



## **Verdade, Distanciamento e Universalidade da Tensão Dramática no Filme**

### ***Dogville*<sup>1</sup>**

Marcelo dos Santos Matos<sup>2</sup>

Centro Universitário do Norte Paulista - UNORP

### **Resumo**

O filme *Dogville* servirá neste trabalho como um suporte para o estudo da tensão dramática no cinema como forma comunicativa. A análise desta tensão baseia-se na leitura dos choques entre os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica. Para isso foram escolhidas três categorias universais de análise – a verdade naturalista de Constantin Stanislavski, o distanciamento dialético de Bertolt Brecht e a universalidade antropológica de Eugênio Barba – que serão aplicadas respectivamente em três elementos distintos da criação das encenações midiáticas que são a interpretação dos atores, a concepção cenográfica dos espaços e a pré-expressividade do roteiro e dos elementos subsidiários na encenação.

Palavras-chave: Drama; Tensão Dramática; Comunicação; Cinema.

### **Introdução**

Quando se fala em cinema, logo nos remetemos à idéia de uma imagem em movimento projetada numa tela. Mas, para essa mídia legitimar-se como um processo comunicativo é necessário que alguém esteja participando dessa imagem. Desta forma, entre os elementos básicos na constituição de um modelo de comunicação - o emissor, a mensagem, o canal e o receptor - surge a primeira tensão que se dá entre a intenção comunicativa do emissor e a percepção do receptor. Esta tensão não é originária do cinema, mas de uma outra forma de comunicação artística, o teatro, cuja constituição básica se resume no ator, no espaço ocupado por ele e num espectador que o observa. Mas esse ator deve estar em ação para legitimar o ato comunicativo; e esta ação, na origem ocidental da encenação, era conhecida pelos gregos como drama. Assim, o estudo da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT 10 – Comunicação Audiovisual (Televisão, Cinema, Vídeo), do Intercom Sudeste 2006.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação pela UNIP-SP e professor pesquisador do Centro Universitário do Norte Paulista. Coordenador do Núcleo de Estudos do Jornalismo da UNORP, de S. J. Rio Preto – SP, onde ministra as disciplinas Teoria da Comunicação, Semiótica, Comunicação Comparada, Estágio Supervisionado, Legislação e Ética para cursos de graduação e Teorias Contemporâneas da Comunicação Social e Empresarial e Metodologia da Pesquisa Científica nos cursos de Pós-Graduação. (nejornalismo@unorp.br)



tensão dramática no cinema torna-se um resgate da origem cinematográfica e do que há de mais importante num processo comunicativo que é a relação humana entre dois sujeitos.

Para a identificação dessa tensão dramática foram definidas três categorias universais de análise que são ligadas ao drama na representação cênica: a *verdade* naturalista, o *distanciamento* épico e a *universalidade* antropológica. A *verdade* cênica de Constantin Stanislavski é a busca incessante do ator pela cumplicidade do público por meio de uma tentativa de representação da realidade; procura embasar a personagem fictícia no real das emoções do ser humano. O *distanciamento* de Bertolt Brecht tem como função romper com esta suposta *falsa catarse* naturalista para, com uma representação explícita, não esconder de seu receptor que ele encontra-se perante uma encenação e não uma realidade. Já a *universalidade* de Eugênio Barba estuda a força motriz dos seres humanos, em sua condição humana e não atrelada à convenções culturais, que é a busca de sua pré-expressividade por meio da criação de uma antropologia teatral.

Considerando que uma das principais características do cinema é a imbricagem entre processos de produção, armazenagem e difusão da imagem em movimento, vamos recortar neste trabalho três elementos desse processo que são a interpretação dos atores, a concepção cenográfica dos espaços e a continuidade pré-expressiva do roteiro na configuração da sua ação narrativa para, com isso, aplicarmos respectivamente as três categorias metodológicas que são provenientes da própria natureza teórica do drama contemporâneo: a *verdade* naturalista, o *distanciamento* dialético e a *universalidade* antropológica.

Tais encenações midiáticas serão analisadas no filme do diretor e roteirista dinamarquês Lars von Trier, *Dogville*, de 2003, que legitima-se teatralmente como uma metalinguagem ao usar o cinema para se falar estruturalmente de sua própria origem dramática que é o teatro.

## **O Naturalismo na Interpretação dos Atores**

O drama no naturalismo stanislavskiano está totalmente atrelado à questão da entrega total do ator, ser humano presente no ato da comunicação, à personagem. É a tentativa da representação da realidade humana na dramaturgia. Para Stanislavski é necessário a preparação do ator para, num segundo momento, ocorrer a construção da personagem. Isso quer dizer que o naturalismo sentido pelo público perante uma personagem é fruto das emoções verdadeiras do ator que a moldou. Assim, a representação torna-se verdadeira por estar ancorada em sentimentos reais do ser humano deslocados para as personagens e não no plano ficcional no qual se cria um universo próprio de representação do real. Esta é a *verdade* perseguida pelo drama naturalista que pode ser mal interpretada se colocarmos a personagem – ser ficcional – como dominadora do ator – ser real – no processo de dramatização.



No filme *Dogville* a verdade naturalista explode na atuação dos atores que mantém uma tensão vital nas suas personagens ao chocarem a realidade dos seus sentimentos com a contenção de gestos e da voz. Este estranhamento é proposital para frisar a intenção crítica do diretor que evita uma catarse do público perante os sentimentos humanos que o desviaria de uma visão analítica do filme. Mesmo assim, os olhares palermas e as atitudes lentas se curvam à energia do naturalismo dos atores que, dentro de uma tensão dramática de atuação, constroem personagens com sentimentos verdadeiros e que acreditam em suas composições incentivadas por um choque constante com o ritmo e o volume impostos pela direção.

Neste caso, a tensão dramática legitima-se na construção naturalista da interpretação que incessantemente se confronta com os enquadramentos trêmulos de uma câmera nervosa do diretor e uma edição grosseira de imagens fugindo totalmente de um padrão americano de produção cinematográfica. Desta forma, pode-se afirmar que a busca de um padrão no filme é ignorado para que conflitos produzam.

A interpretação dos atores no filme *Dogville* será um campo de análise para a identificação da *verdade* naturalista de Stanislavski numa tentativa frustrada de *mimese* da realidade. Isto porque outros fatores dos elementos conflitantes da estrutura cinematográfica, como a concepção cenográfica dos espaços, as técnicas de filmagens e as formas de passar a narrativa de um roteiro pré-estabelecido, geram uma tensão que resulta num efeito receptivo, com características singulares e distantes de uma visão isolada num único elemento dessa estrutura. Assim, a identificação da *verdade* naturalista, na interpretação dos atores em *Dogville*, servirá como base de argumentação da presença marcante da tensão dramática no filme. Uma das técnicas usadas neste caso é a memória afetiva:

Esse tipo de memória, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora... é o que chamamos de memória das emoções ou memória afetiva. Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também a sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar os traz de volta em plena força. (STANISLAVSKI, 1998<sup>a</sup>, p.107)

Para Stanislavski, certas ações físicas também podem trazer para o ator momentos de naturalismo em seus atos.

Se dissermos a um ator que seu papel está cheio de ação psicológica, profundidades trágicas, começará logo a se contorcer e exagerar sua paixão, fazê-la em pedaços, escavar a alma e violentar seus próprios sentimentos. Mas se lhe dermos algum simples problema físico para resolver e envolvermos esse problema em condições interessantes, comovedoras, ele tratará de executá-lo, sem se alarmar ou sequer preocupar-se muito em saber se o que faz resultará em psicologia, tragédia ou drama. (ibid, p.188)



Com o naturalismo, o drama acha uma nova estética de representação que abandona os convencionalismos de movimentos estilizados e falsos para abrir um caminho que mostrasse ao ser humano todas as suas fragilidades, inclusive as de sua estrutura psíquica. Essa busca lúcida pelo inconsciente visa justamente fazer da representação uma vivência por parte do ator. É a tentativa dele chegar no realismo psicológico da personagem fazendo do teatro uma reprodução da vida do espírito humano. O ator vive emoções verdadeiras no palco e busca uma identificação completa com o público, ou seja, este acredita na sinceridade do que assiste.

### **Um *Close-up* para o Surgimento da Personagem em *Dogville***

A tensão criada entre os cenários estilizados e a interpretação naturalista dos atores estabelece um teor dramático em *Dogville* onde as ações, por mais pequenas que sejam, ganham a total atenção do público. Neste sentido, a câmera na mão do diretor, e as aproximações em enquadramentos *close-up* de detalhes dos rostos das personagens, tornam-se essenciais na observação das emoções. As imagens trêmulas reforçam esse universo inconstante do ser humano para o público, sem paisagens ou cenários fabulosos para observar, concentrando sua atenção na captação desta tensão dramática, entregam-se para a narrativa. Nesse momento, cada espectador constrói seu cenário imaginário e acompanha, sem titubeios, as quase três horas da narrativa ficcional. Ao contrário da estética *hollywoodiana* que, adotando o sistema de representação naturalista sob os princípios da *montagem invisível*, busca ocultar os meios de produção da realidade transmitida pelo cinema. Para isso, esse cinema comercial utiliza-se de três elementos que são a decupagem clássica - no intuito de produzir a identificação do público - a utilização do método naturalista na interpretação dos atores e na elaboração dos cenários – para buscar a maior verossimilhança possível com a realidade – e a produção de roteiros com histórias populares (Xavier, 1984, p. 31). Assim, a maior indústria de cinema do mundo começou a desenvolver-se e a produzir seus filmes, a partir de 1914, dentro destes moldes, buscando a intenção de fazê-los tornarem-se clássicos.

Lars von Trier, diretor e roteirista de *Dogville*, nega e critica essa estética. “Detesto essa ideologia da eficácia, tão americana”. (Trier apud Allain, 2004, p.E1) O filme oculta o material das paredes das casas e dos objetos das ruas da cidade para escancarar a essência do ser humano. Utiliza uma interpretação naturalista dos atores



chocando-a com um ambiente imaginário em que muitos movimentos com objetos são substituídos pela mímica, e seus respectivos sons, como o ranger e bater de portas ou os latidos do cachorro e o cantar dos pássaros. O espectador não vê, mas sente a energia pulsante dos movimentos das personagens e suas reações.

Esses impulsos criadores são naturalmente seguidos de outros que levam à ação. Mas impulso ainda não é ação. O impulso é um ímpeto interior, um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é uma satisfação, interior ou exterior, do desejo. O impulso pede a ação interior, e a ação interior exige, eventualmente, a ação exterior exterior (STANISLAVSKI, 2002, p.66).

Essa é a *verdade* de Stanislavski, é a ação na busca do desejo. Na casa do intelectual de *Dogville*, Tom, o rádio só toca música. Para ele, a informação cognitiva é desnecessária. A música é a primeira arte, a essência da vida que nos tira de nossa singularidade e nos une ao todo. Assim, participamos da *verdade*, do movimento, do mundo. Essa visão se dá num detalhe de mudança na frequência radiofônica de uma cena com exatos dois segundos. E é nessa delicadeza e cuidado com os detalhes que a narrativa de *Dogville* ganha forma e sentido para os filtros dos atenciosos espectadores que se deixam afetar pela obra de arte, buscando satisfações para seus desejos. Tom deseja escrever e, a partir de uma intenção, começa a viver sua própria história que é contada simultaneamente com suas idéias, mas que são as idéias de quem escreve o roteiro que ainda serão subvertidas, no ato da recepção, pelas idéias de quem acompanha a narrativa. Nesse jogo de percepção e conhecimento, o roteirista ganha uma voz – seja nas expectativas da personagem ou na narração marcante de uma voz onisciente, onipresente e onipotente que assume a função metafórica de um coro grego. Dessa forma, cria-se uma tensão constante da personagem em busca do seu criador. Essa relação entre *criador-criatura* é o conflito na busca da *verdade* de Stanislavski que pode ser remetida às relações de embate entre ator-personagem, e até autor-público.

### **O Distanciamento Brechtiano na Concepção Cenográfica**

As idéias marxistas juntamente com o anti-psicologismo e o anti-ilusionismo do expressionismo alemão foram as grandes influências da encenação dialética de Bertolt Brecht, que buscava uma visão engajada da dramaturgia para fomentar no espectador uma reflexão crítica de sua realidade e uma conseqüente reformulação de seu comportamento, colaborando assim, para uma mudança da sociedade em que vive. Por



meio de um *distanciamento*, a estruturação brechtiana procura dar subsídios para a formação de uma platéia consciente e crítica dos acontecimentos do seu momento histórico não deixando-se alienar por uma catarse oriunda de um apelo sentimental. Deixa claro que a encenação midiática trata de uma representação da realidade porque Brecht acreditava que desta forma poderia libertar o espectador de sua posição oprimida, afinal, refletia o porquê que a mensagem já chegava pronta e imposta.

Brecht alimentava uma busca didática da encenação vislumbrando a representação como um palco científico que esclarecesse, à sociedade, e a necessidade de mudança social, estimulando assim, o espectador à uma ação transformadora a partir deste esclarecimento. Estabelece um ato de conhecimento onde a assinatura do autor relaciona autor e espectador numa totalidade histórica. Em suma, Brecht buscava uma encenação que se comprometesse com uma estética produtiva, socialmente útil. Para isso não o interessava uma platéia homogênea. Queria para suas encenações um público diversificado de classes sociais que retornavam para o espetáculo as mais variadas reações completamente livres de controles doutrinários.

No filme *Dogville* o *distanciamento* brechtiano é explicitamente notado na concepção cenográfica onde toda uma cidade é construída no imaginário do espectador a partir de desenhos e indicações de giz no chão. Os atores andam naturalmente pelas marcas obedecendo fielmente suas entradas e saídas criando a sensação de serem peças de um jogo num tabuleiro. A personagem de fora da cidade, Grace, interpretada pela figura midiática Nicole Kidman, vai percebendo as regras do jogo a partir de sua movimentação. Já o espectador, tendo o poder de olhar “por entre as paredes” pode visualizar a essência das personagens e as suas verdadeiras intenções. Nesta aparência é que se apóia a tensão dramática no filme. A cidade de nossa imaginação é absurdamente demolida a todo momento por meio do *distanciamento* provocado pelas marcas dialéticas desenhadas no chão.

“Ao escrever a peça didática, Brecht abdica da autoria, na medida em que concebeu exercícios de dialética, nos quais o texto é experimentado cenicamente, visando a participação do leitor como ator e co-autor do texto.” (Koudela, 2001, p.11) Com isso, é necessário levantarmos as idéias de Wolfgang Iser, sobre a teoria ativa da recepção, que defende uma subversão transformadora da mensagem por parte de um preenchimento do receptor.<sup>3</sup> Assim, no teatro épico, a todo momento novas relações receptoras são formadas.

Brecht propõe como forma de encenação para a peça didática o receptor/leitor passa a ser o ator/autor do texto. Deixa de existir a relação tradicional entre palco e platéia, ou entre atores e observadores, na medida em que todos são também observadores de seus próprios atos. (KOUDELA, 2001, p. 36)

O espectador abandonava sua função passiva para participar, criticamente, do processo dramático. O teatro torna-se uma técnica para a assimilação de conteúdos

---

<sup>3</sup> O que hoje é chamado de estética da recepção não tem certamente aquela unidade que parece sugerir uma tal classificação. Em princípio, escondem-se por detrás desse conceito duas orientações diferentes que se distinguem uma da outra apesar de sua reciprocidade. A recepção, no sentido estrito da palavra, diz respeito à assimilação documentada de textos e é, por conseguinte, extremamente dependente de testemunhos, nos quais atitudes e reações se manifestam enquanto fatores que condicionam a apreensão de textos. Ao mesmo tempo, porém, o próprio texto é a “prefiguração da recepção”, tendo com isso um potencial de efeito cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto.



perdendo sua função meramente contemplativa. O grande problema de Brecht foi reeducar um público burguês que buscava no drama justamente um momento de *diversão perdulária*, uma forma de entretenimento. Portanto, havia a necessidade de um novo público para o drama, mais heterogêneo e disposto a transformar-se. Sem titubeios e em tom revolucionário, Brecht defendia essa posição ativa de mudança, afinal, se o público em sua época era extremamente burguês, “inventemos um novo público e liquidemos com o público do teatro tradicional”. (Brecht apud Bornheim, 1992,p.192)

### **A Invasão da Câmara e o Distanciamento do Cenário em *Dogville***

*Dogville* é no fim do mundo, fica entre uma montanha e um abismo; seu maior atrativo é uma mina abandonada e o único caminho de chegada ou saída é pela rua Canyon, numa estrada em condições precárias, que liga a vila à outra pequena cidade chamada Georgetown – fazendo referência ao império americano. Por essas características geográficas, o vilarejo isola-se do mundo criando seus valores morais sem muitas mudanças. Neste ambiente interiorano, o paradoxo da cenografia destaca-se. Nada mais comum e estranho do que um pesado sino na igreja, mostrado em suspenso, como se flutuasse. Mas os espectadores não se fixam ao fio do teto que o segura, mas sim, criam a torre da igreja e seus detalhes por meio de sua imaginação. Os ângulos das tomadas são os mais variados possíveis, desde o plano geral – que escancara o fio de suporte – passando para o plano conjunto, quando Martha toca o sino pela primeira vez. A torre fragmentada destaca-se nas imagens por esconder o sino, que só é visto numa tomada de dentro da torre, de cima para baixo, onde Martha é vista fechada num quadrado, representando sua perspectiva limitada, como a da igreja. As badaladas do sino não são somente para indicar as horas, em *Dogville* elas também cumprem outras funções: servem para o aviso da chegada de estranhos, para o controle por hora da exploração do elemento estrangeiro, para o chamado da população às reuniões morais, para contagem de votos a favor da população pela permanência do estrangeiro ou até, mais sutilmente, como lembranças de um cego de tempos passados, justificando o olhar falso da lembrança de uma cidade que não muda. Portanto, o cenário existe, mas indicialmente. Isso provoca o espectador a preenchê-lo com a imaginação e, a partir daí, criar suas simbologias. Essa licença poética extraída do teatro pelo cinema nos traz novas perspectivas de leitura do filme, por parte do *distanciamento* do espectador, que busca na estrutura cinematográfica essas convergências cênicas.

... evocando o olhar do cinema sobre a realidade teatral – que o olhar do analista é comparável, apesar de metaforicamente, ao da filmadora: ângulo de visão, distância, escala de planos, enquadramentos, ligações graças à montagem, associações livres da montagem no plano etc. As análises teatrais ganham dessa forma às vezes quando se inspiram nas grandes figuras da linguagem cinematográfica, elas mesmas frutos de uma certa lógica do olhar.

Mas o olhar subjetivo da objetiva (fílmica ou dramaturgic) não é tanto uma impressão fugaz captada mecanicamente quanto uma maneira para o espectador experimentar *estesicamente* os movimento do objeto percebido. (PAVIS, 2003, p.19)



Não é somente o cenário que provoca essa sensação teatral no filme. A aproximação da câmera e sua liberdade de movimentos - longe das linhas retas e seguras das tomadas feitas em tripés, trilhos ou gruas – causam um efeito de presença viva do público em *Dogville*. As imagens das personagens tornam-se orgânicas pelos ângulos não formais e pelas caóticas direções tomadas. Mas isso não significa que o público tem a impressão de uma visão natural, pelo contrário, além delas perderem um pouco de foco por causa do movimento, o espectador torna-se consciente do olhar do outro que o guia, da mediação da câmera nas imagens capturadas para, com isso, absorver criticamente o que vê. O público cria um *distanciamento* e fica consciente que está perante uma representação. Desta forma, a própria captação da imagem assume a função de mostrar personagens em constante transformação porque são vistos por vários pontos de vista.

### **A Antropologia Teatral na Estrutura Pré-expressiva do Roteiro**

O desmascaramento cultural e a busca de uma *pré-expressividade* a partir de técnicas extracotidianas é o caminho de uma universalidade do ser humano vista por Barba. O performer desta ação é chamado de ator-bailarino por ser levado a uma dança com os novos movimentos exigidos na pesquisa. Enquanto os outros teóricos buscavam os caminhos que levavam à verdadeira expressividade cênica, Barba pesquisou a natureza da *pré-expressividade*. Dentro de uma análise transcultural da representação identificou três níveis diferentes na atuação do ator-bailarino que se fundem em sua organização. Referia-se à personalidade singular, aos contextos sócio-culturais onde essa personalidade é manifestada e ao uso de técnicas corporais extracotidianas.

Antropologia Teatral é o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. Essa utilização extracotidiana do corpo é o que chamamos de técnica.

Uma análise transcultural da representação revela que o trabalho do ator-bailarino é o resultado da fusão de três aspectos, que refletem três níveis diferentes de organização: 1) A personalidade do ator-bailarino, sua sensibilidade, inteligência artística, seu ser social, aquelas características que o tornam único e irrepetível. 2) As particularidades das tradições e contextos socioculturais por meio dos quais a personalidade do ator-bailarino é manifestada. 3) O uso da fisiologia de acordo com as técnicas corporais extra-cotidianas. Os princípios periódicos e transculturais nos quais se baseiam essas técnicas são definidos pela Antropologia Teatral como o campo da *pré-expressividade*. (BARBA, 1995, p.105)

A *pré-expressividade* do roteiro em *Dogville* estrutura-se por meio de uma totalidade nas diferenças das personagens. O acordo destas tensões dramáticas traz um caminho para o filme que tenta sustentar um espaço comum onde os seus integrantes mantêm as suas diferenças dentro de uma tolerância mútua, sem a necessidade de aculturação. A tensão nasce justamente na história de uma “estrangeira” que é pseudo-moldada às necessidades dos habitantes de *Dogville*.

A tensão entre as representações visuais e mentais aflora-se no final no momento em que a imagem do cachorro mostra-se para o espectador seguida com toda a aculturação exigida pelo modelo mundial por meio de uma rajada de fotografias que





representam a influência midiática americana no mundo que é o cinema. Estabelecida a tensão dramática, o roteiro liberta-se para suas encenações mediadoras sem temores de estabelecerem uma falsa impressão de um hiper-realismo.

### **Tempo e Espaço no Processo de Filmagem em *Dogville***

No enredo de *Dogville* podemos notar a importância da narração que trabalha, dentro do roteiro, por duas vias. A primeira, explicitada pela voz gutural do narrador onisciente, onipresente e onipotente; e a segunda, delicada, na condução da história pelo personagem Tom, que cumpre a função de colocar *nos eixos* o pensamento da vila, transmitindo em coro, como na Grécia Antiga, o pensamento do autor. Esse personagem-autor transmite a crise do roteirista na criação da história. Primeiro apresenta as personagens como se as tivesse criando, depois controla suas mentes por meio de reuniões dando-lhe o mesmo poder do autor em manipulá-las. Tom não escreve no papel, mas com suas ações porque, assim, leva a história de *Dogville* adiante. No final do penúltimo capítulo, depois da noite em que decidiu o destino de Grace, Tom diz: “Ontem à noite, quando eu voltei e vi você dormindo tão doce me senti inspirado, e escrevi o 1º capítulo de uma história sobre uma pequena cidade.” Na dúvida do nome, nega que será *Dogville* por não ser universal e que muitos autores erram nesse ponto. Depois de sua auto-crítica, percebe-se que ele cria o enredo porque diz para Grace: “Se há algum amor na história, ele vem de você. Você devia dar uma volta... se sentar na montanha. É isso que a garota no meu livro faz.” No final, o próprio autor se mata, pelas mãos de Grace.

Por ser diretor e roteirista do filme, Lars von Trier conecta muito bem a coerência do roteiro com a opção estética. A narrativa leva todo o filme para o ator, o elemento antropológico da estrutura cinematográfica. No enredo, as personagens são fortes e o cenário pobre não compete com elas pela atenção do espectador porque, o público, não precisa ficar observando cognitivamente o cenário, o preenche por meio do seu imaginário. Desta forma, *Dogville* obedece as duas premissas teóricas de Grotowski: “o absoluto predomínio do ator sobre todos os outros elementos do espetáculo; e a intransigente rejeição de qualquer intervenção mecânica capaz de escapar do controle do ator.” (Roubine, 2003:163)



Na sua teoria do *teatro pobre*, Grotowski observa que tudo aquilo que nos acostumamos a ver e ouvir num palco é mais ou menos supérfluo. Com uma única exceção: o frente-a-frente de um ator com um espectador. Em outras palavras, suprimam-se os cenários e figurinos, iluminação e música; suprimam-se até o texto e o público, os acessórios e os figurantes. Basta conservar o cara-a-cara entre um único ator e um único espectador para que o fenômeno *teatro* se produza. (ROUBINE, 2003, p.169)

Por causa da concepção cenográfica indicial, o narrador ganha a função de orientar o espectador por meio de descrições físicas da cidade, como o clima e as paisagens. Também investiga, para o público, o pensamento das personagens e, didaticamente, destrincha a trama da história de uma forma distanciada, por meio do uso de uma voz monocórdia, articulada e gutural. Em sua estrutura narrativa, *Dogville* é dividido num prólogo, nove capítulos e um epílogo, que se desenvolvem sempre iniciando com o narrador e terminando num teatral *black-out* em resistência: Todas essas divisões tem a sua imagem, com a tela preta escrita de branco, que nos remete à sensação de estarmos perante um livro que iremos abrir. Dentro do filme, estas imagens servem como uma forma de estranhamento da narrativa.

### **Considerações Finais**

A análise proposta colocou-se no ponto de vista do espectador no momento do ato receptivo. Por isso, foi dada ênfase no momento da representação, enquanto sua duração, não isolando as estratégias de produção da mensagem por meio da intenção comunicativa do emissor, que foi fundamental na criação da tensão dramática, por ser causada a partir deste choque de percepções. Neste sentido, as categorias de análise deram um caminho para estas tensões. Por isso, a *verdade* de Stanislavski, o *distanciamento* de Brecht e a *universalidade* de Barba não foram vistas como filtros convergentes entre si, pelo contrário, uma teoria entrou em choque com as demais e, a partir destes embates, identificamos a tensão dramática resultante e seu papel na recepção do espectador.

Quisemos deixar claro que na evolução do drama uma característica essencial se mantém que é a ação conflituosa; esta, sendo observada simultaneamente com a evolução do ser humano na prossecução de um ideal de vida no admirável mundo da experiência. O espectador tem um lugar privilegiado reservado no estudo da tensão dramática; abandona seu lugar passivo de coadjuvante no processo comunicativo e, dentro da análise do papel da tensão na recepção, torna-se o protagonista de nosso estudo. O filme *Dogville*, por compartilhar desta visão dramática, torna-se um filme experimental por trazer algo novo na produção cinematográfica; sendo que o mais importante foi não subestimar o público.



As categorias aplicadas foram dinâmicas dentro dos elementos constitutivos do cinema, isso porque os autores escolhidos eram a favor das mudanças e críticos de seus próprios métodos. O que se buscou foi identificar estes elementos em processos isolados da produção cinematográfica para podermos chocá-los, na intenção de causar uma tensão que seria a mesma sentida pelo público no ato da recepção. O que fica inegável é que o efeito de estranhamento brechtiano torna-se resultante do processo e, por isso, a característica maior de *Dogville*.

Nessa análise das formas de transmissão da narrativa cinematográfica, assumimos a posição de que as técnicas dos processos de produção ficam ocultas perante os espectadores, que não racionalizam essa estrutura. Desta forma, um filme torna-se capaz de transmitir e eternizar o processo do cinema – processo inferencial da parte para o todo – portanto, cada filme pode recriar as teorias cinematográficas. Neste caso, a análise de *Dogville* proposta neste trabalho torna-se um questionamento do cinema que, por meio de sua estrutura dramática, subjuga elementos como a violência e a ética. Enfim, a partir de um continuísmo de tensões, o drama torna-se uma discussão longe de se esgotar. Entendemos que o cinema experimental seja um novo caminho para o aprofundamento destas questões.

### Referências Bibliográficas

ALLAIN, Clara. *Conheço todos os sabores do meu filme*. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 jan. 2004. Ilustrada, p. E1.

BARBA, Eugênio. *A Canoa de papel – tratado de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

\_\_\_\_\_. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo – Campinas: HUCITEC- UNICAMP, 1991.

\_\_\_\_\_; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator - dicionário de antropologia teatral*. São Paulo- Campinas: HUCITEC, 1995.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht – a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1985.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2001.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.



DROGUETT, Juan. *Sonhar de olho abertos – cinema e psicanálise*. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo : DP&A, 1999.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. vol.I, São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura*. vol.II, São Paulo: Editora 34, 1999.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MORIN, Edgar. *El cine e o el hombre imaginario*. Barcelona: Piados, 2001.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PETRAGLIA, Izabel Cristina. *Edgar Morin – a educação e a complexidade do ser e do saber*. Petrópolis: Vozes, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTAELLA, Lucia . *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

STANISLAVSKY, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

\_\_\_\_\_. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.