



# O filme como vontade de representação

Maurício Lissovsky

Doutor em Comunicação pela UFRJ

Professor da Escola de Comunicação da UFRJ

Thomas Edison Jr. aproxima-se da casa dos Henson e bate na porta... “Qual porta?” pergunta a criança ingênua que revelou a nudez do Rei. Como os demais cidadãos de *Dogville*, Tom parece não perceber que suas casas não possuem paredes ou portas: tocoqueam-lhes a madeira com os nós dos dedos e, sobretudo, giram-lhes as maçanetas. Os habitantes da cidade comportam-se como *zumbis* prisioneiros de seus velhos hábitos.

*Não subestimemos a bizarra repetição deste gesto mecânico* diria Adorno, em resposta à criança.

Único filósofo ocidental a rebelar-se contra a impropriedade das maçanetas, Adorno alerta-nos, em “Entre sem bater”, que a “tecnificação está tornando os gestos, simultaneamente, mais precisos e mais brutais” (ADORNO. *Minima moralia*). Despidos de toda hesitação, converteram-se em “exigências das coisas”. Portas de geladeiras e de automóveis, por exemplo, têm de ser “batidas”, e ninguém mais sabe “fechar uma porta gentilmente, mas de modo firme”. As agressões fascistas, sugere, já estão presentes nos movimentos que as máquinas demandam de seus operadores. O gesto se consume no e durante o funcionamento do mecanismo, pois tudo de onde poderia provir uma “experiência” a “liberdade de comportamento” do sujeito, a “autonomia da coisa” foi banido da ação. Em *Dogville*, para provável desespero do pensador alemão, não existem mais “vенеzianas para serem abertas”, mas seus habitantes permanecem apegados ritualisticamente a gestos desnecessários.

O filme de Lars von Triers evoca, de imediato, duas maravilhosas seqüências de *Playtime*, de Jacques Tati: a porta alemã que não faz barulho por mais força com que seja “batida” e a *plongée* distante que nos apresenta uma estranha dança de técnicos e operários saltando fios invisíveis perto do chão. A *plongée* radical de *Dogville*, porém, tem ainda uma outra função. Está ali para enfatizar a despeito do naturalismo quase atávico do diretor o caráter de “representação” do filme. Mas, ao contrário da fórmula tipicamente godardiana, ele o faz negando-se como filme: suas convenções são as do teatro, sua estrutura é folhetinesca como *As aventuras de Tom Sawyer*, que está sendo lido por Thomas Edison, pai ,

a narração em *off* é alusivamente “decadentista” em que a palavra “moral”, por exemplo, vem sempre acompanhada de uma certa ironia. O que Triers pretende com essa ênfase na representação tal como sua principal fonte de inspiração neste filme, o dramaturgo Bertold Brecht, de *Mahagonny* e *Ópera dos três vinténs* é colocar-nos a uma certa *distância*.

Mas deixemos que Tom conclua o seu gesto, que o filme prossiga, e que ele encontre Grace a Graça. O caráter crístico dessa personagem é inegável. Seu advento é uma epifania prenunciada por disparos de armas de fogo. É trazida à cidade pelas mãos do profeta Tom, o filósofo, o pregador moral. Sua mensagem é de misericórdia, perdão e amor. E enfrenta com “estoicismo” o sofrimento o mesmo estoicismo que foi a via de acesso do cristianismo às elites romanas que lhe é impingido pelos pecadores, estando, por este motivo, em conflito com o Pai (o Deus da Vingança).

Duas encarnações anteriores dessa Graça fascinam-me. O “estranho”, em *Teorema*, de Pasolini (1968), e o “pistoleiro”, em *El Topo*, de Alejandro Jodorowsky (1970). São ambas visões católicas da Graça, e sua diferença em relação à versão luterano-puritana de Triers será apontada adiante. Mas existem semelhanças notáveis. Qual é a premissa essencial de *Teorema*? Pasolini assim a exprime: “Se uma família burguesa fosse visitada por um jovem deus, seja ele Dionísio ou Jeová, o que aconteceria?”. A mesma questão poderia ter dado origem a *Dogville* e, assim como o deus de Pasolini “não veio para evangelizar, mas para testemunhar de si próprio”, também Grace dá testemunho de si mesma enquanto lhe infligem as piores mazelas.<sup>1</sup>

O deus de Pasolini é também um “anjo vingador”, pois o desvelamento da verdade pela via da sexualidade, para ser fonte de redenção, ao mesmo tempo liberta e destrói. O herói de *El Topo* também é um vingador que, como Grace, conduz o massacre de uma cidade do Oeste norte-americano depois de haver testemunhado todo tipo de vilania e humilhação contra si e contra negros e índios, além do assassinato de anões, aleijados, retardados e *freaks* de todo tipo. *El Topo*, ultrajado, fuzila todos os americanos da cidade corrompida. Mas, ao contrário de Triers, Jodorowsky faz com que

<sup>1</sup> Ver PASOLINI. 1983: 87-105.

nos regozijemos com a sua vingança.

O que há de comum entre essas duas versões católicas da Graça é que a potência disruptiva do advento contém igualmente a semente do apocalipse. Por quê? Porque não há mais uma língua comum ou mesmo um “povo” comum que possa ser veículo da Verdade. O único caminho que resta à Verdade, uma vez que não pode mais ser comunicada, é dilacerar os corpos. Mas há algo mais em *Dogville*. Algo que torna este filme mais protestante que católico, na medida em que expõe o fundamento perdido do puritanismo. Nesse sentido, sua principal afinidade é com *A vila* (Estados Unidos, 2004), de Shyamalan, pois a vertente comunitarista do puritanismo é exatamente esta que busca restabelecer, por intermédio da comunidade, as condições da Graça. Isto é, reconstituir e reunir, em um só corpo, o povo e a linguagem.

Tanto *A vila* como *Dogville* evocam locais, tipos e ritos característicos das comunidades puritanas: o médico, o pregador, a assembléia, a igreja como casa de reuniões etc. Mas, em ambos os casos, trata-se de um puritanismo profundamente “secularizado”, cuja origem “religiosa” desapareceu inteiramente. A secularização dos costumes não reflete aqui apenas o surgimento da democracia e da sociedade civil nos Estados modernos. Ela pretende estar a serviço de um diagnóstico. Retomemos a premissa de Pasolini: “Que aconteceria se um Deus nos visitasse hoje?”. Sua resposta (assim como a de Jodorowsky) é: não seria possível escutar-lhe (ou entender-lhe) a mensagem, pois sob o capitalismo burguês não há mais povo e não há mais linguagem. Qual a resposta puritana de Triers e Shyamalan? Qual o seu “teorema”? Esses filmes sugerem que diante da ruptura do advento, a comunidade puritana secularizada encontraria o seu verdadeiro e mais profundo fundamento: o *medo*. Para preservar o medo, a Providência (agindo por intermédio de uma cega) sacrifica um Inocente (o *freak*, o débil mental) e a “vila” é salva. *Dogville*, anagrama de *Godville* (*civitas dei*, a Cidade de Deus) não tem a mesma sorte. Sucumbe ao medo e não é capaz de sacrificar Grace, a mensageira muda do divino. A cidade é punida por isso.

*A vila* é um filme rigorosamente comportamental, funciona-

lista: reconhece o sintoma, combate a anomia, a disfunção, e recoloca a vida nos trilhos. Jamais se pergunta sobre o que faz emergir, com tanto vigor, o medo, a ponto de revelar-se como fundamento e condição de existência das comunidades. *Dogville*, no entanto, nos permite ir além, formular uma hipótese, sugerir um diagnóstico. Os primeiros teóricos do liberalismo sabiam que era preciso encontrar um sentimento “moral” fundador capaz de sustentar a vida em sociedade de modo que ela pudesse prescindir de um tirano. Adam Smith postulou então que a base da “auto-regulação” dos indivíduos deveria ser a *vergonha*. A vergonha possibilitaria a ligação entre a esfera pública e a esfera privada de modo positivo e produtivo. Sem ela, uma sociedade democrática seria inviável porque estaria calçada apenas no temor às punições. Nos Estados modernos, a *vergonha* deveria ter primazia sobre o *medo*. Deveria sobrepor-se a ele, assim como a assembléia de representantes do povo deveria impor-se ao soberano hobbesiano.<sup>2</sup> Com sua ênfase exacerbada na representação “à distância”, *Triers* parece compreender que aquilo que se perde, com a perda da vergonha, não é a privacidade. É o espaço público. Pois a vergonha preconizada por Adam Smith não é apenas esta que nos recomenda o recato. É principalmente aquela em que nos colocamos no lugar do outro e por ele sentimos vergonha. Esta vergonha segunda, vergonha reflexiva, é a condição do regime de representação nos Estados democráticos.

Se as sociedades sentem-se ameaçadas, se elas encontram-se mergulhadas na cultura do medo, não é porque o medo do Outro sempre foi seu fundamento. É porque estão assombradas pela perda de um dos alicerces míticos da sociedade liberal. O que tememos no Outro é que ele tenha se tornado um “sem vergonha”. E, paradoxalmente, o que mais desejamos (porque é isto que a mídia recompensa e que mercado de trabalho exige) é perder a nossa. O medo social é o sintoma que a falta da vergonha faz. Mas como, diariamente, também escolhemos perdê-la, tornamo-nos reféns do medo. É nesse sentido que *Dogville* vai além de *A Vila*, ainda que o faça por meio de uma clara manifestação do inconsciente, por meio de um sintoma coletivo, totalmente “naturalizado”. As casas em *Dogville* não têm paredes, mas como seus cidadãos temem e desejam *perder a vergonha*

<sup>2</sup>Ver SMITH. 2000.

(e recusam-se a admitir este paradoxo), continuam a abrir e fechar portas como se elas, e as respectivas maçanetas, ainda existissem. Como se a repetição mecânica do gesto guardasse ainda um vestígio de humanidade.



## Referências

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*, n.19. Disponível em: <http://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/ch01.htm>

PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SMITH, Adam. *The theory of moral sentiments*. Nova Iorque: Prometheus Books, 2000

## Filmografia

JODOROWSKY, Alejandro. 1970. *El Topo*. México, 125 min.

PASOLINI, Pier Paolo. 1968. *Teorema*. Itália, 105 min.

SHYAMALAN, M. Night. 2004. *A vila (The village)*. EUA, 108 min.

TATI, Jacques. 1967. *Playtime*. França/Itália, 126 min.

TRIER, Lars von. 2003. *Dogville*. Dinamarca/Suécia/França/Noruega/Holanda/Finlândia/Alemanha/EUA/Inglaterra, 178 min.

