realização, é para não incorrer na tentação de moldar o espectador, de maneira exclusiva, segundo seus próprios hábitos, valores e julgamentos:

“Esse espectador, acho que é preciso abandoná-lo a si mesmo; se tiver de mudar, mudará, como todo mundo, súbita ou lentamente, a partir de uma frase ouvida na rua, de um amor, de uma leitura, de um encontro, mas sozinho. Num enfrentamento solitário com a mudança.” (DURAS, 1988, p. 34)

Não sabemos ao certo o quanto esse espectador mudou, e se ele acompanhou ou não, na mesma proporção, as modificações que o cinema sofreu (na sua produção e na sua recepção), a contar do momento em que Duras deixou de realizar seus filmes. Todavia, parece-nos que as muitas modificações por que o cinema passou desde então não justificam nem a nostalgia desalentadora diante do desaparecimento de uma estética (seja aquela das vanguardas dos anos 20 e 30, seja a do cinema moderno, inaugurado após a Segunda Guerra), nem a euforia ingênua em torno de novos modos de produção (em particular, aqueles proporcionados pelas câmeras digitais e pelos procedimentos numéricos de edição). Sem subestimar as filiações mesmo longínquas entre a diversificada e heterogênea produção atual e as obras fundadoras da modernidade cinematográfica, e muito menos sem retirar do cenário contemporâneo os criadores que perseveraram nas conquistas do cinema moderno (como Godard, Manoel de Oliveira e Andrei Sokourov,

entre outros), julgamos que é preciso escapar da rigidez das classificações estilísticas e das periodizações históricas e buscar reinventar o aparelho analítico de que dispomos para investigar os filmes: os de hoje e os de ontem...

Jean-Louis Schefer afirma que os efeitos produzidos pelo filme não podem ser reduzidos nem ao mecanismo escondido dessa máquina simbolizante que é a câmera nem às diversas operações de sentido obtidas pela montagem⁴. Se o filme possibilita uma representação da vida interior, se algo da experiência dos sujeitos se coagula nos filmes que ele viu ainda na infância, isso não se deve a uma compensação imaginária que o cinema ofereceria diante de um real de tal modo aprisionador que só poderia ser evitado, desviado, recalçado, enfim, graças ao dispositivo cinematográfico. Péssima metáfora essa que reduz o cinema a um espelho que reflete as aventuras do pequeno eu (seus tormentos ou deslumbramentos, pouco importa) ou as mazelas da vida social. Sem dúvida, ele pode se prestar a isso, há muita gente, inclusive, que se empenha em fazer filmes para demonstrar isso. Mas, do ponto de vista dos efeitos poéticos que o cinema conseguiu produzir ao longo de sua história, quanto a essa vida mutante que ele concedeu ao espectador, trata-se bem de uma outra coisa: os filmes são “o suporte real e fantasmático de uma destruição de seu conteúdo, de suas imagens, de uma série de montagens aleatórias pelas quais a memória de cada um integra os corpos, as durações, a moral, enfim, estrangeiros não a seu saber, mas à sua biografia” (SCHEFER, 1999, p. 8).

Mais do que o lugar calculado dos efeitos da imagem, o espectador é o dispositivo que opera uma segunda montagem, guiada pelos afetos que o filme produz em nós e que constituem propriamente uma *paixão da imagem*. Seja através da aparição de um rosto ou de um efeito de montagem, o filme carrega consigo (em sua organização narrativa), como um corpo anômalo, uma matéria evanescente a partir da qual o sujeito cria liames entre o que ele vê e o que ele vive, mas podendo unicamente adivinhar, sem nunca saber ao certo, a causa desse afeto (irredutível, de qualquer modo, ao dispositivo da máquina e dos seus ilusórios efeitos de projeção, tanto físicos quanto psíquicos, por assim dizer...).

⁴ Apresentamos brevemente a perspectiva de Schefer, destacando em particular as considerações que, em *Images mobiles* (1999), o autor acrescenta ao ponto de vista desenvolvido em *L'homme ordinaire du cinéma* (1980). Em *Images mobiles*, numa entrevista realizada por Serge Daney e Jean-Pierre Oudart, Schefer critica a ilusão da distância crítica como estratégia de combate aos efeitos manipulatórios e ilusionistas do dispositivo cinematográfico, mantendo, inclusive, uma forte reserva quanto à importação da tópica laciana do real, do imaginário e do simbólico pelo campo de estudos do cinema.

Vinte anos após a publicação da crônica de Duras na revista *Cahiers du Cinéma*, permanece inteiramente viva a vontade do compartilhamento entre o filme minoritário (feito a contrapelo do cinema dominante) e o seu público que ele bem gostaria de inventar, mas cujo surgimento é indecível. Quanto ao espectador, aquele, o mais antigo do cinema, parece ter assumido uma nova forma. Nós o reencontramos em *Dançando no Escuro*, de Lars von Trier, na figura da operária tcheca fascinada pelas comédias musicais, dançarina amadora que migrou para a *América profunda*. A perspectiva de Duras bastante singular, mesmo no contexto francês distancia-se sobremaneira da de Lars von Trier, o que torna toda tentativa estrita de comparação algo despropositado ou absurdo. Uma diferença tão pronunciada, entretanto, não impede que partamos de um para compreender o outro.

Enquanto Duras, em suas realizações mais radicais (como *L'Homme Atlantique*, por exemplo), levou a cabo a destruição da *mise-en-scène* (abrigo, por excelência, do imaginário e da identificação) por meio da monotonia da imagem (retirando-lhe todo poder de encarnação do sentido) e da tela inteiramente em negro, Lars von Trier vai na direção diametralmente oposta, buscando resgatar a potência da imagem no centro mesmo do cruzamento conflituoso entre a sideração que o filme nos proporciona e o ilusionismo fácil que o ameaça constantemente. A grande diferença é que, enquanto para Duras o espectador deve ser, necessariamente, retirado da sua experiência cotidiana para alcançar a experiência estética exigida pelo filme, para Lars von Trier trata-se justamente de reaproximar ou de reintegrar a experiência da vida ordinária àquela do cinema (Selma, a protagonista de *Dançando no Escuro* interpretada por uma cantora vinda do universo da música *pop*, encarna a dificuldade extrema de reconciliar essas duas formas de experiência, num filme que equilibra não sem tensão a radicalidade de seus recursos expressivos e sua destinação ao grande público). Eis aqui um traço decisivo que separa os dois autores. Em Lars von Trier, o primado da imagem, com a valorização dos seus elementos sensíveis por meio dos recursos digitais, não se opõe necessariamente à fábula (a história contada), ao encadeamento narrativo. Se, como quer Rancière, o cinema moderno procura a destruição da fábula

em favor da *apresentação* sensível do pensamento, Lars von Trier afasta-se daquela negatividade que, para romper com os efeitos ilusionistas e com a invisibilidade da montagem e da narração, conduzia à desconstrução da narrativa e à exibição dos meios de produção do filme⁵. Mais contemporâneo do que moderno, *Dançando no Escuro* propõe-se um novo reinvestimento na fábula e na imagem, conjuntamente, mas sem recair na nostalgia da magia cinematográfica ou no “já filmado”, como teme Youssef Ishaghpour (ISHAGHPOUR, 1986, p. 8-9).

O que nos interessa nessa comparação entre os dois cineastas é destacar as posições extremas que cada um ocupa, sem nos determos na especificidade dos meios expressivos empregados por um e por outro e, muito menos, sem pressupor que as questões enfrentadas por Duras tenham sido resolvidas por Lars von Trier (o que seria um equívoco!). Pelo contrário, saber qual é a natureza da experiência estética proporcionada pelo cinema permanece no centro do problema. Diante não apenas dos filmes atuais, mas daqueles que podem ser feitos, a interrogação principal que nos anima é a seguinte: como é que a experiência estética mesmo se desinvestida de suas promessas utópicas modernistas pode constituir uma reserva de ação, de afecção e de imaginação, que permita aos sujeitos viver a sua experiência como experiência de alteridade? Lembremos que, através da experiência estética, os sujeitos não apenas aprendem algo acerca deles mesmos e das condições nas quais vivem (e sobre as quais podem agir), como também fazem “a experiência do que significa ter uma experiência” no mundo que lhes é contemporâneo (SEEL, 1993, p. 150).

Aparentemente, Selma está pronta para cair na armadilha que o cinema foi acusado inúmeras vezes de preparar: ela identifica-se a tal ponto com o que é representado, que passa a viver em uma realidade paralela, gueto ao qual a experiência estética está condenada em uma sociedade na qual “somente a estética é estética”:

“Na modernidade, desintegrada culturalmente por uma economia autônoma, a estética cindida assume uma forma absurda. Embora todo fenômeno da vida sempre comporte

⁵ Jacques Rancière, opondo-se à defesa do primado da visualidade sobre a narração (estratégia típica do cinema moderno), escreve que a fábula cinematográfica é sempre contrariada, pois é feita tanto de uma auto-afirmação da presença sensível da imagem quanto do seu encadeamento (e expansão) numa ordem narrativa. Cf. RANCIÈRE, 2001, p. 7-28.

um aspecto estético para o homem, o mundo ‘economizado’ da modernidade desmente esse fato elementar. O trabalho não é estético, a economia não é estética, a política não é estética, a vida em geral não é estética, somente a estética é estética. As belas artes transformaram-se num fantasma.” (KURZ, 1999)

Enquanto os que têm acesso aos bens simbólicos que denominamos arte culta ou alta arte fazem da experiência estética um consumo privado e legitimado pelos especialistas (do *marchand* ao crítico de arte), aqueles que estão do outro lado, os excluídos da experiência estética genuína, aqueles que a tomam por um *Ersatz*, promovem uma passagem tão mais enganosa quanto mais direta entre os produtos da indústria cultural e a vida cotidiana. Aqui é preciso prosseguir com muito cuidado: percebemos facilmente para onde uma interpretação como esta pode caminhar, perigosamente próxima das muitas cópias da Teoria Crítica... Não será preciso retornar ao malfadado encontro de Ulisses com as sereias. Se a realidade deixou-se estetizar, se a vida cotidiana encontrou canais de comunicação com o onírico, essa que faz a passagem entre os diferentes domínios terá que pagar, terá que ser sacrificada. Como é que Selma, essa cabeça tonta, não percebeu isso? Por que a heroína de um melodrama tão distante do final feliz persevera nessa teimosia própria dos idiotas?

Espectadora tomada pouco a pouco pela cegueira, com seu ouvido atento à gama sonora do mundo, quando Selma cede aos apelos do som, o universo do trabalho comunica-se com o mundo onírico, os ruídos da fábrica transformam-se numa sinfonia mecânica, o hino cantado pelos condenados à pena de morte infiltra-se pelos respiradouros da prisão, e mesmo no corredor que conduz à forca, os passos, ritmados, ainda dão forma à vida que resta... Se há musical aqui, trata-se do avesso mais extremado da comédia musical; um musical tingido de negro, às cegas, tateante, que faz o ritmo e a dança surgirem num lugar jamais imaginado por Hollywood: à beira do cadafalso.

Se há uma potência própria dos meios expressivos do musical, é a sua capacidade de fazer da dança um mundo onírico:

“O ato cinematográfico consiste em que o próprio dançarino entre em dança, como se entra no sonho. Se a comédia musical nos apresenta tantas cenas funcionando como sonhos ou pseudo-sonhos com metamorfoses (*Cantando na Chuva*, *A Roda da Fortuna*, e acima de tudo, *Um Americano em Paris*, de Minelli), é porque ela inteira é um gigantesco sonho, mas um sonho implicado, e que ela própria implica a passagem de uma suposta realidade ao sonho.” (DELEUZE, 1990, p. 79)

Diferentemente dos filmes em que o corpo obedecia ao movimento sensório-motor, no musical a dança o arrasta para o domínio das situações óticas e sonoras puras. É o próprio mundo que se põe absurdamente a dançar, atendendo aos apelos dos signos sonoros e óticos. Nesse musical em negro, contudo, estamos no pólo oposto daquele cinema no qual o mundo real dispõe de passarelas para o mundo onírico. Em *Dançando no Escuro*, essas passarelas são uma promessa rompida; as passagens entre o real e o onírico, mal se abrem, são fechadas violentamente. Certamente é porque a área da vida é apertada demais que precisamos alucinar, a partir dos barulhos à nossa volta, um outro mundo para resistir ao que há de intolerável no mundo que habitamos. Assim é que a operária, em meio à repetição e à fadiga, passa distraidamente do universo do trabalho para o onirismo da dança. Retirada da fábrica pelos barulhos ritmados das máquinas (quando a desordem dos ruídos ganha uma ordenação rítmica que vem raptar o corpo, libertá-lo do automatismo que a máquina lhe impõe), Selma rompe, pouco a pouco, a separação entre a realidade e o sonho. Ela sonha acordada. De início, o filme a que ela assistira (*Top Hat*, com Fred Astaire e Ginger Rogers) pelos olhos da amiga que lhe descreve os movimentos dos dançarinos infiltra-se na realidade: um trabalhador se aproxima, imitando os gestos do ator, mas esse breve interlúdio é logo interrompido. Mas, mais à frente, a passagem entre os dois mundos se estabelece, e é toda a fábrica que entra em dança, perigosamente, sem dúvida, mas apenas para a operária que se descuida da sua tarefa, quando a dança e a canção são interrompidas subitamente pelo barulho da máquina que se quebra.

Em *Dançando no Escuro*, se a dança permite a entrada no sonho, não se trata nem do sonho infantil do espectador

que foge de si mesmo, nem da dissolução do maravilhoso (aquela *verdadeira vida* desejada pelos surrealistas) na banalidade do cotidiano, realizada atualmente pela publicidade, tal como professam alguns autores)⁶. Se a passagem da realidade ao sonho implicado na dança conduz a protagonista a uma outra existência que não aquela a que está submetida, não se trata simplesmente de um fenômeno da ordem do escapismo ou da identificação, graças à imersão alucinatória na imagem. Trata-se sobretudo de manter uma escolha, uma decisão que, justamente, este mundo no qual vivemos gostaria de excluir. Se a experiência só pode fazer da visão um testemunho do inominável, a resistência que nos resta é afirmar a crença no invisível das imagens e dos sons, deixar-se ser atraído pelos signos sonoros e óticos puros, que valem bem mais do que a imagem do mundo que nos é apresentada todos os dias, como ouvimos na canção *I have seen it all*. Depois de encontrar com Selma na estrada de ferro (pela qual ela se orientara unicamente tocando um dos trilhos com o pé), Jeff indaga se ela realmente não vê nada. Selma retruca: “O que há para ver?”. Nesse momento, ao ouvir o barulho ritmado das rodas do trem, ela salta para o universo onírico. Reafirmando a resposta dada anteriormente a Jeff, Selma inicia a canção afirmando que já viu tudo as árvores na primavera, as vidas perdidas prematuramente, o claro e o escuro, o grande e o pequeno, e que não há mais nada para ver. Jeff tenta convencê-la de que ainda há muita coisa que ela não viu lugares turísticos e exóticos como o Peru ou a Grande Muralha da China, enquanto ela responde que já viu tudo de que precisa. Ao invés de simplesmente apresentar uma renúncia definitiva a conhecer o visível (fazendo da cegueira uma fraqueza), a seqüência afirma, ao contrário, a potência do liame entre o olhar e os afetos, aquilo que torna intensa e significativa a realidade mais ínfima, e que ultrapassa a grandiosidade dos monumentos históricos e naturais (se já vimos a água, não serão as Cataratas do Niágara que nos surpreenderão...) É a visão, afinal, que garante a *paixão das imagens*, como canta o coro dos trabalhadores nos vagões do trem: *You've seen it all and all you have seen / is there to review on your own little screen / the light and the dark, the big and the small / just keep in mind you need no more at all*. As imagens sobrevivem em nós de acordo com a intensidade com que nos afetam.

⁶ Segundo Maffesoli, a publicidade instaura um maravilhoso do cotidiano, vivido hedonisticamente e distante das utopias de uma sociedade perfeita, a ser alcançada a longo prazo. Cf. MAFFESOLI, 1998, p. 109. Quessada, por sua vez, procura mostrar como a publicidade usurpa o lugar do platonismo e consegue propor a contemplação de puras idealidades (as marcas), que surgem encarnadas no mundo sensível. No anúncio publicitário, o prazer e o conhecimento do sensível conduzem à Idéia através da Beleza. Cf. QUESSADA, 2002, p. 202-206.

Como nas comédias musicais há sempre alguém que vem amparar a queda da dançarina, aqui são os trabalhadores que sustentam Selma. Enquanto isso, por um breve momento, o mundo ao redor do sonho não parece ameaçá-lo... Não muito longe dali, um outro casal habita o que resta de um outro sonho, o “sonho americano”: Bill, o policial, e Linda, a dona de casa que parece uma *star*, habitam o *décor* de uma América imaginária, criada pelo cinema. Provavelmente, enquanto Selma dança no trem, eles desfrutam do seu conforto (cercados pelos eletrodomésticos) e ouvem música, como de costume... Como nos lembra Stanley Cavell, nas comédias musicais americanas dos anos 30, o mito do amor moderno vigorava através do casal que sobrevivia no ambiente inseguro das grandes cidades. Para isso era preciso bom humor, divertimento, inventividade, todos esses elementos que faziam a graça do musical (CAVELL, 199, p. 117). E mesmo depois da Segunda Guerra, escreve Serge Daney, o cinema americano, então em seu estado máximo de “capacidade de felicidade, de graça”, oferecia a promessa de um mundo: “*Dans les films de Douglas Sirk, l’Amérique est belle à voir. Quand Fred Astaire danse, c’est beau. E puis ça ne dansait que là, pas en Europe. Tout cela, on l’a su d’une façon absolue. C’était une promesse d’un monde, même si le monde était très américanisé...*” (DANEY, 1999, p. 56).

No filme de Lars von Trier, porém, não há conciliação entre o mundo que nos rodeia e esse outro no qual se entrava, com leveza e presença de espírito, à maneira de um sonho ou espetáculo. O surgimento da dança anuncia o pior. Aquela que busca tal passagem, procurando reintegrar a experiência dos filmes à vida, será submetida à prova a mais difícil. Em *Dançando no Escuro* essa prova surgirá com as cores carregadas do melodrama. Vítima de uma cilada preparada por Bill, que lhe roubara o dinheiro economizado durante anos (e destinado a pagar a operação do filho, ameaçado de tornar-se cego), Selma tentará resgatar o que lhe fora roubado e, no confronto com Bill, acabará por matá-lo. Novamente, é a música que introduz o universo onírico. O policial está imóvel no chão, Selma arranca-lhe a sacola com o dinheiro roubado. A agulha do toca-discos arranha o mesmo trilho. Esse mínimo ruído faz Selma sonhar, mas dessa vez o tormento infiltrou-se no espaço onde o corpo se

liberava da gravidade: diferentemente das outras vezes, essa que sonha sabe que algo está errado. Bill limpa o sangue da blusa e põe as coisas do lugar (depois da luta entre os dois). A realidade, ao lado, sustenta o sonho: Gene, o filho, faz barulho com sua bicicleta. A canção é introduzida por sons de uma cantiga de ninar: *black night is falling / the sun is gone to bed / the innocent are dreaming* (...). Selma trata Bill carinhosamente, como a uma criança. Ele diz que a perdoa, ela foge do quarto; a música é interrompida, Selma encontra Linda, que lhe encoraja a fuga. A música retorna e ampara a fuga da heroína.

A partir daí, se o encadeamento dos acontecimentos se aproxima do melodrama, é apenas para melhor destruí-lo enquanto amparo do espectador e dispositivo de catarse. Condenada à pena de morte, Selma recusa-se a gastar o dinheiro (já empenhado na operação do filho) com o advogado que poderia livrá-la da pena capital. Contudo, a verdadeira trama dos acontecimentos, aquilo que poderia esclarecer o fato trágico que sobreveio e o desfecho pior que se seguiria, não será completamente explicada, e isto por três razões. Primeiramente, porque Selma mantém-se fiel ao pacto firmado com Bill, de que ambos não deveriam revelar seus respectivos segredos (o endividamento do policial e o dinheiro duramente economizado pela mãe para a operação do filho). Quando interrogada sobre por que matara Bill, ela afirma que ele lhe pedira, fazendo a lógica do sonho acordado guiar a conduta no mundo real, coisa que sistema jurídico jamais compreenderá⁷; em seguida Selma recusa-se a gastar o dinheiro reservado à operação de Gene com o pagamento do advogado que poderia lhe obter o *sursis*, alegando que, se o filho viesse a saber de toda a história, poderia ficar perturbado, e a operação correria o risco de fracassar.

⁷ É certo que para Bill tratava-se de uma estratégia: ao mesmo tempo que ele provocava Selma, “pedindo-lhe” para matá-lo, aproveitava também para ganhar tempo e pedir à mulher, Linda, que chamasse a polícia. Mas, por outro lado, se adotamos a perspectiva de Selma, como distinguir o real do imaginário?

Essa breve descrição da fábula do filme não deve ser tomada como uma figura do destino que se abateria implacável sobre a protagonista impotente (reduzida à condição de vítima) e a empurraria para um sacrifício que, no fundo, ela não suportaria. Como bem demonstrou Thomsen, o filme de Lars von Trier deve ser compreendido sob a perspectiva do *pathos*, esse sofrimento ou paixão entusiástica imanente a

um modo de existir no qual a renúncia ao imediato conduz a verdade às formas da finitude (THOMSEN, 2001, p. 197). Eis porque o que acontece a Selma não deve ser explicado nem por sua impotência diante da máquina social que a aprisiona (e cuja lei lhe escapa), nem por meio de uma razão psicológica que revelaria os motivos internos do eu. Se realmente os “movimentos profundos da alma desarmam a psicologia” como afirmara Kierkegaard, é porque eles traduzem a relação de forças (a de afetar e a de ser afetado) que o corpo e o pensamento mantêm com o mundo ao seu redor, escreve Deleuze⁸.

Nada mais apropriado do que o corpo de uma dançarina (mesmo a mais desajeitada, a mais amadora) para mostrar as acelerações e as lentidões que regem os milhares de partículas que nos formam, bem como as relações de aproximação e distância que mantemos com aqueles que podem aumentar ou diminuir nossa potência de afetar ou de ser afetado, de nos conduzir às paixões alegres ou às paixões tristes... Um corpo ou uma alma não são nem um sujeito nem uma substância, mas modos, modos de existir; algo que se experimenta e se sente de forma bem prática, e que devemos escolher, conforme a importância que lhe concedemos⁹. O que Selma faz da música e da dança é transformá-las num modo de existir: elas expressam o mais intenso apetite pela vida, e mesmo se esta se manifesta nas minúsculas coisas (pouco importa, pois a intensidade não é uma questão de grandeza...), ela persevera, resiste. Resiste mesmo ao que virá, de fora, destruir o corpo: a morte mais violenta, o enforcamento, que subjuga o corpo à gravidade (retirando-lhe definitivamente os movimentos incontáveis da dança) e que estanca, numa torção brusca, um outro corpo: o corpo sonoro da música.

Se no início do filme o anúncio do “novo mundo” era feito às cegas (ouvimos no escuro, nada enxergamos), com a tela inteiramente em negro, a penúltima canção (na qual Selma recomenda ao filho a continuação dos afazeres cotidianos arrumar a cama, cortar o pão...), é interrompida pelo golpe mecânico do estrangulamento e pela queda do corpo enforcado (não há mais ninguém para ampará-lo...).

⁸ Deleuze integra Kierkegaard à sua leitura espinosista do cinema. Cf. DELEUZE, 1990, p. 211.

⁹ Seguimos aqui a leitura deleuzeana de Spinoza. Cf. DELEUZE, 1981.

Como escreveu Laymert Garcia dos Santos, há um componente utópico nesse sacrifício da mãe, que crê nas imagens por vir (aquelas que o filho verá, já curado da doença). Não sabemos ao certo se trata-se realmente da invenção de um outro sonho coletivo para o cinema um “novo cinema proletário capaz de se apropriar dos equipamentos eletrônicos” (SANTOS, 2000) , mas talvez, sem poder prever como esse sonho se encarnará na história (exaurida pelos desastres das utopias, pela crueldade e pelas injustiças), talvez possamos pelo menos indicar como é que ele resiste ao nosso tempo. Esse “utópico cinema interior” de que nos fala Laymert Garcia dos Santos não será uma *partícula da alma* e, como tal, uma parte não-extensa do corpo, não submetida ao tempo, puramente intensiva, atualizada pelos afetos proporcionados pela música, pelo corpo em movimento e pela visão (DELEUZE, 2001)?

Aquilo a que morte põe um fim no corpo são as suas partes extensas, porém não é somente dessas partes que ele se compõe. Podemos compor um corpo (consumimos a vida nisso) que seja feito, em sua maior parte, de partes não-extensas, essas coisas que não podem ser contadas nem medidas: os afetos (um filho entre os braços, a alegria de um sapateado, o fragmento de uma canção balbuciada...). Intocados pela morte esse plano fixo em negro , os afetos desencadeados pela música e pela dança inauguram verdadeiramente um novo mundo, como ouvimos na canção que acompanha os créditos finais do filme: *If living is seeing / I'm holding my breath / in wonder / I wonder what happens next / a new world / a new day to see* (TRIER, 2000, p. 188).



Referências

CAVELL, Stanley. *La projection du monde*. Paris : Belin, 1999.

DANEY, Serge. *Itinéraire d'un ciné-fils*. Paris: Éditions Jean Michel Place, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Spinoza: Philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

- DELEUZE, Gilles. *Conversations*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Spinoza: immortalité et éternité*. Paris: Gallimard, 2001. (CD duplo, pertencente à coleção *À voix haute*).
- DURAS, M. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950.
- DURAS, Marguerite. *Os olhos verdes*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma*. Tome 2 (1946-1953). Paris: Seghers, 1975.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. O cinema utópico de Lars von Trier. *Mais !, Folha de São Paulo*, 3 de dezembro de 2000, p. 6.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinéma contemporain : de ce coté du miroir*. Éditions de la Difference, 1986.
- KURZ, Robert. O fantasma da arte. *Mais!, Folha de São Paulo*, 4 de abril de 1999.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- PRIEUR, Jérôme. *O espectador noturno*. Os escritores e o cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- QUESSADA, Dominique. *Lesclavemaître : l'achèvement de la philosophie dans le discours publicitaire*. Paris : Verticales, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
- SCHEFER, Jean Louis. *Images mobiles : récits, visages, flocons*. Paris: P.O.L., 1999.
- SEEL, Martin. *L'art de diviser : le concept de rationalité esthétique*. Paris: Armand Colin, 1993.
- THOMSEN, Bodil Marie. Lars von Trier escapando do estético. *Lugar Comum - Estudos de mídia, cultura e democracia*. Nepcom/UFRJ: Rio de Janeiro, n. 12, 2001.
- TRIER, Lars von. *Dancer in the dark: scénario bilingue*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.

Filmografia

- DONEN, Stanley; GENE, Kelly. 1952. *Cantando na chuva (Singin' in the rain)*. EUA. P&B/Cor, 103 min.
- DURAS, Marguerite. 1981. *L'Homme Atlantique*. França, Cor, 45 min.
- TRIER, Lars von. 2000. *Dançando no escuro (Dancer in the dark)*. Dinamarca, Cor, 140 min.
- MINELLI, Vincent. *A Roda da Fortuna (The Band Wagon)*. EUA, Cor, 11 min.
- MINELLI, Vincent. 1951. *Um Americano em Paris (An American in Paris)*. EUA. Cor, 113 min.
- SANDRICH, Mark. 1935. *Top Hat*. EUA. P&B, 101 min.

Résumé: Pour caractériser la relation de la protagoniste de *Dancer in the dark* avec l'univers de la comédie musicale, nous analysons la manière dont le film de Lars Von Trier se sert d'une tension maximum dans le but de réintégrer l'expérience esthétique créée par le cinéma dans la vie ordinaire.

Mots-clés: Cinéma moderne. Comédie musicale. Mélodrame. Vie ordinaire.



Abstract: Characterizing the relations between the main character in the film *Dancing in the Dark*, and the musical comedy universe, we analyze the way Lars Von Trier's film tensions the trial to reintegrate the esthetic experience provided by cinema to the ordinaray life to the maximum.

Keywords: Modern cinema. Musical comedy. Melodrame. Everyday life.