

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**VANESSA CUNHA MEBUS:**

**DOGVILLE E BRECHT:  
O TEATRO NO CINEMA**

**Rio de Janeiro**

**2011**

Vanessa Cunha Mebus

**DOGVILLE E BRECHT: o teatro no cinema**

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo

Orientador: José Henrique Moreira

Rio de Janeiro

2011

M485 Mebus, Vanessa Cunha  
Dogville e Brecht: o teatro no cinema / Vanessa Cunha Mebus.  
Rio de Janeiro, 2011.  
31 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Habilitação  
Radialismo, 2011.

Orientador: Prof<sup>o</sup>. José Henrique Moreira.

1. Cinema – Produção e Direção. 2. Representação teatral. 3. Brecht  
Bertolt – Crítica e interpretação. I. Moreira, José Henrique. II  
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III  
Dogville e Brecht: o teatro no cinema

CDD: 791.43

Vanessa Cunha Mebus

**DOGVILLE E BRECHT: o teatro no cinema**

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 2011

---

Prof. José Henrique Moreira, ECO/UFRJ

---

Profa, Gabriela Lírio, ECO/UFRJ

---

Prof. Maurício Lissovski, ECO/UFRJ

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fátima Sobral Fernandes, ECO/UFRJ

Dedico esse trabalho a minha família, que sempre esteve comigo incondicionalmente e me deu forças para superar todas as minhas dificuldades.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha família – minha mãe Denise, meu pai Wilson e minha irmã Nathane - sempre comigo nos bons e maus momentos.

A meu orientador José Henrique Moreira, que desde o início acreditou nesse trabalho.

A Fátima Fernandes Sobral, pelo auxílio.

Ao Complexo de Ensino Renato Saraiva, em especial a Guilherme Saraiva e Ana Lúcia Specht e Luiz Cristiano Júnior.

A Dalva Cunha, Diléia Cunha e Dirceu Cunha, meus padrinhos de coração, que sempre estiveram ao meu lado, me ajudando ao máximo.

## RESUMO

MEBUS, Vanessa Cunha. **Dogville e Brecht:** o teatro no cinema. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011. 30p.

Análise do filme *Dogville* (2003) para efeito de comparação com os recursos teatrais empregados pelo dramaturgo e teatrólogo Bertolt Brecht (1898-1956) em seu Teatro Épico. O que está em jogo é a comprovação de uma ideia difundida no meio cinematográfico que tal movimento teatral se configurou na principal influência do diretor do longa-metragem, o dinamarquês Lars Von Trier (1956 - ). Através do estudo de *O Pequeno Organon para o Teatro*, espécie de manifesto escrito por Brecht, e assim conhecendo os pilares do Teatro Épico, realiza-se um estudo comparativo com elementos do filme, como narrativa direção de arte e atuação do elenco. Busca-se encontrar diferenças e pontos de intersecção entre as duas obras, para reafirmar ou desmentir o que se afirma na mídia sobre *Dogville*, como no caso dos blogs destinados a comentar sobre cinema. Observa-se, através desse trabalho a aproximação cada vez mais comum entre cinema e teatro, sendo efetuada, nesse caso, em sua forma mais ousada. E a forma como e harmonizam os dois tipos de arte no que foi chamado por Lars Von Trier de “Cinema de Fusão”.

**Palavras-chave:** Filmologia. Cinema. Teatro épico. Direção teatral. Cinema de fusão.

## ABSTRACT

MEBUS, Vanessa Cunha. **Dogville e Brecht**: o teatro no cinema. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011. 30p.

Analysis of the film *Dogville* (2003) for comparison with the resources employed by the playwright and theatrical playwright Bertolt Brecht (1898-1956) in his Epic Theatre. What is at stake is the evidence of a widespread idea in the cinema that such dramatic movement took shape in the main influence of the director of the film, the Dane Lars Von Trier (1956 -). Through the study of *A Short Organon for the Theatre*, a kind of manifest written by Brecht, and who knows the pillars of the Epic Theatre, carried out a comparative study with elements of the film as a narrative art direction and acting of the cast. Search to find differences and points of intersection between the two works, to reaffirm or disprove what is stated in the media about *Dogville*, as is the case for blogs to comment on movies. There is, through this work the approach increasingly common between film and theater, is applied in this case at its most daring. And how and harmonize the two types of art in what was called by Lars Von Trier "Film Fusion."

**Keywords:** Filmology. Movies. Epic Theater. Theater directing. Film fusion.



## SUMÁRIO

- 1 **UMA ANÁLISE CINEMATOGRAFICA COM BASE TEATRAL**
- 1.1 ***Dogville* e as diversas comparações com o Teatro Épico**
- 1.1.1 O teatro épico de Brecht
- 1.1.2 *Dogville* e Lars Von Trier
- 1.2 **Relevância do Estudo de Comparação**
- 2 **ASPECTO NARRATIVO**
- 3 **ATUAÇÃO DO ELENCO**
- 4 **DIREÇÃO, ALGUNS ASPECTOS TECNICOS E ENCENAÇÃO**
- 5 **OUTRAS INFLUÊNCIAS TEATRAIS EM *DOGVILLE***
- 6 **CONCLUSÃO**

## REFERÊNCIAS

## 1 – UMA ANÁLISE CINEMATOGRAFICA COM BASE TEATRAL

### 1.1 - Dogville e as diversas comparações com o Teatro Épico

Em um cenário seminu – apenas alguns móveis e utensílios – uma história é contada de maneira atípica para uma obra cinematográfica que costumamos assistir. O diretor, o dinamarquês Lars Von Trier, idealizou o filme *Dogville* (2003) de modo que a os fatos fossem exibidos de uma forma diferente do convencional, havendo um claro diálogo com outras manifestações artísticas, como o teatro e a literatura.

O longa-metragem conta a história de uma pequena cidade que recebe a visita de uma forasteira, Grace (Nicole Kidman), que afirma estar sendo perseguida por gangsteres. Auxiliada por Tom (Paul Bettany), uma espécie de “mentor” que se considera o responsável pela moral e ética da cidade, ela busca a aceitação de seus habitantes para conseguir refúgio. A princípio, a jovem passa a realizar tarefas supérfluas para os moradores e com o tempo consegue adquirir a confiança necessária. Mas com as constantes visitas da polícia à procura da mulher, o povo de Dogville, temeroso, começa a intensificar as suas exigências partindo para a exploração crescente de Grace no que condiz ao trabalho e, mais tarde, sexualmente. O que culmina em um surpreendente final, quando, com a chegada dos gangsteres – denunciada pelos próprios habitantes – liderados pelo pai dela. Depois de um intenso dialogo com ele e um momento de reflexão, ela toma uma irreversível decisão: ordena matar todos os habitantes e incendiar a cidade. Tom, demonstrando mesquinhez ao pedir à Grace para transformar a sua história em livro, é morto por ela própria. (DOGVILLE, 2003)

Atribui-se uma relação direta do longa com Bertolt Brecht, dramaturgo e teatrólogo que levou o modelo de Teatro Épico aos palcos alemães na primeira metade do século XX. É comum ler diversas afirmações e justificativas sobre a identificação destas duas obras, como as a seguir:

“Cada capítulo é anunciado com letreiros e uma pequena sinopse sobre o mesmo. Sim, o diretor está prestando uma homenagem ao dramaturgo, poeta e teatrólogo alemão, Bertolt Brecht. Porém, acredito que *Dogville* faça mais que uma simples homenagem. O filme coloca na tela os efeitos de distanciamento (*verfremdungseffekt*) brechtiano - tudo aquilo que mostra para o espectador que o que se está vendo não passa de ilusão. E eles funcionam inacreditavelmente bem. (...) Quando isso acontece, o filme ganha uma dimensão universal não alienante.” (VALE, SD)

“Além disso, cada capítulo é precedido por um novo letreiro, que indica seu número, bem como os fatos principais que irão suceder ao longo do capítulo, quebrando um possível suspense ou surpresa da parte do espectador, a partir da

antecipação do futuro, fato que também ocorre quando a ação é interrompida por um narrador que comenta a história e revela uma espécie de planta da cidade, com as demarcações das ruas e casas, o que leva a uma espécie de interpretação teatral da parte dos atores, que abrem e fecham portas imaginárias, cuidam de arbustos e de um cão representados apenas por desenhos no chão, dificultando o envolvimento emocional do espectador. A semelhança com o teatro de Brecht se faz presente também no fato de que o filme fica limitado a um único ambiente – a cidade de Dogville – e seus personagens praticamente não saem de cena. O enredo é intrigante, com cenas fortes, ricas de passagens que provocariam grande envolvimento emocional, não fosse pela maneira brechtiana como tudo é tratado. A começar pelos letreiros iniciais que abrem o filme, revelando que ele é composto por nove capítulos e um prólogo, como se fosse um livro, ou mesmo uma peça, pensamentos e sentimentos dos personagens.” (TELES, SD)

“A maneira utilizada para filmar Dogville é o aspecto mais característico de Brecht. O filme foi rodado em um estúdio fechado e sem cenário, apenas com riscos desenhados no chão representando as casas e ruas do vilarejo. Até o cachorro é um desenho no chão, bem como a referência à cadeira de descanso e os arbustos, uma clara referência também ao cachimbo de Magritte. Isso já questiona se o que vemos é de fato a realidade ou uma representação dela. No cinema e no teatro, isso nos faz lembrar que estamos assistindo a uma peça/filme e não que estamos vendo a história real. Os atores circulam sobre a planta da cidade e atuam como se houvesse objetos invisíveis aos nossos olhos, sem paredes e portas, apenas com alguns móveis. É como uma criança que brinca de faz de conta e desenha uma casa no chão e passa a atuar nela como se fosse real. A sonoplastia ajuda nossa imaginação quando a porta realmente faz barulho ao ser aberta pelos personagens.” (DI BARTOLOMEO, 2010)

Como demonstrado, são encontradas opiniões em comum no que concerne à ligação presente entre o teatrólogo e os elementos encontrados no longa. Segundo esses comentários, Dogville apresenta traços brechtianos em seu cenário, bem como na narrativa e em seu conteúdo ideológico.

Para entender a possível interrelação entre o Teatro Épico e o filme *Dogville* (2003), é de extrema importância uma rápida análise dos elementos a serem comparados. Para começar, serão apresentados os conceitos formulados por Bertolt Brecht.

### 1.1.1 – O Teatro Épico de Brecht

“Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias, e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.

Tal contexto tem que ser caracterizado na sua relatividade histórica. Ora, isso significa uma ruptura com o nosso hábito de despojar das suas diferenças as diversas estruturas sociais das épocas passadas de maneira a fazê-las aproximarem-se mais ou menos da nossa, a qual, por sua vez,

adquire, por meio dessa operação, o caráter de algo sempre existente, e, por tanto, eterno (...)” (BRECHT, 1948, p 113/4)

Com essas palavras o dramaturgo Bertolt Brecht define em seu *O Pequeno Organon para o Teatro* (1948) o principal objetivo de suas obras no teatro: distanciar o espectador da obra teatral em seu aspecto emocional, evitando uma identificação com a cena assistida. Segundo o teatrólogo alemão, essa aproximação atrapalha o entendimento e o aprendizado transmitido pelo espetáculo teatral (BRECHT, 1948)

O conceito de didática, do ponto de vista brechtiano, afirma que as peças apresentam uma profunda moral político-ideológica que visa à adesão do público. Mas vontade de impulsionar essa transformação da sociedade não faz de Brecht, ainda que marxista, um dissipador de tais conceitos políticos (BARTHES, 1988, 226).

A fim de proporcionar o distanciamento desejado, são utilizados recursos anti-ilusionistas, isto é, as técnicas que transmite realismo dificultam, segundo Brecht (1948), a transmissão da mensagem pretendida ao espectador. Há também uma oposição à concepção aristotélica de arte, baseado na catarse – identificação emocional experimentada pelo espectador, que resulta, segundo Aristóteles, uma espécie de purificação em que assiste. Para Brecht, esse é um grande obstáculo para a meta didática do Teatro Épico.

Nascido Eugen Berthold Friedrich Brecht nasceu na Baviera, em 10 de fevereiro de 1898. Além de teatrólogo e dramaturgo, foi poeta e romancista. De família burguesa, viu as graves consequências trazidas à Alemanha pela Primeira Guerra Mundial, já que o país se viu mergulhado em uma forte crise que levou uma parte da população à situação de extrema miséria. Foi durante esse período, trabalhando em um hospital do exército, que começou a escrever suas primeiras peças. Sua primeira obra foi *Baal* (produzida em 1923), mas seu primeiro sucesso foi *Trommeln in der Nacht* (Tambores na Noite), realizada inclusive antes de sua primeira peça, em 1922. (FREITAS, 2005)

Brecht sempre manifestou um posicionamento antiburguês, refletido em uma forma de pensar a arte por um prisma não comercial. Mudou-se para Berlim em 1924. Com o compositor Kurt Weill escreveu, em 1928, a famosa *Die Dreigroschenoper* (A Ópera dos Três Vinténs). Essa peça, inclusive, apresenta uma forte ligação com o enredo de *Dogville*, através da canção *Jenny dos Piratas*. Com a ascensão do Império Nazista, foi exilado e viveu na Escandinávia até 1941. Também chegou a morar nos Estados Unidos até 1947, quando flertou com o cinema. As produções de Brecht em Hollywood são um fato curioso, levando

em conta que, quase 60 anos depois, viria a ser uma das inspirações de uma produção cinematográfica, como é explicitado no *site The Internet Movie Data Base (IMDB)*.

Brecht trabalhou como roteirista no filme *Kuhle Wampe* (1932), dirigido por Slatan Dudow. O filme utilizou a técnica do estranhamento na interpretação dos atores para adaptar o Teatro Épico na sétima arte.

O filme conta a história da jovem Anni e de Fritz, seu namorado, abrangendo a situação de miséria e desemprego da família da protagonista e a sua adesão ao Partido Comunista. Como visto, seu enredo aborda uma questão sócio-política muito forte – o desemprego que assolou a Alemanha durante a Grande Depressão – e apresenta uma proposta de mudança aos espectadores utilizando-se de algumas técnicas de distanciamento. Não todas: o cenário do filme, por exemplo, permaneceu calcado no naturalismo.

Obrigado a se retirar, na época, do Teatro Alemão, Brecht voltou ao teatro e escreveu suas mais conhecidas peças no exílio, como *Mãe Coragem* (1941) e *A Vida de Galileu* (1943). Deixou os Estados Unidos com o início da perseguição a comunistas que iniciara no país. (FREITAS, 2005)

Sempre defendeu a utilização do teatro como instrumento de educação do público. No final da década de 40 publicou a sua maior obra do ponto de vista teórico e principal fonte de pesquisa para os estudos do objeto *Dogville: O Pequeno Organon para o Teatro* (1948). Sua teoria se opõe ao que ele chama teatro aristotélico, que Brecht considerava pautado na intenção de fazer do espectador uma espécie de “testemunha” dos acontecimentos da peça, como se realmente os fatos estivessem ocorrendo naquele instante. (BRECHT, 1948)

“Para produzir o efeito de distanciamento, o ator deve pôr de lado tudo que havia aprendido antes para provocar no público um estado de empatia perante as suas configurações. Além de não tentar induzir o público a qualquer espécie de transe, o ator não permanecer relaxado. Um gesto de voltar a cabeça, por exemplo, com os músculos do pescoço contraídos, pode arrastar atrás de si, magicamente, os olhares e, por vezes, até, as cabeças dos espectadores: mas toda e qualquer especulação ou emoção perante um gesto dessa ordem apenas virá a ser debilitada pela magia que dele decorre. Que a dicção do ator não peque por um tom de ladainha de púlpito e por uma cadência que embale o espectador de modo a fazê-lo perder a noção do sentido. O ator, mesmo que esteja representando uma personagem possessa, não deve agir como possessor: como poderia então o espectador descobrir de que está possuído o possessor” (BRECHT, Bertold; *Pequeno Organon Para o Teatro*, p. 118)

Para Brecht (1948), o ator deve encontrar maneiras de mostrar seu personagem, ao invés de encarná-lo. Transformando esse ato em um ato artístico, o que se deve evidenciar é a dupla intenção envolvida: a apresentação do personagem e a opinião do ator intrínseca nisso. A aparência de interpretação não ensaiada também é condenada por Brecht, assim como apenas nos ensaios o uso da empatia era autorizado, à critério de experiência.

O objetivo de evitar a empatia partia da ideia de desenvolvimento de uma aprendizagem por parte do espectador, de uma mudança de perspectiva da cena.

“ (...) A forma mais rudimentar de empatia manifesta-se quando o espectador pergunta apenas ‘Como seria eu se isso ou aquilo me acontecesse? Que efeito faria se eu dissesse isto ou aquilo?, ou qualquer coisa semelhante. Mas o que o ator deveria perguntar era: ‘Em que circunstâncias é que eu já vi uma pessoa dizer isto?’ ou ‘Quando é que eu vi uma pessoa fazer aquilo?’, para, desta forma, tirando daqui um elemento e dali outro, conceber uma nova personagem com a qual a história poderá também ter-se desenrolado. A unidade da personagem depende da forma como contradizem entre cada uma das suas particularidades.” (BRECHT, Bertold; Pequeno Organon Para o Teatro, p 121)

Através de técnicas no âmbito cênico e na dramaturgia, procurava-se mostrar uma narração de acontecimentos passados que devem ser assistidos de um ponto de vista crítico. Brecht morreu em Berlim, em 1956, deixando como legado uma nova forma de enxergar as obras teatrais. (FREITAS, 2005)

A atuação tipicamente brechtiano é baseada no conceito de *gestus (definir)* como amostra das relações sociais presentes na história. O ator não incorpora seu personagem, e sim o mostra, de modo que essa exibição está sempre ligada ao passado. Esse método de interpretação está sempre ligada a seu aspecto histórico como parte de um processo de distanciamento.

“O trabalho de interpretação tradicional reforça o hábito na medida em que o ator toma para si o papel de incorporar atitudes sociais já codificadas e reconhecidas por todos. Ele encarna uma personagem a partir do conjunto de valores comuns a essa sociedade, ao mesmo tempo em que encarna o seu próprio papel de ator determinado por esse mesmo conjunto de valores. Seu trabalho é uma reprodução do seu próprio papel social (PAVIS, 1985). O Gestus brechtiano pressupõe um trabalho de cena que rompe com as estratificações produzidas pelo hábito arrancando devires de cada pequeno gesto individual e de cada grande situação, mesmo as grandes situações históricas”(GASPAR NETO, Francisco de Assis; 2009)

O *gestus* de Brecht é um método que marca o distanciamento não só entre personagem e espectador, mas entre ator e personagem. Nesse conceito está incluso a expressão facial, a entonação, o ritmo, as nuances, assim como nas quebras de fala e de gestos. Essa distancia

entre um e outro contribui com o objetivo de apenas mostrá-lo no contexto histórico da peça. O *gestus* também pode ser determinado como um momento em que uma ação é realocada de um contexto para o outro, causando o conhecido efeito de estranhamento.

Há uma relação muito forte do Teatro Épico com a História. Interessava a Brecht o resgate de fatos históricos para ilustrar sua premissa, como foi o caso de *A Vida de Galileu*, cuja versão final foi concluída em 1955. A peça narra a saga de Galileu Galilei, que a princípio trabalhava em Pádua, estudando as estrelas e recebendo baixos salários. Por conta das aulas particulares dadas em decorrência da falta de dinheiro, faltava tempo para concluir suas pesquisas. Graças a uma confusão que o considerou erroneamente o inventor de uma luneta, passando a residir em Florença.

Entretanto, Galileu chegou à conclusão que o sistema de Copérnico – em que afirma que a Terra gira em torno do Sol – que contradizia a Igreja Católica. Pressionado por muitos, devido ao fato de a Santa Inquisição ter incluído no Índice da Santa Inquisição, Galileu foi muito pressionado. Entretanto, encorajado com a ascensão de seu amigo, o Cardeal Barverini, ao papado, ele retoma às suas afirmações: “Pois eu lhe digo: quem não sabe a verdade é estúpido, e só. Mas quem sabe e diz que é mentira é criminoso!” (BRECHT, 1955, p.143), diz ele.

Mas o novo pontífice também sofreu pressão e acabou permitindo o início do processo que levaria o astrônomo à condenação. Ao se deparar com os instrumentos que seriam utilizados em sua tortura, Galileu volta atrás e nega a teoria de Copérnico. Termina seus dias em uma regime de vigília constante. Seu discípulo, Andrea, atravessa as fronteiras da Itália com o livro de Galileu na mão, a fim de difundir suas ideias pelo mundo.

A história contada em *A Vida de Galileu* é uma alegoria representativa da situação vivida pelo mundo na época em que sua primeira versão foi realizada. Em plena Segunda Guerra Mundial, o nazismo era uma grande ameaça e os sábios alemães se viam tentados a abdicar os seus ideais perante o Terceiro Reich.

Brecht buscou, portanto, um mecanismo teatral que encontrava no processo histórico o aprendizado de seu público, em um processo que nega a identificação do espectador com a obra encenada.

“O objetivo que os Antigos, segundo Aristóteles, seguem em suas tragédias não pode classificar-se nem como superior nem como inferior ao simples objetivo de divertir. Dizer que o teatro surgiu das cerimônias de culto

não é diferente do que dizer que o teatro surgiu precisamente por se ter desprendido destas; não adotou a missão dos mistérios, adotou, sim, o prazer do exercício do culto, pura e simplesmente. E a catarse aristotélica, a purificação pelo terror e pela piedade, ou a purificação do terror e da piedade, não é uma ablução realizada simplesmente de uma forma recreativa, é, sim, uma ablução que tem como objetivo o prazer. Quais quer exigências ou concessões que façamos ao teatro para além disso significam apenas que estamos menosprezando seu objetivo específico.

(...) O teatro tem precisado proporcionar reproduções diversas do convívio humano, que não são apenas imagens de um convívio diferente, mas também imagens dadas de uma forma diferente.”(BRECHT, p. 101/2)

### 1.1.2. - Dogville e Lars Von Trier

Se Brecht revolucionou na forma de fazer teatro, o dinamarquês Lars Von Trier buscava o mesmo objetivo quanto ao cinema, ao divulgar juntamente a Thomas Vinterberg, em 13 de março de 1995, o manifesto Dogma 95, que visava a um cinema anti-ilusionista e anticomercial. (POTENZA, 2008)

Os filmes desse movimento eram produzidos sob determinadas regras, entre elas a ausência de cenários, qualquer tipo de efeito especial ou ação superficial (como homicídio e sexo). A exigência de iluminação natural e câmera na mão (não utilização de tripés) também foram marcas desse conjunto de regras cinematográficas. (POTENZA, 2008)

Von Trier, porém, após produzir alguns filmes, deixou de lado o modelo criado por ele mesmo e resolveu experimentar novas maneiras de fazer cinema, prosseguindo com o modelo anticomercial e alguns recursos estéticos, como a câmera na mão e os frequentes *closes ups*. Em *Dançando no Escuro* (2000), estabeleceu um diálogo com o gênero musical. Já em *Dogville* (2003), o diretor decidiu fundir cinema, teatro e literatura.

Ao longo de suas histórias, o teatro passou por mudanças significativas e o cinema cresceu, materializando-se em várias linguagens. Os dois conheceram suas formas comerciais e alternativas. Lars Von Trier é um diretor conhecido por evitar ao máximo utilizar seu cinema como um produto. De certa forma, isso o une a Brecht, que não só repudiava o teatro comercial como o sistema de onde ele veio: o capitalismo.

Lars Von Trier nunca foi marxista. Nascido em Copenhague, Dinamarca, em 1956, é filho de intelectuais. Nem quando publicou o Dogma 95 foi motivado por questões políticas.



Nunca foi simpático a modelos clássicos de concepção cinematográfica, mas essa oposição não se concretiza no âmbito ideológico, apenas no formal.

Entretanto *Dogville*, assim como *Dançando no Escuro*, apresenta uma premissa pautada nas relações humanas e no conceito de justiça. Há um teor crítico intrínseco no longa, em que o comportamento humano, do ponto de vista social e ético, é questionado. Como a história se passa nos Estados Unidos, essa crítica é atribuída ao comportamento de uma sociedade influenciada pela cultura norte-americana. Mas não há a intensidade e o compromisso político-social do Teatro Épico de Brecht. (VON TRIER, 2005)

Com uma equipe pequena, *Dogville* conta com Lars Von Trier assinando o roteiro e como operador de câmera. O diretor de fotografia é Anthony Dod Mantle, que posteriormente ganharia o Oscar com “Quem quer ser um Milionário?”. A Direção de Arte é de Peter Grant (O Curioso Caso de Benjamin Button) e o Figurino de Manon Rasmussen (Dançando no Escuro). O filme conta com uma continuação, *Manderlay e Washington* (a ser lançado), entretanto o objeto de análise se limitará apenas em *Dogville*. (VON TRIER, 2005)

“Que dizer aos que dizem que não é cinema? Talvez tenham razão. Mas também não é anti-cinema. No início da minha carreira fiz filmes muito “filmícos”. O problema é que hoje se tornou muito fácil – basta comprar um computador e temos cinema. Dragões, exércitos desfeitos... basta carregar num botão.

Perdeu-se o lado filmico, como havia em Kubrick, quando se esperavam dois meses pela luz certa nas costas de Barry Lyndon. Achava isso magnífico. Mas estar à espera só dois segundos em frente a um computador e um puto atrás do computador trata disso... É outra forma de arte, mas não me interessa. Já não vejo os exércitos nas montanhas, só vejo o adolescente a dizer “vamos corrigir isto, acrescentar sombras e trabalhar as cores”. É muito bem feito, mas não me comove. Sentimo-nos manipulados a um nível que não quero ser manipulado. Talvez porque estou mais velho. Quando era novo, deveria achar isto fantástico. Agora, sou um pouco teimoso. Daí voltar aos velhos valores, às velhas virtudes. Há um limite na beleza das imagens no ecrã. Se é demasiado belo, tenho vontade de vomitar. É como se olhasse para um truque de magia. Quando um mágico o faz com umas moedas ficamos fascinados, mas quando é a Torre Eiffel dizemos “e então?” (VON TRIER, 2003, pg 6/7)

*Dogville* nos convida ao estímulo à imaginação através do diálogo com recursos teatrais diversos e a interpretação de um elenco afiado. O Teatro Épico contribuiu com suas características estéticas e em seu afastamento de um modelo comercial houve uma identificação. Mas, de forma alguma, pode se atribuir ao filme um pensamento ideológico semelhante ao de Brecht, no que concerne ao marxismo. Por esse motivo, o distanciamento é

intercalado com momentos em que a catarse se sobressai. Enquanto a cenografia transmite estranhamento, a atuação faz o oposto, o que garantiu ao filme o equilíbrio necessário.

*Dogville* está longe de ser um filme que evita as emoções. Pelo contrário: desperta sentimentos que todos nós escondemos. O desejo de vingança, a ira, o medo e a tão citada arrogância são características demasiadamente humanas, algumas fáceis de despertar, outras difíceis de criar identificação.

## 1.2 – Relevância do estudo de comparação

Com o propósito de esclarecer as familiaridades entre uma obra teatral e uma produção cinematográfica, é de grande importância a análise do filme *Dogville* com base nas semelhanças apresentadas com o Teatro Épico de Bertolt Brecht. Leva-se em conta também a dificuldade em se encontrar, no meio acadêmico, trabalhos abordando a experiência do teatro no cinema.

Um encontro tão especial, no que concerne tanto a um espetáculo teatral quanto a uma produção fílmica, merece uma investigação especial. Através de *Dogville*, várias possibilidades são descobertas e renovadas no âmbito teatral e cinematográfico.

## 2 – ASPECTO NARRATIVO

“Meus senhores hoje eu lavo copos  
Faço uma por uma as camas de todos  
E se os senhores me atiram um mísero tostão,

Limpo a mão no avental e logo agradeço

Mas sei que um dia sairei daqui.

Uma noite vai se ouvir um grito  
E os senhores vão perguntar  
"Quem foi que gritou no cais?"  
Estarei lavando os copos e sorrindo  
E os senhores vão perguntar  
"Por que ela está sorrindo?"

Um navio de piratas  
Com cinqüenta canhões  
Aportará então no cais.

Os senhores vão me dizer "Lave os copos, menina"  
E vão me atirar mais alguns centavos  
Vou guardar o dinheiro e em seguida  
arrumar as camas dos senhores

embora saiba que nelas ninguém jamais deitará  
Apenas eu sei o que vai acontecer

Nessa mesma noite será ouvido um imenso estrondo  
e os senhores hão de perguntar "O que aconteceu no cais?"  
Nesse momento os senhores me verão na janela  
e irão se indagar "O que ela está fazendo ali?"

O navio de velas brancas  
Com cinqüenta canhões a bordo  
Cuspirá fogo sobre a cidade

A alegria vai desaparecer da cara dos senhores  
Porque a cidade inteira irá pelos ares.  
E quando tudo estiver arrasado e destruído

Restará de pé apenas este hotel miserável  
 "Quem será que escapou da tragédia?"

Durante a noite os senhores hão de berrar,  
 Perguntando- se todo o tempo "Quem será que vive ali?"

De manhã então eu abrirei a porta.  
 E os senhores perguntarão: "Quem é esta mulher?"

Um navio de piratas  
 Com cinqüenta canhões  
 Suas velas brancas enfunará

No final dessa manhã, cem piratas desembarcarão  
 E em silêncio avançarão  
 Acorrentarão um por um dos senhores  
 Atirando todos aos meus pés.

Daí então quando me perguntarem  
 que cabecinhas deverão rolar  
 Eu direi sem cerimônia:

TODAS"  
 (BRECHT, Bertold, 1928)

A canção apresentada acima se chama *Jenny e os Piratas* e é de autoria de Brecht. Ela faz parte de *A Ópera dos Três Vinténs* (1928), grande obra do mesmo. Qualquer semelhança com a saga da jovem Grace em *Dogville* decerto não seria coincidência, tendo em vista que o enredo do longa apresenta exatamente essa temática. Explorada por todos os habitantes da pequena cidade, todo o martírio culmina em uma cruel vingança: os piratas cedem lugar aos gangsteres.

E não é apenas o enredo que evidencia a influência do poema na história significativamente. Em uma cena antes de *Dogville* receber a tão esperada visita e o filme acabar, quando Grace recebe uma ordem de trocar os lençóis de June e diz: "*Ninguém vai dormir aqui*". Assim como os versos 18, 19 e 20 de *Jenny e os Piratas* se encontra: "*Vou guardar o dinheiro e em seguida / arrumar as camas dos senhores / embora saiba que nelas ninguém jamais deitará*". (BRECHT, 1928).

Inicialmente, parece plausível ligar o Teatro Épico ao formato que Lars Von Trier buscou utilizar ao criar *Dogville*, evitando o ilusionismo cinematográfico, mas essa afirmação ainda se mostra muito vaga. Outra característica do filme que contraria os preceitos do efeito de estranhamento é quanto à presença da empatia (identificação do espectador) ao longo do filme. Houve muitos comentários quanto à execução de aplausos calorosos para a cena final em sessões de cinema. Isso apenas prova que sim, muitos comungaram com o sofrimento de Grace: algo inaceitável para o modelo brechtiano. É importante ser levado em conta também o comentário do próprio Lars Von Trier, que define sua obra como “um filme de emoção” (2003).

Assistindo as primeiras cenas de *Dogville* observa-se a colaboração da direção de fotografia, dos movimentos de câmera – estes realizados pelo próprio Von Trier – com os elementos teatrais. Trata-se, certamente, de uma negação de uma forma clássica de fazer cinema, uma alternativa na contramão do classicismo. Tudo isso pautado em um tema polêmico e forte: a vingança.

A figura da mulher explorada por uma cidade inteira que depois se vinga mostra uma forte aproximação entre o poema de Brecht e *Dogville*. De um ponto de vista ideológico, aquele se mostra portador de uma premissa política. Jenny e os Piratas aborda a exploração dos menos favorecidos, até porque *A Ópera dos Três Vinténs* retrata a questão da miséria e das desigualdades sociais. Vale lembrar-se dos ideais marxistas com que Brecht compartilhava e expunha em suas montagens teatrais.

Com sugestivo final com as chocantes fotos de Jacob Holdt ironicamente ao som de *Young Americans*, de David Bowie, Lars Von Trier quis expor algo bem semelhante. *Dogville* aborda uma questão no âmbito das relações humanas e a sociedade, e realiza uma crítica à organização da sociedade, à rejeição ao novo (o forasteiro) e ao individualismo (que beira a um avançado estado de egoísmo).

Em termos de comparação com o Teatro Épico, observa-se a construção de uma alegoria, uma fábula para explicar as questões humanas a serem discutidas. Para isso, Lars Von Trier, que também assina o roteiro do filme, busca no passado uma maneira de falar sobre o presente. O período da Grande Depressão foi a época escolhida para ilustrar *Dogville*.

É extremamente interessante, ainda que se trate de um tema global, toda a história se passar nos Estados Unidos: um lembrete de que toda a cultura ocidental, cada vez mais globalizada, é fruto de uma influência norte-americana.

Formalmente, o filme é composto de um prólogo e nove capítulos, tal qual um típico romance. No teatro brechtiano, essa exposição da divisão dos atos era exposta ao público como parte do efeito de estranhamento. Em *Dogville* a divisão apresentou um caráter mais literário, denominando-as de capítulos.

Logo em sua abertura, lê-se: *Esse filme é composto de um prólogo e nove capítulos*, enquanto o capítulo final apresenta o título: *Dogville recebe a tão esperada visita e o filme termina*. O que se pode salientar nisso é a metalinguagem que pode representar um distanciamento. Indagado pelo repórter Stig Bjorkman sobre essa característica, o cineasta demonstra que não se apoiou a possíveis origens. Mas admitiu que pudesse haver uma fonte brechtiana nesse ato.

“Es algo que hago a propósito, no sé por qué. Es quizás el resultado de una influencia brechtiana. Me enfrenté al teatro de Brecht cuando era bastante joven y después ya no volví a tener contacto con él y su obra. Perviven en mi memoria, más bien una cierta atmósfera.” (1) (VON TRIER, 2003)

A literatura é outra vertente de Lars Von Trier em seu Cinema de Fusão que se tornou um elemento polêmico quanto o fato de causar empatia no público ou não. Alguns dizem que a narrativa em *off*, na terceira pessoa, contribuiria para o distanciamento do espectador. Mas esse recurso é comum no cinema e dificilmente causa qualquer estranhamento. Além disso, é narrado um texto poético, que salienta uma identificação e envolvimento do espectador. A locução é feita pelo ator John Hurt, cuja interpretação também é responsável pelo efeito. (VON TRIER, 2005)

No decorrer do filme, percebe-se que o enredo em si não se pauta em um distanciamento próprio do Teatro Épico. Há evidentes momentos de purgação ao longo da história, quando o espectador comunga com o sofrimento de Grace. Por mais que possam ser mostrados alguns recursos de estranhamento, a partir de um determinado ponto a agonia de Grace se torna tão envolvente a ponto de nos esquecermos da ausência de cenários e todos os outros efeitos. Chega um momento no filme em que não há mais nenhum recurso que nos tire do foco da história. O estranhamento por parte do espectador só acontece no princípio do filme, quando todos os recursos teatrais chocam quem é acostumado com produções convencionais.

Em compensação, existem características que, apesar de não serem provenientes do teatro, podem contribuir para o estranhamento do espectador. Os *jump cuts* – recurso muito utilizado na *Nouvelle Vague* que apresenta o objetivo que quebra da continuidade cênica – bem como a câmera na mão – que muitas vezes não mostram um enquadramento perfeito, são

dois elementos primordiais. Os planos gerais, ao mostrarem o cenário como ele é, também demonstram um fator de ruptura com a identificação do espectador.

O recurso da câmera na mão é um recurso oriundo do Dogma 95 e tinha como objetivo dar realismo ao filme. Em *Dogville* essa maneira de filmar deu um toque de suspense à trama, outro elemento contribuinte do efeito de empatia no longa-metragem. Lógico que o gosto do diretor pelo método deve ser considerado como fator que o levou a utilizá-lo, já que esta já se tornou sua marca registrada. (VON TRIER, 2005)

Se filosoficamente Von Trier em nada compactua com Brecht, a utilização de uma linguagem irônica e, por vezes, sarcástica, é um dos pontos em comum mais fortes entre os dois, no que condiz com a linguagem narrativa. Os créditos finais, que exibem fotos chocantes retratando a miséria nos Estados Unidos com a alegre canção de David Bowie. E alguns fatos no filme também chamam a atenção, como o relacionado ao personagem Bill, que era classificado no início como um idiota. Grace começou então a ajudá-lo e ele se tornou tão capaz que construiu sozinho o dispositivo que prendia Grace à cidade (DOGVILLE, 2003).

Contando a história de uma forma clássica, ainda que com um auxílio de uma narração em *off* e de recursos cinematográficos antinaturalistas, sua linguagem ainda causa empatia no espectador na maioria da vezes. Especialmente depois do sexto capítulo, quando Grace começa a ser hostilizada pelos moradores de *Dogville*, há um aumento da tensão psicológica culminando em uma situação de catarse no espectador.

A própria narração de John Hurt, juntamente a recursos cinematográficos, contribuem para o envolvimento de quem assiste o longa, apesar de alguns detalhes que representam certo efeito de estranhamento. Lars Von Trier busca o equilíbrio e a combinação de elementos. Alguns deles não encontram nenhuma semelhança com o modelo de Teatro Épico. O principal é justamente carro-chefe do Teatro de Brecht: a atuação do elenco do filme.

A necessidade de viver em um estado de pobreza é um traço tipicamente brechtiano. Entretanto, ao longo do filme, os moradores da cidadela se mostram conformados com seu próprio estado: “*Isso pode não valer muito pra você, mas estamos em Dogville. Não somos ricos aqui.*”, diz Liz em dado momento do filme.

O universo dos gangsteres, pelo qual Brecht era apaixonado, é um dos pontos fortes de *Dogville*, trazendo ao enredo um tom ainda mais claro de homenagem ao teatrólogo alemão. Os gangsteres trouxeram primeiramente o medo, para depois se tornarem parte da solução do “problema *Dogville*”.

A identificação do espectador com Grace foi aumentando à medida em que a história se aproximava do fim, quando há uma explosão de manifestações – sejam elas de satisfação ou repúdio – frente a chacina de Grace. Por fim, a empatia vence o distanciamento no filme de Lars Von Trier e se torna equivocada a correlação generalizada feita com o modelo teatral de Bertolt Brecht, salvo em seus recursos formais e inspirações de enredo.



### 3 – A ATUAÇÃO DO ELENCO

A forma como *Dogville* é encenada está pautada numa clássica naturalidade. O próprio Lars Von Trier (2005) afirma isso: “*Queria que os actores tivessem uma interpretação naturalista, mesmo se os cenários estão longe de o serem*”. Nela se encontra apenas uns resquícios de atuação conforme o modelo dotado por Bertolt Brecht. A determinação sobre o não envolvimento do ator com os sentimentos do personagem, obedecendo à regra de distanciamento, não se encontra no filme. Dizia o teatrólogo alemão:

“Em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem. Para ele, deve ser desanimador um juízo como se segue: ‘Não, não desempenhava o papel de Lear, era o próprio Lear, em pessoa.’ O ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la; o que significa que, ao representar pessoas apaixonadas, precise mostrar-se frio. Somente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da personagem respectiva, para que os dos público não se tornem também, em princípio, os da personagem. O público deve gozar, neste campo, de completa liberdade.” (BRECHT, 1948, p 118)

O filme *Dogville* pouco se baseia nos conceitos de *gestus* no contexto do Teatro Épico, visto a forma como os atores se relacionam com seus personagens. A única exceção está na pantomima empregada em algumas cenas e será vista com maiores detalhes em outro momento. Vamos nos ater a outro caráter da atuação: a de transmissora de empatia. Nesse caso ela apresenta um tom bem corriqueiro no cinema.

Há momentos de alta intensidade na atuação, como no momento em que Vera (Patrícia Clarkson), esposa de Chuck, ao saber da infidelidade dele, quebra os bonecos – que representam cada habitante na cidade, comprados por Grace. Tanto Clarkson quanto Nicole Kidman se apoderaram de suas personagens de forma que provocou sentimentos de ódio e compaixão, respectivamente, em quem assistia. Observe que o que foi narrado durante a cena se mostra um tanto digno de curiosidade. (DOGVILLE, 2003)

“Em toda a vida, Grace tinha prática em esconder as emoções e não achou que seria difícil controlá-las agora. Mas a porcelana espatifada no chão era como tecido humano a se desintegrar. Os bonecos eram o resultado do seu encontro com a cidade. Eles eram a prova de que, apesar de tudo, seu sofrimento havia criado algo de valor. Grace não aguentava mais. Pela primeira vez desde a sua infância, ela chorou.” (Dogville, 2003)

Há ensaios, mas não auxílios de elementos puramente cinematográficos, como cenários, externas, enfim, da linguagem cinematográfica clássica. Garantindo o equilíbrio que se mostra meta par o cineasta, a atuação é natural, catártica, provoca empatia e é o elemento de maior destaque. No início do filme podemos nos confundir com a interpretação fria dos atores – há de, em algum momento, pensar que seja um método de distanciamento – mas devemos prestar atenção na caracterização dos personagens. Todos, inclusive Grace, são frios. Essa é uma concepção típica do senso comum – habitantes de cidadezinhas do interior dos Estados Unidos são frios.

O maior responsável por essa confusão é Tom. Paul Bettany, em momento algum, expressa emoções, mas não por estar obedecendo a algum método de distanciamento. Mas na verdade isso se deve ao fato de o personagem ser excessivamente racional. Ele é frio a tal ponto que renuncia a seu amor por Grace quando vê que sua racionalidade está sendo prejudicada. Ele representa os intelectuais de forma exacerbada, quase que satírica.

Apesar das dificuldades em consequência da obediência da ordem cronológica dos fatos para as filmagens, Von Trier prefere esse método para a construção do personagem pelo ator.

“Le cuento en primer lugar los inconvenientes, son más evidentes. En general, necesito tiempo para entrar en una nueva película, encontrar su forma y estilo. Cuando las escenas se ruedan sin pensar en la continuidad, uno se da menos cuenta de posibles defectos o descensos de nivel. Pero aquí las debilidades son más visibles. Me parece que, por poner un ejemplo, al comienzo del film la prestación de los actores es más débil pero la intensidad de la interpretación se incrementa conforme avanza el film. También depende del relato, está claro, que poco a poco deviene más dramático y tenso. La interpretación mejora cuando los actores llegan a relajarse, y yo no tuve la capacidad de crear la calma y el entendimiento necesario al comienzo del rodaje. Pero soy endiabladamente ambicioso, quería que la película se desarrollase sobre un suelo pintado de negro, prácticamente sin decorados y que contuviese un gran número de estrellas de Hollywood. Y además que fuese rodada en un tiempo mínimo. La película se rodó en seis semanas y fue una auténtica locura. Las ventajas del rodaje en continuidad son también evidentes; permite a los actores seguir el carácter de su personaje y verlo evolucionar al compás del relato, no saltar hacia delante y hacia atrás en su interpretación. Pero hubiesen sido necesarias doce semanas de rodaje. Perdimos varios días cuando Katrin Cartlidge tuvo que abandonar el rodaje. Tuve que volver a retomar todas sus escenas con Patricia Clarkson. Y ahora Katrin está muerta, la echo muchísimo de menos.” (2) (VON TRIER, 2003)

A atuação do elenco é muito valorizada por Von Trier, que demonstra atenção com esse elemento através, inclusive, da cinegrafia.

“Acho que há um contacto maior com os actores se estiver atrás da câmara. Posso comunicar com eles melhor do que quando estou ao lado de Anthony Dod Mantle e é ele que dirige a câmara – o que acontece algumas vezes.” (VON TRIER, 2003, pg 12)

Dogville é a grande protagonista do filme. Portanto, todos os personagens apresentam importância ímpar e, para, mais uma vez, salientar a questão da empatia, acaba-se criando uma identificação espectador-personagem. O próprio Lars Von Trier se considera um misto de Tom e Grace.

Não se pode esquecer um importantíssimo integrante do elenco de *Dogville*: John Hurt, que narrou toda a história de maneira clássica, como em uma declamação. Esse seria o elemento integrante da porção “literária” do longa em que envolve uma dose de interpretação e, por isso, não poderia deixar de ser mencionado.

O elenco comandado por Nicole Kidman mantém um modelo clássico de atuação, sendo que Von Trier preza pelo equilíbrio de elementos na sua produção cinematográfica. Entretanto, há a necessidade de deixar clara a única exceção no que concerne a uma atuação distanciada do espectador: a pantomima muitas vezes realizada pelo elenco. Ao abrirem e baterem nas portas, bem como quando chove e venta – tudo representado pelo gestual dos atores – há uma quebra imediata de qualquer comoção ou “transe” que pudesse eventualmente ser iniciado. (GASPAR NETO, 2009)

Lars Von Trier optou por um modelo de interpretação, em geral, tradicional e baseado no realismo com o objetivo de manter um equilíbrio de elementos estéticos em seu filme. Com exceção da utilização da pantomima em algumas ações, a performance do elenco de *Dogville* é baseada na empatia e na identificação personagem-espectador e portanto, corre em lado oposto ao Teatro Épico.



2.1 – Simulação representando o bater de uma porta mostrada no capítulo 8 de Dogville (2003)



2.2 - Pantomima para sentir a chuva e o vento. Capítulo 1 de Dogville (2003)

#### 4 – DIREÇÃO DE ARTE E ENCENAÇÃO

Existindo momentos catárticos, *Dogville* faz uso de recursos de quebras de clima justamente nesses instantes. Vejamos uma das mais comentadas cenas do filme, quando Chuck estupra Grace. Não há dúvidas de que tal ato provoca diversas sensações, por si só, em quem assiste. Durante a ação, porém, começam a serem mostrados planos gerais, que evidenciam os outros personagens em seus afazeres normais – lembrando os artificialismos do filme, como não existir cenários no estúdio. Em outros momentos, o espectador encontra-se “mergulhado” na narrativa, quando, de repente, alguém finge que está fechando a porta, o espectador percebe e se vê “longe” da história. Essa forma de distanciamento não foi repetida no filme – apenas as pantomimas utilizada pelo atores “batendo a porta” ou “entrando nas casas”, que também são formas de distanciamento, foram utilizadas com certa frequência – por uma questão de equilíbrio. (GASPAR NETO, 2009)

“Se sobrepomos demasiados elementos, estamos a afastar as pessoas. É importante não abordar demasiadas coisas ao mesmo tempo. Trabalho um pouco como num laboratório, faço experiências. E quando fazemos uma experiência, não podemos alterar mais do que uma variável de cada vez.”  
(VON TRIER, 2003, p 6)

É assim que Lars Von Trier explica sua opção de concepção do cenário de *Dogville* – em parceria com Peter Grant – que é, sem dúvida, o elemento mais ousado do filme. É preciso salientar o fato de a cidade ser a grande protagonista da história, portanto primeira tomada é uma vista “panorâmica” da cidade, isto é, o desenho das casas, o arbusto de Ma Ginger (Lauren Bacall) e o cachorro Moises, por exemplo, são traçados no chão do cenário fechado, como em um mapa. “(...) *Ao escrever o argumento, pensei nele como um filme convencional. Mas pareceu-me aborrecido. Depois, um dia, fui pescar e pensei que podíamos ver DOGVILLE como num mapa. A história inteira passa-se num mapa geográfico.*” (VON TRIER, Lars, 2005, pg 11)



3.1 - Vista panorâmica do cenário do filme *Dogville* (2003).

Como se pode observar no fragmento e na figura 3.1, Brecht se vê presente no formato diegético de *Dogville*. Segundo o próprio diretor, a influência se mostra principalmente no que concerne ao despojamento do teatrólogo em sua concepção cenográfica.

“Quando uma criança é dado alguns pastéis e pediu para desenhar uma casa, fazer uma casa de alguns golpes simples. Nossa decoração funciona da mesma maneira, criamos uma convenção que faz com que o público aceite esta condição. Se essa convenção é suficientemente clara, eu acho que não há limites para o que pode ser feito, eu não tenho nenhuma dúvida sobre isso. Hoje pode ser feito quase tudo no filme, com a ajuda de um computador, eu posso entrar em um rebanho de elefantes em uma cena ou criar um deslizamento de terra. Mas isso não me diverte. Eu prefiro pintar o esboço de um cachorro no chão do estúdio para marcar que não é um cachorro ou uma caixa de cerveja para mostrar que há um bar.” (VON TRIER, 2003, pg 12)

Brecht concede grande liberdade na construção de um cenário de uma peça, desde que não haja uma ideia de ilusão. Vejamos o que o próprio diz sobre isso em “O Pequeno Organon para o Teatro”.

“Bastam-lhe alusões: estas alusões devem, contudo, ser um testemunho histórico ou social muito mais incisivo do que o ambiente real. No teatro judeu de Moscou conseguiu-se o efeito de distanciamento do Rei Lear com uma construção cênica que sugeria um tabernáculo medieval. Neher colocou

Galileu à frente de projeções de mapas, documentos e obras de arte da Renascença. No Teatro Piscator. Heartfield empregou, em *Tai Yang Desperta*, um fundo de bandoleiras giratórias com dísticos que indicavam as modificações da situação política, desconhecida, por vezes, das pessoas em cena.” (BRECHT, 1948, p. 132)

Ao analisar o cenário de *Dogville*, observa-se uma espécie de planta indicando cada local da cidade. O que se enxerga é, de fato, uma alusão feita a uma cidade, uma interpretação diegética. A história gira em torno de uma pequena cidade situada entre as montanhas rochosas nos E.U.A, mas para que ela “ganhasse vida”, não foram necessárias intensas buscas por locações. Por opção puramente estética, “cidade cenográfica” tornou-se um conjunto de desenhos feitos no chão. Se as portas “não existem” aos nossos olhos, são abertas, fechadas e batidas constantemente pelos atores.

*Dogville* se transformou em um imenso palco – uma espécie de arena, para que fosse possível todos os pontos de vista. As paredes negras à noite a brancas durante o dia são mais um ponto de simplicidade cenográfica. Nos planos gerais e no panorâmico enxergamos os riscos, tornando esse modelo o ponto mais surpreendente do filme.

A simplicidade e despojamento no cenário é decerto uma herança brechtiana. Sua apresentação se mostra com a denominação de cada casa, localidade ou ser – no caso do cão. Não era realmente um mapa, mas um elemento representativo da cidade, e não há como negar a ligação com Brecht nesse âmbito ainda que não haja uma intenção ideológica implícita.

A montagem das obras de Bertold Brecht também é conhecida pelo despojamento e simplicidade. Mas se trata de um trabalho calcado nos mínimos detalhes. Seja no cenário ou no figurino, essa premissa também se cumpre na arte de *Dogville*.

Os figurinos são realistas, simples e contribuem para ressaltar a situação dos personagens – estado de miséria – e para a mudança de Grace. Os personagens utilizam a mesma roupa o tempo todo na maioria das vezes. As mudanças de figurino são mínimas. Os trajes brechtianos prezam pela simplicidade combinada com o contexto histórico-social da personagem.

“A razão disso? Está nas palavras de seu grande parceiro de cenografia: "Copiar a realidade não é suficiente; a realidade precisa não só ser reconhecida, mas também entendida". Daí, por exemplo, todo o significado da colher que a protagonista de Mãe coragem carrega no bolso de seu figurino. "O traje de um personagem brechtiano não é um traje literal. É uma linguagem que a roupa fala com o homem, as memórias, as misérias, as lutas que caíram sobre ele", na definição de Roland Barthes.” (HAAG, 2004)

O figurino do filme traduz com eficiência a situação vivida pelos habitantes de Dogville, miséria e a crise (a história se passa durante a Grande Depressão nos E.U.A.). Podemos observar que, assim como a cenografia, os trajes apresentam um conceito de simplicidade e que dialogue com o contexto dos personagens.

Se o teatro brechtiano preza uma forma neutra - de iluminar sem transmitir emoção, Lars Von Trier opta por intercalar momentos em que o elemento é imperceptível e quando define a narrativa e as emoções da personagem, que, inclusive, auxiliam muitas vezes a narrativa. As cores dominantes nesse quesito são um amarelo sépia (na maioria das cenas noturnas) e o azul, muito utilizado nos momentos de clímax. A iluminação diurna é feita com luz branca e intensa (DOGVILLE, 2003).

A palavra que melhor define a iluminação de *Dogville* é equilíbrio: não há nem um exagero catártico nem uma frieza distante. Como não dizer que a cena em que Grace abre a janela na casa de McKay transmite emoção? As luzes de Dogville, não se limitaram, em muitos momentos, a iluminar a cidade, mas também de ressaltar a emoção de seus habitantes.

Quanto à arte de *Dogville*, o que se pode dizer é que apesar de, formalmente, apresentar muitas semelhanças com o teatro de Bertol Brecht, a estética do filme é considerada plural. Há elementos do Teatro Clássico e do Teatro Épico que se encontram e se harmonizam como elementos estéticos, como os desenhos das casas e das localidades da cidade – como um mapa – e os figurinos que se conjugam com a iluminação – que, por vezes, se mostra dissipadora de empatia.

Não é difícil perceber que, juntamente à narração em off, o som direto é deixado propositalmente. A fusão causa, a princípio, um estranhamento, um rompimento com aquele padrão comercial tão vinculado em Hollywood. Esse aspecto nada tem a ver com a produção teatral, já que é puramente cinematográfico. Mas é de grande interesse perceber que esse recurso ainda é um reminiscência do Dogma 95. O som direto também era utilizado no efeito de estranhamento, acompanhando as pantomimas dos atores. Um exemplo: quando um ator simulava o bater de uma porta, ouve-se o som dessa ação. (GASPAR NETO, 2009)

Outro elemento pouco utilizado são os efeitos computadorizados. Seu grande destaque se dá na cena passada dentro do caminhão de Ben, quando Grace faz uma tentativa de fuga. Ela – juntamente com a cena em que Grace dialoga com o pai dentro do carro – são uma das únicas gravações realizadas fora da “cidade cenográfica”, e trás um efeito de “visão de raio X”, de onde podemos transpassar a lona que cobre a mulher sendo transportada junto às ações.



A transformação do desenho de Moisés em um cachorro de verdade é também um efeito a ser citado. (DOGVILLE, 2003)

Constata-se que essas técnicas contribuem com o ilusionismo e a empatia do espectador. Tanto que largamente são utilizadas no cinema comercial. Por esse motivo, Von Trier só as utiliza em poucos e excepcionais momentos.

Todo o aparato técnico e artístico de *Dogville* se baseia em um equilíbrio de elementos anti-ilusionistas e clássicos, mas por coabitar com uma interpretação marcante e predominantemente pautada na empatia, perde seu efeito. O maior trunfo da direção de arte, em especial, é a harmonia que encontra com a fotografia do longa, que se mostra o ponto mais importante para o resultado final.

“Fui também inspirado de certa forma por Bertold Brecht e o seu estilo de teatro, muito simples, muito despojado. A minha teoria é que nos esquecemos muito depressa que há casas. De repente, inventamos a cidade, mas concentramo-nos sobretudo “nas personagens. As casas só estão lá para nos distrair e de repente já não fazem falta ao espectador” (VON TRIER, 2003, p 6)

## 5 - OUTRAS INFLUÊNCIAS TEATRAIS EM DOGVILLE

O enredo de *Dogville* é rico em referências teatrais: não é apenas a *Jenny e os Piratas* de Brecht que poderia ter inspirado *Dogville*. Em “A Visita da Velha Senhora” (1956), do dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), existem semelhanças entre o posicionamento de *Dogville* e a cidade retratada na peça.

Trata-se da história de uma mulher humilhada por todos no passado devido a uma falsa acusação de seu namorado, Schill. Mais de quarenta anos depois, Clara Zahanassian oferece um bilhão à falida cidade de Gullen caso alguém mate seu antigo amor, que a fez se tornar prostituta e sofrer muitas provações antes de se tornar bilionária (DÜRRENMATT, 1956).

A princípio a cidade se recusa veementemente a aceitar a oferta e cometer o homicídio, assim como *Dogville* passa a aceitar e até gostar da presença da forasteira Grace em determinado momento do filme. Entretanto, Schill começa a perceber que todos os moradores estão comprando fiado, com vestimentas novas e fazendo reformas em suas casas, tudo no crédito. Ele percebe, então, que seus dias estão contados. (DÜRRENMATT, 1956)

O professor e o burgomestre, muitas vezes, exercem uma função com a de Tom no contexto narrativo: mostram-se ao lado de Schill em diversos momentos, mas depois o traem. Sobre os moradores de Gullen, no posfácio de sua peça, Dürrenmatt faz uma defesa:

“Trata-se de um município que, aos poucos, cede a tentação, tal como o professor, mas esse ceder tem de ser compreensível. A tentação é muito grande e a pobreza, muito dolorosa. *A Visita da Velha Senhora* é uma peça má, mas, justamente por isso, não deve ser representada de modo mau, senão, ao contrário, do modo mais humano possível, com tristeza, mas não com cólera, mas, também, com certo bom humor, pois nada prejudicaria tanto esta comédia, que acaba tragicamente, quanto uma excessiva seriedade” (DÜRRENMATT, 1976, p. 178)

As duas cidades mostram uma mudança brusca de caráter perante determinada situação – são histórias que se aproximam exatamente pela degradação moral dos povoados, seja uma por dinheiro e a outra por medo. Interessante ressaltar que Dürrenmatt era um autor altamente crítico e que flertou, inclusive, com o Teatro Épico de Brecht.

As duas histórias apresentam outros pontos em comum no que condiz ao enredo: são duas histórias envolvendo vingança feminina. Vingança com morte ainda por cima. Frente a isso, uma questão moral e duas situações de miséria. A diferença entre elas é o simples fato de

seus atos serem impulsionados por motivos diferentes: Güllen pela ambição, *Dogville* pelo medo.

Essa forma de representar remete à tradicional peça de autoria de Thornton Wilder, *Nossa Cidade*. As influências cenográficas da montagem são ainda maiores em *Dogville*, por isso vamos, por enquanto, nos ater apenas à interpretação. Nessa obra, os atores executam todo tempo atividades corriqueiras através dessas pantomimas, assim como algumas das ações executadas pelo elenco do filme (WILDER, 1938).

Mas as raízes de Wilder também se encontram em Brecht, portanto é bem possível que tal recurso tenha como referência o próprio Teatro Épico. A própria forma de montagem do dramaturgo americano demonstra o forte diálogo com o movimento. (WILDER, 1938)

Outra conhecida peça que representa inspiração para o filme é *Nossa Cidade* (1938), de Thornton Wilder, autor conhecido por pautar suas produções no antinaturalismo. Bebendo também da fonte de Brecht, a peça também praticamente é desprovida de cenário, sendo que alguns objetos assumem o papel de outros. Por exemplo, duas cadeiras e uma tábua se transformam em um balcão de lanchonete. Também se faz o uso da mesma pantomima que *Dogville*, simulando a utilização de objetos. A montagem se inicia com as seguintes instruções:

“Nenhuma cortina.

Nenhum cenário.

Os espectadores, ao chegar, vêem o palco vazio, à meia-luz.

O Diretor de Cena, de chapéu e com um cachimbo na boca, entra e começa colocando uma mesa e diversas cadeiras na frente, à esquerda, mesa e cadeiras na frente, à direita.

‘Esquerda’ e ‘direita’ devem ser entendidas do ponto de vista do ator encarando a plateia. ‘Para cima’ é na direção da parede no fundo.

A medida que as luzes vão diminuindo, ela termina de arranjar o palco e, encostado ao pilar direito do proscênio, aguarda a chegada dos últimos espectadores (...)” (WILDER, 1976, p. 9)

A obra de Wilder conta a história da cidade de Groover’s Corners, pequena cidade americana de classe média no início do século XX e conta a história das famílias Gibbs e Weeb. É relatado o cotidiano daquela cidade em paralelo com a história de amor dos jovens George Gibbs e Emily Weeb. A moral deixada pela peça é a de dar valor aos pequenos acontecimentos da vida.

A produção teatral ganhou uma versão no cinema, com William Holden como George. Curiosamente, a história foi narrada em um tom bem clássico nas telonas, com cenários e objetos que transmitem uma ideia de ilusão a quem assiste.

No âmbito de conteúdo, Wilder pode ser considerado conservador, mas nunca poderá ser classificado da mesma maneira. Seu propósito era o universalismo, uma proposta de criar um mundo em seu conceito mais moderno. Apesar de uma proposta cênica próxima ao Teatro Épico, Wilder não compartilha o mesmo pensamento ideológico com Bertolt Brecht. Sua visão de mundo era um tanto romantizada, enaltecendo valores como bondade, tolerância e resignação sem impor senso crítico à sociedade ou politicamente.

Von Trier também assumiu ter se inspirado em uma produção televisiva: a série *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*, exibida em 1982, traz justamente esse diálogo entre o aparato audiovisual e o teatro. O elenco atua em um palco simples, com poucos elementos cenográficos e apresentam a história televisionada através de uma cinegrafia clássica. O diálogo entre televisão e teatro encontrado em um se mostra presente no diálogo entre cinema e teatro em outro. (VON TRIER, 2005)

“Fiquei muito fascinado com a encenação de Trevor Nunn de “Nicholas Nickleby” de Dickens com a Companhia Royal Shakespeare, uma das minhas grandes experiências televisivas, que também foi uma inspiração. Era como se os actores tivessem inspiração de improvisar com o texto. Era uma representação grandiosa!” (VON TRIER, 2003, p 11)

Ainda que a produção *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby* e o clássico *Nossa Cidade* tenham apresentado contribuição significativa para a constituição de *Dogville*, a cenografia pode ser considerada o setor que mais apresenta características oriundas de Bertolt Brecht entre todos os elementos do filme, de acordo com a concepção de um cenário de alusão do dramaturgo alemão (BRECHT, 1948).

## 6 - CONCLUSÃO

Ao ler em blogs e sites sobre cinema – levando em conta o grande alcance que a internet possui hoje em dia – observa-se, geralmente, a afirmação de uma fusão de Brecht e Lars Von Trier em *Dogville*. Primeiramente, são deixados de lado outros recursos teatrais utilizados no filme e que não são diretamente relacionados ao Teatro Épico. Em segundo lugar, apresentam-se comentários ingênuos quanto quais características brechtianas, de fato, se fazem presentes no filme.

É preciso ter cuidado com generalizações. Quando se admite a influência de Brecht em *Dogville*, a tendência é cair na tentação de admitir uma identificação total. Mas, como é visto, é necessário destrinchar uma produção tão detalhada como o filme de Lars Von Trier para reconhecer o exagero encontrado em alguns textos dissertativos sobre ele.

Para começar as influências teatrais externas a Brecht não são apenas ignoradas, são quase desconhecidas pelos especialistas em cinema. A questão é a limitação da concepção teatral de *Dogville* se limitar ao Teatro Épico, ainda que este influencie-o consideravelmente:

“Sim, é claro que o filme se inspirou em Brecht. Chamar-lhe-ia uma inspiração em segunda mão. A minha mãe adorava Brecht. Ela deixou a casa dos pais quando o pai lhe partiu os discos de Kurt Weill. Ela só tinha 16 anos, mas Weill era a sua grande paixão musical. Ela não podia aceitar o acto do pai. Brecht era uma espécie de mestre da casa, durante a minha infância, enquanto que a minha geração tende a considerar Brecht um génio um pouco fora de moda. É uma questão de gosto e os gostos estão sempre a mudar. Mas sim, DOGVILLE foi inspirado em Brecht. A canção “Pirate Jenny” na Ópera dos Quatro Vinténs foi de facto um ponto de partida. Ouvi-a muito numa nova composição de Sebastian. Ouvi-a muito e fiquei surpreendido pelo tema terrível da vingança na canção: ‘Perguntaram-me quantas cabeças rolariam e o silêncio envolveu o porto quando respondi: todas!’” (VON TRIER, 2003,p 10)

Portanto, Brecht realmente inspirou o diretor Lars Von Tries em *Dogville*, ainda que não em todos os aspectos, nem de forma única, unilateral. O cineasta dinamarquês utilizou um formato pautado no equilíbrio entre uma emotividade e sobriedade. O retorno veio de ambas as partes: o sofrimento de Grace trouxe uma purgação do espectador, mas este mesmo reagiu àquela nova forma de se representar o mundo.

Diante de infinitos comentários sobre *Dogville*, houve uma grande dificuldade de solidificar um elemento a ser contestado. Para isso, o mais justo foi denominá-lo “senso

comum”, ainda que seja esse termo generalizado demais. É necessário considerar o termo como indicativo de um acontecimento eventual.

Simplificando *Dogville* - de um modelo de Teatro Épico no Cinema a uma espécie de filme experimental envolvendo questões e elementos teatrais – é plausível afirmar que o que o senso comum no meio cinematográfico acerta na influência, mas peca pelo exagero e omissão (involuntária) de outras identidades teatrais encontradas no filme de 2003.

O Cinema de Fusão, termo criado e ao mesmo tempo contestado por Lars Von Trier, merece mais análises teóricas e, principalmente, ser posto na prática experimentalmente. O diretor de *Dogville* não foi o único, muito menos o pioneiro dessa junção de artes dramáticas. Portanto, outros estudos analíticos são importantes para entendermos os vários mecanismos que alocam o teatro no cinema e vice-versa. O diálogo entre essas duas artes é um incentivo para ser utilizado ainda mais na prática, a fim de enriquece-las ainda mais.

(1) "É algo que eu faço de propósito, não sei porquê. É talvez o resultado de uma influência de Brecht. Aproximei-me do teatro de Brecht, quando ele era muito jovem e, depois disso eu não tive contato com ele e sua obra. Sobreviveu em minha memória, mas sim como uma certa atmosfera." (1) (VON TRIER, 2003)

(2) "Digo-lhe primeiro as desvantagens são mais evidentes. Em geral, eu preciso de tempo para inserir um novo filme, encontrara sua forma e estilo. Quando as cenas são filmadas sem pensar em continuidade, um torna-se menos conhecimento de qualquer defeito ou uma diminuição do nível. Mas aqui os pontos fracos são mais visíveis. Eu acho que, por exemplo, no início da entrega dos atores de cinema "é fraco, mas a intensidade do desempenho aumenta à medida que o filme avança. Também depende da história, é claro que gradualmente se torna mais dramático e tenso. O desempenho melhora quando os atores vêm para relaxar, e eu não tinha a capacidade de criar calma e entendimento necessário para começar a filmar. Mas eu estou diabólicamente ambicioso, queria que o filme a ser desenvolvido em um piso pintado de preto, com praticamente nenhum cenário e contendo um grande número de estrelas de Hollywood. E foi filmado em tempo mínimo. O filme foi rodado em seis semanas e foi uma loucura. As vantagens de filmar em continuidade também são evidentes, permite que os atores de seguir o caráter de seu personagem e veja a história evoluir no tempo, não pule para a frente e para trás em sua interpretação. Mas teria sido necessário a doze semanas de filmagens. Perdemos vários dias, quando Katrin Cartlidge teve que deixar a atirar. Eu tinha que voltar para retomar todas as suas cenas com Patricia Clarkson. Katrina agora está morta, eu sinto muita sua falta" (VON TRIER, 2003)

## REFERÊNCIAS

VALE, André Ventura da Cunha; Dogville, in Cinema em Cena, SD; [http://www.cinemaemcena.com.br/Critica\\_Detalhe.aspx?id\\_critica=3642&id\\_tipo\\_critica=1](http://www.cinemaemcena.com.br/Critica_Detalhe.aspx?id_critica=3642&id_tipo_critica=1), acessado em 27/09/2011

TELES, Tammíris; Dogville, in Cinema em Cena, SD; [http://www.cinemaemcena.com.br/Critica\\_Detalhe.aspx?id\\_critica=6775&id\\_tipo\\_critica=1](http://www.cinemaemcena.com.br/Critica_Detalhe.aspx?id_critica=6775&id_tipo_critica=1) , acessado em 27/09/2011

DI BARTOLOMEO, Livia; Dogville e a influência de Brecht, 30/09/2010; <http://liviadibartolomeo.wordpress.com/2010/09/30/dogville-e-a-influencia-de-brecht/>, acessado em 27/09/2011

BRECHT, Bertolt; O Pequeno Organon para o Teatro, 1948; <http://pt.scribd.com/doc/62436770/BRECHT-Pequeno-Organon-Para-o-Teatro>, acessado em 17/09/2011

\_\_\_\_\_, Bertolt Brecht; The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0106517/>, acessado em 08/11/2011

\_\_\_\_\_, Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?, The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/title/tt0023104/>, acessado em 08/11/2011

\_\_\_\_\_, The Life and Adventures of Nicholas Nickleby, The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/title/tt0082660/>, acessado 08/11/2011

FREITAS, Eduardo Luiz Viveiros de; Dossiê Brecht: Brecht Teatro, estética e política, in APROPUC Associação dos Professores da PUC-SP, Semestre 1 de 2005 [http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc01\\_r09.htm](http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc01_r09.htm), acessado em 27/09/2011

GASPAR NETO, Francisco de Assis; O Gesto Entre Dois Universos: A Noção de Gestus no Teatro de Bertold Brecht e no Cinema dos Corpos de Giles Deleuze; R.cient./FAP, Curitiba, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun. 2009 in [www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/.../artigo\\_Francisco\\_de\\_Assis.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/.../artigo_Francisco_de_Assis.pdf) acessado em 27/10/11

BRECHT, Bertolt; A Vida de Galileu; Coleção Teatro Vivo; editora Abril, São Paulo, 1976

WILDER, Thornton; Nossa Cidade; Coleção Teatro Vivo; editora Abril, São Paulo, 1976

DÜRRENMATT, Friedrich; Posfácio de A Visita da Velha Senhor, Coleção Teatro Vivo, Editora Abril, São Paulo, 1976

POTENZA, Rafael; Dogma 95, in CinePlayers, 2008; <http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=55>, acessado em 27/10/2011

VON TRIER, Lars; Dogville: teaser promocional [www.atalantafilmes.pt/2003/dogville/Dogville.doc](http://www.atalantafilmes.pt/2003/dogville/Dogville.doc), acessado em 27/10/2011

VON TRIER, Lars; em entrevista realizada por Stig Björkman in Cahiers Du Cinema, maio de 2003, nº 579. Fonte: <http://www.zinema.com/textos/larsvont.htm>, acessado em 27/09/2011

HAAG, Carlos; Para Vestir a Alma do Ator; Pesquisa FAPESP On line, edição 98 ; abril de 2004 <http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=2437&bd=1&pg=2&lg=> acessada em 27/10/2011



