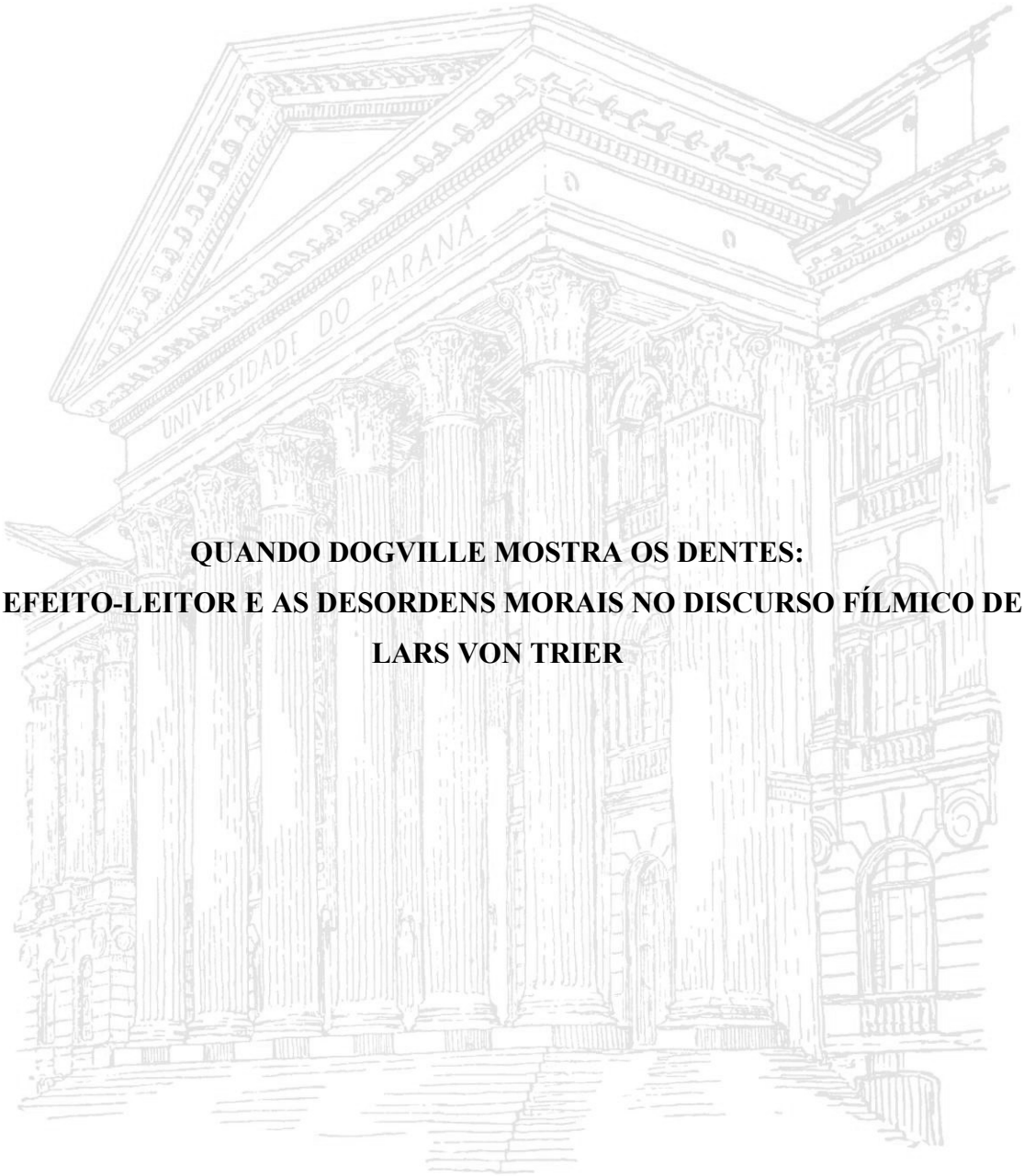
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CINTIA MOLETA



QUANDO DOGVILLE MOSTRA OS DENTES: O EFEITO-LEITOR E AS DESORDENS MORAIS NO DISCURSO FÍLMICO DE LARS VON TRIER

CURITIBA

2018

CINTIA MOLETA

QUANDO DOGVILLE MOSTRA OS DENTES: O EFEITO-LEITOR E AS DESORDENS MORAIS NO DISCURSO FÍLMICO DE LARS VON TRIER

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação, no Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Hansen

CURITIBA

2018

Catalogação na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Cabral
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Moleta, Cintia

Quando *Dogville* mostra os dentes: o efeito-leitor e as desordens morais no discurso fílmico de Lars von Trier / Cintia Moleta. – Curitiba, 2018.
205 f. : il.color.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Hansen
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Cinema - Análise do discurso. 2. Cinema - Discurso moral. 3. Dogville (filme). 4. Trier, Lars von (1956-). I.Título.

CDD 791.4372

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **CÍNTIA MOLETA** intitulada: **"Quando *Dogville* mostra os dentes: o efeito-leitor e as desordens morais no discurso fílmico de Lars von Trier"**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 28 de Março de 2018.

FÁBIO HANSEN
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

SOLANGE MARIA LEDA GALLO
Avaliador Externo (UNISUL)

REGIANE REGINA RIBEIRO
Avaliador Interno (UFPR)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmão - Salete, Guido, Juliano - que não se cansam de incentivar os estudos e os sonhos, dar apoio nas dificuldades, ajuda nas necessidades, e, acima de tudo, amor.

Aos demais familiares que "longe dos olhos, perto do coração".

Ao orientador - Fábio - sem o qual esse trabalho não existiria, e que com paciência, zelo e dedicação, tornou-se meu grande exemplo profissional.

À banca - Regiane e Solange - que se abriu para essa proposta, agregando desafios e indicando novos e sensatos caminhos.

Aos amigos que compartilharam comigo as tristezas e alegrias (em especial à minha "roomie" e amiga para todas as horas, Leila. Minhas amigas do "vamos marcar mesmo", Bárbara, Juliana, Larissa, Marina e Margarida. Meus amigos terapêuticos, Loreane, Lucas, Larissa e Ana. Meu grupo de choro, Jéssica, Larissa e Suelen. Meus amigos festivos, Luiz e Tom. Meu incentivador, Luiz Carlos).

Aos colegas que tornaram esses dois anos mais leves.

Às inquietações do existir.

O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem.
Uma corda sobre um abismo:
perigosa travessia, perigoso caminhar, perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar.
O que é grande no homem é ele ser uma ponte e não uma meta.
O que se pode amar no homem é ele ser uma passagem e um declínio.
Eu só amo aqueles que sabem viver no estado de declínio porque são esses que chegam ao alto e além.

Nietzsche

RESUMO

A presente dissertação tem como objeto de estudo o filme *Dogville*, de 2003, do diretor Lars von Trier, visando responder à seguinte pergunta de pesquisa: como o efeito-leitor produz efeitos de sentido sobre a moral no discurso fílmico de *Dogville*? Para respondê-la, foi preciso examinar as condições de produção de *Dogville,* considerando a relação entre o discurso cinematográfico e o discurso fílmico; interpretar as posições-sujeito que ocupam os personagens Grace, Chuck e The Big Man, de acordo com a formação discursiva referente à moral a que se assujeitam; e analisar a imagem que o diretor de *Dogville* faz sobre seu leitor virtual, bem como a imagem que ele faz sobre o imaginário deste leitor virtual acerca do filme e do discurso sobre a moral no filme. Para atingir tais objetivos, foi utilizada a abordagem teórico-metodológica da análise do discurso de linha francesa, com os conceitos de efeito-leitor, formação discursiva e ideológica, posição-sujeito, formações imaginárias, interdiscurso e pré-construído, dialogando ainda com a moral nietzschiana e o conceito de institucionalização de Berger e Luckmann. Como resultados dessa análise, desconstruímos o efeito de homogeneidade do filme, tanto a partir de uma formação discursiva do cinema tradicional como de uma formação discursiva da moral tradicional. Embora haja um efeito de sentido produzido na instância de um leitor, os sentidos se dividem, não há como controlá-los. Temos que a formação discursiva atua, assim, como um espaço de ambiguidade e contradição, possibilitando com que saberes controversos - a moralidade e a imoralidade - possam conviver e ser legitimados na sociedade. É dessa maneira que as relações imaginárias entre autor/leitor virtual/moral e filme criam e recriam os sentidos fílmicos, revelando o funcionamento da ideologia na análise do discurso e colocando o leitor como uma espécie de "coautor" de *Dogville*.

Palavras-chave: Cinema. Dogville. Moral. Efeito-leitor. Análise do Discurso.

ABSTRACT

This present dissertation has as object of study the 2003 film *Dogville*, by director Lars von Trier, and aims to answer the following research question: how does the reader-effect produces effects of sense on morality in the filmic discourse of *Dogville*? In order to answer this question it was necessary to examine the production conditions of *Dogville*, considering the relation between the cinematographic discourse and the filmic discourse; to interpret the subject-positions occupied by the characters Grace, Chuck and The Big Man, according to the discursive formation regarding the morality to which they are subject; and analyze the image that the director of *Dogville* has about his virtual reader, as well as the image he makes of the imagery of this virtual reader about the film and the moral discourse in the film. In order to reach these objectives, we used the theoretical-methodological approach of French discourse analysis, with the concepts of reader-effect, discursive and ideological formation, subject-position, imaginary formations, interdiscourse and pre-constructed, dialoguing with the nietzschean moral and Berger and Luckmann's concept of institutionalization. As a result of this analysis, we deconstruct the homogeneity effect of the film, both from a discursive formation of traditional cinema and from a discursive formation of traditional morality. Although there is an effect of sense produced in the instance of a reader, the senses divide themselves, there is no way to control them. We consider that the discursive formation acts as a space of ambiguity and contradiction, providing that controversial knowledge - morality and immorality - can live and be legitimized in society. It is in this way that the imaginary relations between author/virtual reader/moral and film create and recreate the filmic senses, revealing the ways ideology functions in discourse analysis and placing the virtual reader as a kind of "co-author" of *Dogville*.

Keywords: Cinema. Dogville. Moral. Reader-Effect. Discourse Analysis.

SUMÁRIO

1	**PRÓLOGO**	9
1.1	SOBRE A METODOLOGIA	13
1.1.1	A AD e a construção do corpus de pesquisa	15
1.1.2	Construindo o dispositivo de análise	18
2	**A PESQUISA DA PESQUISA**	20
2.1	COMUNICAÇÃO, CINEMA, MORAL E NIETZSCHE	21
2.2	*DOGVILLE*	23
2.3	ANÁLISE DO DISCURSO E CINEMA	28
2.4	OS FUNDAMENTOS DA ANÁLISE DO DISCURSO	32
2.4.1	O materialismo histórico	33
2.4.2	A Linguística	35
2.4.3	O atravessamento da Psicanálise	36
2.4.4	A teoria do discurso	38
3	**AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO DE *DOGVILLE***	40
3.1	O DISCURSO CINEMATOGRÁFICO	41
3.1.1	Dez regras para o discurso cinematográfico: o Dogma 95	45
3.1.2	A influência de Brecht	47
3.1.3	A formação discursiva do cinema tradicional	50
3.2	DOS SUJEITOS DO DISCURSO, O DIRETOR	54
3.2.1	A contra-identificação de von Trier	55
3.2.2	O efeito-leitor	59
3.2.3	Do efeito-leitor, o leitor virtual de *Dogville*	62
3.3	O DISCURSO FÍLMICO E O DISCURSO DE *DOGVILLE*	73
3.3.1	O filme	78
3.3.1.1	A fábula *Dogville*, dividida em seus capítulos	81
4	**ENFIM, AS DESORDENS MORAIS NO DISCURSO FÍLMICO DE *DOGVILLE***	88
4.1	O DISCURSO SOBRE A MORAL E A TRADIÇÃO	89
4.2	A BOA GRACE	99
4.2.1	Afinal, quem é ela? E qual sua relação com o sujeito-leitor?	129
4.3	CHUCK, O ARDILOSO CAMPONÊS	133

4.4 A DECISÃO FINAL 160
4.4.1 The Big Man 161
4.4.2 Grace: o carrasco de Dogville 173
5 EPÍLOGO 188
REFERÊNCIAS 196

1 PRÓLOGO

Da ambiguidade ao infortúnio: essa é a trajetória de Dogville, a "cidade cão" do filme de Lars von Trier, homônima ao objeto de estudo dessa dissertação. Lançada em 2003, a obra nos entrega a aflições provenientes de crueldades e sofrimentos de seus personagens, em suas quase três horas de duração, conduzindo a mais dúvidas do que certezas frente a seu desfecho.

O filme conta a história de uma pequena cidade norte-americana contextualizada no período da grande depressão, em meio à crise e à miséria. O vilarejo recebe Grace, uma desconhecida que está fugindo de gângsteres, e a quem eles aceitam dar abrigo. Oferecendo sua força de trabalho em troca de proteção e discrição, a moça passa a ser explorada e abusada pelos moradores da cidade, mediante a justificativa de que protegê-la é um risco e por isso o alto custo. Por fim, a surpresa: o gângster de quem Grace fugia era seu pai, que, ao buscá-la em Dogville, exige que ela faça justiça e dê àquelas pessoas o castigo que merecem pelo sofrimento que impuseram a ela. Referindo que não tinham sido bons o bastante, a protagonista pede então aos capangas do pai que matem a todos e queimem a cidade.

Essa narrativa pode causar desorientação por ser fruto de um discurso cinematográfico controverso, que, ao romper com elementos clássicos (porém preservando fundamentos do cinema tradicional, como seu aspecto mercadológico e midiático, alto orçamento, atores famosos), pode afastar o espectador desavisado ou conquistar aquele disposto a superar o habitual. Assim, características do discurso fílmico, como o cenário teatral com desenhos no chão e ausência de paredes, os planos próximos, a divisão em capítulos, a presença de um narrador onisciente e o privilégio dos diálogos à ação, tornam *Dogville* um filme incomum e instigam a curiosidade do público e também de pesquisadores.

Tamanha riqueza audiovisual da obra - e também do cinema como um todo - pode propiciar sensações em uma troca de experiências entre o que é apresentado na tela e o que é vivenciado pelo espectador. É possível conhecer-se e reconhecer-se em um filme: as imagens em movimento ilustram nosso cotidiano, como argumenta Martín-Barbero (2009, p.157) ao afirmar que "a vida é sempre mais intensa na ficção do que na cotidianidade", e para além da identificação, podemos sonhar, imaginar e compor percepções sobre a vida.

Dado "reconhecimento" de que trata Martín-Barbero foi o que instigou nossa curiosidade acerca do filme. Além de ser uma obra que desafia a interpretá-la por sua ambiguidade, a percepção de identificação entre o que é retratado no discurso fílmico e a vida cotidiana pode perturbar, haja vista a crueldade e a frieza dos personagens, realidade não tão distante de nós.

Tal reflexão reafirma o cinema, de acordo com França (2010), como um valoroso objeto de estudo da Comunicação, uma área com uma extensa e diversa dimensão de objetos que recobre inúmeras atividades profissionais, diferentes veículos e inúmeras linguagens (linguagem cinematográfica, publicitária, videográfica, cotidiana...). Como afirma Gutfreind (2014, p.266), o cinema tem capacidade de "tensionar os sistemas de representação estabelecidos e possibilitar um questionamento do homem sobre o mundo e sobre ele mesmo". A escolha do objeto de estudo é pertinente a essa reflexão, visto que é uma obra controversa, cujas referências que direcionaram o trabalho de von Trier são, da mesma forma, de tentativa de rompimento com o tradicional.

A importância dessa temática de estudos no campo da comunicação é também porque o cinema oferece, como reitera Gutfreind (2005, p.48), um "suporte para a história da comunicação pela sua capacidade de refletir os comportamentos e as orientações de uma determinada sociedade; além disso, representa um fundamental meio de identificação, uma maneira de agir e de pensar". A autora se refere a esse objeto (o cinema) como um espelho, que une o imaginário por meio de uma imagem semelhante, seja ela idealizada, deformada ou fiel à aspirações, crenças e valores de uma cultura.

Assim, a imagem apresentada pelo cinema pode retratar a realidade e, ao fazê-lo, tocar nosso imaginário. Nessa perspectiva dirige-se Davallon (1999), ao considerar a imagem contemporânea como operadora de memória a partir de objetos culturais que são, da mesma forma, operadores da memória social.

Ao refletir sobre a memória e também sobre o imaginário ativados pela imagem do cinema, dirigimo-nos ao recorte temático dessa dissertação, que diz respeito ao discurso sobre a moral do filme *Dogville.* A seleção desse recorte se deu pela percepção da obra como um relevante espaço de reflexão sobre os valores, fundamentados na conduta e no caráter de alguns personagens que vivenciam desordens morais frente à variações em seus comportamentos.

Para embasar esse recorte temático, pautamo-nos nas considerações sobre moral de Nietzsche, para o qual ser ético é prestar obediência e submeter-se às regras sociais previamente estabelecidas. Tais regras morais constituem tudo aquilo que é feito por hábito, costume ou tradição (NIETZSCHE, 2005).

Outro aporte teórico que dará base para pensar a moral é o conceito de institucionalização, de Berger e Luckmann (2004). Ao referir que toda atividade humana está sujeita ao hábito, os autores atribuem a ele (hábito) o direcionamento do ser, algo que falta dentro de sua constituição biológica, e é esse hábito que consegue conter as tensões dos

impulsos que não foram dirigidos. Assim, afirmam (2004, p. 79) que "a institucionalização ocorre sempre que há uma tipificação recíproca de ações habituais por tipos de atores. (...) Qualquer uma dessas tipificações é uma instituição". Dessa maneira, ao incorporar hábitos, o processo de institucionalização reafirma seu caráter controlador, como referem (2004, p.80): "Dizer que um segmento da atividade humana foi institucionalizado já é dizer que este segmento da atividade humana foi submetido ao controle social".

O propósito é, então, aproximar esse conceito ao viés da moral nietzschiana, pois os valores, como são hábitos, são tipificações das ações humanas e são institucionalizados, estando sujeitos ao controle social. Ao mesmo tempo, Berger e Luckmann alegam que impulsos são direcionados para favorecer a ordem social dentro de uma instituição, enquanto para Nietzsche a moral é o que afasta o ser humano desses impulsos.

Já como embasamento teórico-metodológico, nossa pesquisa mobiliza a análise do discurso de linha francesa (AD). Essa vertente, que tem Michel Pêcheux como seu principal representante, é o que dá suporte para a análise ao considerar os diferentes efeitos de sentido que podem ser atribuídos ao fílmico. Como refere Orlandi (2015, p.7), a AD permite "(...) problematizar as maneiras de ler, levar o sujeito falante ou leitor a se colocarem questões sobre o que produzem e o que ouvem nas diferentes manifestações da linguagem".

É essa linha francesa do discurso que considera o sujeito como assujeitado, interpelado pela ideologia, possibilitando, assim, a busca pelos efeitos de sentido que o discurso sobre a moral apresenta no filme e que passam pelo imaginário do diretor, ao se considerar a ideologia que permeia a história e o nível de assujeitamento a ela. Para tanto, é necessário construir um dispositivo analítico ao mobilizar determinados conceitos dessa teoria, diferindo, com tal dispositivo, uma análise da outra. As principais noções que vamos aplicar em nossa análise são as de efeito-leitor, formação ideológica, formação discursiva, posição-sujeito, formação imaginária, interdiscurso e pré-construído. Essa formulação será detalhada no próximo tópico da introdução, em que abordaremos o percurso metodológico para análise de *Dogville.*

Reconhecemos, entretanto, que é um desafio aproximar em uma mesma pesquisa dois operadores teóricos com perspectivas distintas: a vertente materialista da AD e o viés niilista da filosofia nietzschiana. Há, portanto, limites a serem estabelecidos nessa combinação, sobretudo no que diz respeito ao entendimento sobre o sujeito, o qual, para a AD, é sempre (em algum grau) assujeitado, e para Nietzsche, o indivíduo é aquele que tem a possibilidade de libertar-se dos valores morais (enquanto que para a AD essa liberdade é apenas um efeito).

Na perspectiva discursiva, aliada ao recorte sobre a moral, uma noção é transversal a essa pesquisa: o efeito-leitor. Tal noção possibilita analisar, com base no gesto de interpretação do diretor do filme, a projeção que este faz sobre seu leitor virtual e também sobre o imaginário desse leitor virtual em relação ao discurso sobre a moral de *Dogville*. Assim, conforme Orlandi (2005), todo discurso apresenta um leitor idealizado, imaginado pelo autor, memória que deixa marcas em sua textualização.

É preciso, para tanto, esclarecer que a noção de efeito-leitor trata de um leitor projetado, fruto do imaginário do autor do discurso, para o qual ele dirige o sentido. Não se trata do leitor real, aquele que realmente vai assistir ao filme. Nosso estudo, assim, ao posicionar-se como uma pesquisa que tem foco na produção desse objeto cultural e não na sua recepção, não se volta ao leitor real, à audiência, mas busca os efeitos de sentido a partir do leitor que é idealizado por von Trier, ou seja, um leitor que só existe na imaginação do diretor e sobre o qual ele deixa pistas desse imaginário por meio das materialidades do discurso fílmico.

Assim, nesta dissertação, a análise levará em consideração a projeção do diretor sobre um leitor virtual, ora acerca do discurso fílmico de *Dogville*, ora acerca do discurso sobre a moral no filme. É importante salientar que o imaginário do diretor sobre seu filme ou sobre a moral não é transparente, mas é sempre atravessado pela voz de um leitor por ele antecipado e igualmente pela imagem que ele faz sobre o imaginário desse leitor virtual, revelando, desse modo, o funcionamento da ideologia à AD.

Com base nessas considerações, esta pesquisa pretende responder à seguinte questão: como o efeito-leitor produz efeitos de sentido sobre a moral no discurso fílmico de *Dogville*?

Embasados nessa pergunta, nosso objetivo geral é compreender como o efeito-leitor produz efeitos de sentido sobre a moral no discurso fílmico de *Dogville*. Como objetivos específicos, temos: 1) Examinar as condições de produção de *Dogville,* considerando a relação entre o discurso cinematográfico e o discurso fílmico; 2) Interpretar as posições-sujeito que ocupam os personagens Grace, Chuck e The Big Man, de acordo com a formação discursiva referente à moral a que se assujeitam; 3) Analisar a imagem que o diretor de *Dogville* faz sobre seu leitor virtual, bem como a imagem que ele faz sobre o imaginário desse leitor virtual acerca do filme e do discurso sobre a moral no filme.

Definimos aqui, portanto, as principais teorias que darão fundamento para que sejam cumpridos os objetivos que propomos. É preciso reafirmar, frente a elas, o caráter interdisciplinar que esse trabalho apresenta, posicionando-se como uma pesquisa da Comunicação, mas que busca o suporte da Linguística e da Filosofia para tratar de um objeto

cinematográfico, que, além de midiático, é também artístico. Como refere Martín-Barbero (2009, p.153), "a linguagem é cada vez mais intermedial, por isso o estudo tem que ser claramente interdisciplinar", ou seja, deve promover uma transferência de métodos.

A partir dessas considerações, esta dissertação está estruturada do seguinte modo: o segundo capítulo é destinado à pesquisa da pesquisa, na qual indicamos os principais trabalhos publicados no país a partir de 2003, entre dissertações, teses, monografias e artigos científicos, que se relacionam aos nossos objetivos. Para isso, organizamos a pesquisa da pesquisa em três eixos principais: 1) Comunicação, cinema, moral e Nietzsche; 2) *Dogville;* 3) Análise do discurso e cinema. Abrimos também um espaço, nesse capítulo, para uma abordagem histórica sobre a origem da teoria do discurso dentro da AD e sua articulação com três regiões do conhecimento: o materialismo histórico, a Linguística e a Psicanálise.

No terceiro capítulo, passamos de um olhar do discurso cinematográfico para o discurso fílmico, tratando sobre as condições de produção de *Dogville* sob três aspectos principais: a situação discursiva, os interlocutores e o objeto do discurso. Na situação discursiva, abordamos o processo do discurso cinematográfico: seu caráter formador, as principais influências do filme (o teatro de Bertolt Brecht e o *Dogma 95*) e a formação discursiva do cinema tradicional. A respeito dos interlocutores, realizamos uma análise sobre a posição-sujeito de Lars von Trier dentro dessa formação discursiva, bem como seu imaginário acerca do leitor virtual do filme pautados na noção de efeito-leitor. Por fim, abordamos o objeto de estudo por meio das materialidades e especificidades de sua linguagem, suas condições de produção imediatas e seu enredo, da ordem do discurso fílmico.

O capítulo quatro tem como foco a noção de efeito-leitor, analisada a partir de uma interpretação da tomada de posição dos personagens Grace, Chuck e The Big Man e seus deslizamentos de posições-sujeito dentro da formação discursiva da moral tradicional. A partir dessa interpretação, buscamos refletir sobre o imaginário do leitor virtual que é projetado pelo sujeito-autor, tendo como base os efeitos de sentido sobre a moral no discurso fílmico de *Dogville*. Esse corpus, bem como o percurso metodológico e a construção do dispositivo analítico, serão tratados no tópico subsequente.

1.1 SOBRE A METODOLOGIA

É certo que o campo da Comunicação possui fronteiras pouco definidas, tanto na reflexão sobre seus objetos de estudo como acerca das teorias e metodologias que trabalha,

podendo dialogar com as mais diversas áreas do conhecimento. Ao posicionar a pesquisa dentro desse campo, é imprescindível considerar a sua interdisciplinaridade: deve-se respeitar as necessidades do objeto e cercá-lo com as teorias demandadas, visando responder o problema de pesquisa e atingir os objetivos propostos. Martín-Barbero (2009), nesse sentido, certifica que o estudo em Comunicação é claramente interdisciplinar, sendo impossível atribuir (do ponto de vista epistemológico) a uma disciplina todos os saberes que a área mobiliza, havendo entre essas disciplinas uma transferência de métodos. Para Bonin (2011), nossos objetos de estudo são complexos, multidimensionais e exigem saberes apropriados e repensados para que respondam à sua natureza. Assim também atesta França (2010, p.49), ao alegar que "a comunicação suscita múltiplos olhares; é um objeto complexo que apresenta recortes passíveis de serem investigados por várias disciplinas".

É o que deve ser ponderado ao se planejar a abordagem metodológica de uma pesquisa da Comunicação. Braga (2001) refere que não existem abordagens metodológicas prévias e fechadas que possam ser aplicadas em diversas pesquisas. Cada uma, em suas especificidades, demandam diferentes aproximações, especialmente em nosso campo, que, conforme o autor, não possui uma sedimentação de referências teórico-metodológicas, e precisamos importá-las para nossos estudos: "importamos teorias, conceitos e metodologias de múltiplos horizontes – que pedem transferências e harmonizações complexas para funcionarem juntos" (BRAGA, 2001, p.8). França (2010) sustenta tal constatação, ao referir que nosso campo não constituiu com clareza o objeto de estudo e tampouco a metodologia, trazendo, portanto, a marca de várias disciplinas em seus estudos ao atravessar fronteiras e promover migrações conceituais.

As pesquisas em Comunicação podem, dessa maneira, contar com uma variedade de métodos, respeitando-se as características e necessidades do objeto. Nossa pesquisa, de cunho exploratório[1] e abordagem qualitativa[2], apoia-se na análise do discurso para observar os efeitos de sentido do filme. Essa corrente teórico-metodológica é filiada ao campo da Linguística, mas pode servir aos propósitos da área da Comunicação. Como refere Maingueneau (2004), há uma abertura nas ciências da linguagem que não a reduzem mais a suas unidades e regras, mas concebem o enunciado como discurso, possibilitando seu uso em outros ramos das Ciências Humanas. Segundo o autor (2004, p.12), "não se trata especificamente de uma disciplina, mas de um espaço instável de troca entre disciplinas diversas, cada uma estudando o discurso sob uma ótica que lhe é própria".

---

[1] Para Bonin (2011, p.39), a pesquisa exploratória "implica um movimento de aproximação ao fenômeno concreto a ser investigado buscando perceber seus contornos, suas especificidades, suas singularidades".

[2] De acordo com Bauer e Gaskell (2002, p.23), a pesquisa qualitativa é aquela que "lida com interpretações das realidades sociais".

A metodologia deve ser vista, de acordo com Bonin (2011), como uma construção pensada e refletida dos objetos, construção essa que se dá dentro do próprio campo em que se insere - no nosso caso, da Comunicação - em que não se pode excluir as relações e interfaces com outros campos. Ao olhar para o nosso objeto aplicando tal reflexão, é relevante pensá-lo como um discurso fílmico que produz efeitos de sentido sobre a moral, e que, portanto, sua análise pelo viés da AD é apropriada.

Benetti (2016) afirma que a vida cotidiana está impregnada de discursos - tanto midiáticos como organizacionais ou sociais -, que importam ao nosso campo de estudo, que nos gritam sentidos e demandam interpretações. Isso torna a área do conhecimento rica em objetos de estudo, que se tornam cada vez mais complexos de acordo com sua significação para as pessoas. Assim, reflete a autora (2016, p.235-236) que "a linguagem é uma das perspectivas sob as quais esses objetos podem ser estudados, e a AD é um dos modos de problematização da linguagem".

Tendo isso em vista e considerando também a AD como uma disciplina de entremeio[3], sua aproximação com o campo da Comunicação pode resultar em análises produtivas, fundamentadas principalmente na linguagem[4] (verbal ou não-verbal), que consideram o discurso em questão não como transparente, mas como produtor de sentidos entre os sujeitos a quem se destina. É esse posicionamento que reflete a importância dessa corrente teórica dentro de nossa pesquisa (e dentro da área, como um todo), sendo fundamental, para isso, estabelecer um recorte analítico ao se considerar algumas de suas especificidades metodológicas.

1.1.1 A AD e a construção do corpus de pesquisa

A análise do discurso, ao teorizar a interpretação, prevê que todo objeto de pesquisa é inesgotável: não há como interpretá-lo em sua totalidade, e tampouco se objetiva essa exaustividade horizontal - em quantidade, extensão. O que é almejado é sua exaustividade em profundidade, vertical, que não trata os dados obtidos como uma mera ilustração mas que investiga a fundo o que se propõe (ORLANDI, 2015).

---

[3] Afirma Orlandi (2002) que a análise do discurso se constitui um uma disciplina "no meio de", que ocupa espaços que são habitados simultaneamente, estabelecidos por relações contraditórias entre as teorias (materialismo histórico, linguística e psicanálise).

[4] Benetti (2016, p.245) refere que "a unidade de análise, no método da AD, é o texto, composto de letras, sinais, som, cor, imagens, sequências, e assim é tomado pelo analista. Pode ser verbal ou não-verbal".

É necessário entender, entretanto, que não existe um modelo mecanicista que se aplique automaticamente a todo e qualquer discurso. É preciso construir um dispositivo de análise, por meio de um percurso próprio que atende às características do material a ser analisado. Assim, essa construção, que visa a análise de um discurso específico, já implica a própria análise (INDURSKY, 2013).

Para isso, conforme Orlandi (2015), é fundamental a construção de um corpus de pesquisa, delimitação que segue critérios teóricos e não empíricos. Bauer e Gaskell (2002, p.40) reconhecem a importância dessa delimitação ao afirmar que "a construção de um corpus garante a eficiência que se ganha na seleção de algum material para caracterizar o todo". Essa seleção do que fará ou não parte da pesquisa já é uma etapa de análise, pois, como refere Orlandi (2015, p. 61), "decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas", e tal seleção demanda um ir e vir entre teoria, consulta ao corpus e análise.

O que deve ser levado em consideração, tanto na construção do dispositivo teórico como na seleção do corpus, como afirma Orlandi (2015), é o envolvimento do próprio analista na interpretação. Para Beneti (2016, p.242), o pesquisador também é um sujeito que produz sentidos sobre o que analisa: "todo o aparato teórico que ele mobiliza para compreender o funcionamento do discurso que está analisando serve para explicar o funcionamento do discurso que ele mesmo irá produzir em seu texto de caráter científico". Assim, não há uma pretensa objetividade ou neutralidade nessa seleção e análise, como assegura França (2010, p.43), indicando que "conhecer supõe a presença de sujeitos", criando-se uma representação do objeto conhecido, que já não é mais o objeto inicial, mas uma construção do sujeito. Para a AD, tal neutralidade também não existe: é preciso compreender que o analista está envolvido na interpretação, não se colocando fora da história, do simbólico ou da ideologia, mas em uma posição que permite compreender a produção dos sentidos (ORLANDI, 2015).

A construção do recorte não se constituiu em uma tarefa fácil. Embora o universo analítico esteja restrito ao discurso fílmico da obra em si, foi preciso considerar as condições de produção do discurso cinematográfico, que envolvem o cinema tradicional, a tomada de posição do diretor, sua projeção acerca de um leitor virtual e também acerca do imaginário desse leitor, para então analisar os efeitos de sentido que tal efeito-leitor produz sobre a moral no discurso do filme, que tem o discurso sobre a moral como algo transversal à história.

Para Lagazzi (2008), recortar significa selecionar elementos significantes para o funcionamento discursivo, a partir de diferentes materialidades. Como um produto, o discurso fílmico de *Dogville* atua frente a essas diferentes materialidades que se imbricam, se complementam em suas diferenças. Assim, ao recortar e construir um dispositivo analítico, o

analista não deve ficar restrito ao verbal, mas precisa mobilizar as diferenças materiais sem desconsiderar as especificidades de cada materialidade (LAGAZZI, 2008).

Nosso primeiro recorte temático é referente ao discurso sobre a moral. Ao buscar os efeitos de sentido que podem ser atribuídos ao filme considerando-se os valores morais (o tradicional, habitual) que permeiam a história, selecionamos, para essa abordagem, três personagens cujos comportamentos acarretam desordens morais: Grace, Chuck e The Big Man. A escolha de Grace, além de ser a protagonista, é porque é ela quem desencadeia, a partir de sua chegada em Dogville, as desordens morais da história, sendo uma das que também muda sua tomada de posição ao fim do filme. Essa mudança é reflexo de um pedido do pai, The Big Man, o gângster que a instiga a castigar a cidade, e, por isso a escolha dele como um dos personagens da análise. Já Chuck é o camponês que dá início a uma série de abusos sexuais da fugitiva, e sua tomada de posição reflete a posição dos outros habitantes da cidade (principalmente os homens, que passam a ter uma atitude semelhante a dele). Por isso sua escolha como um personagem representativo para essas desordens morais em detrimento a uma análise de vários personagens, pois, como preconiza a AD, a prioridade é a exaustividade vertical do objeto, em profundidade, e não a horizontal, em extensão.

A partir desses personagens, recortamos as diferentes materialidades significantes que impulsionam a análise dos efeitos de sentido do discurso sobre a moral, envolvendo diversos elementos do fílmico: cenário, iluminação, trilha sonora, cortes, planos e enquadramentos, ângulos, diálogos e ações. Para tanto, nos pautamos nas imagens das cenas do filme e também em trechos específicos dos diálogos, que compõem as sequências discursivas (SDs), constituindo o objeto discursivo. As SDs integram, de acordo com Indursky (2013), os recortes discursivos que compõem o corpus discursivo, a título de unidades discursivas de análise. Assim também refere Benetti (2016, p.248), ao alegar que a SD é "o trecho arbitrariamente recortado pelo pesquisador, do texto em análise, porque contém elementos que respondem à questão de pesquisa; seu início e seu final são definidos pela correspondência a essa questão". A coleta desses trechos se deu a partir das legendas do filme.

Essa pré-seleção do corpus de pesquisa já faz parte da análise. Como refere Orlandi (2015), há uma passagem inicial fundamental que se faz da superfície linguística para o objeto discursivo. Tal superfície linguística traduz-se no material bruto coletado (o corpus, os textos), tal como ele existe, que passa por uma de-superficialização (ORLANDI, 2015). Para a autora (2015, p.63), o processo de de-superficialização consiste "na análise do que chamamos materialidade linguística: o como se diz, o quem diz, em que circunstâncias", e nos dá pistas para entender como o discurso que pesquisamos se textualiza.

Com base nisso, refere Orlandi (2015), temos o objeto discursivo, em que começa a aparecer o modo de funcionamento do discurso para o qual passamos a detectar sua relação com as formações discursivas. Esse objeto discursivo não é dado, ele supõe um trabalho de análise de conversão da superfície linguística em um objeto teórico, linguisticamente de-superficializado, que trata criticamente a impressão de realidade do pensamento. A partir desse momento, começamos a entrar no processo discursivo (ORLANDI, 2015).

Apoiados em uma primeira delimitação (de-superficialização) do material bruto, revisitamos a teoria e definimos como critério de seleção das materialidades do recorte os elementos teóricos do nosso estudo, ou seja, separamos aqueles que exprimem, de alguma maneira, a retratação dos saberes sobre a moral e que indicam o gesto de interpretação do diretor sobre um possível espectador, a partir da noção de efeito-leitor. Com base nessa escolha, lançamos a esse recorte o olhar pelo viés das noções da AD selecionadas para compor nosso dispositivo analítico.

1.1.2 Construindo o dispositivo de análise

Ao interpretar um texto pelo viés discursivo, é preciso considerar uma importante premissa da AD: não há um sentido verdadeiro, uma verdade oculta por trás do texto, e tampouco se pode estabelecer uma "chave" de interpretação. O que há é o método, pela construção de um dispositivo teórico (ORLANDI, 2015).

Sendo a AD uma disciplina, ela reflete um olhar teórico específico e também um instrumental metodológico de origem, constituindo-se em uma corrente teórico-metodológica. Mas há uma diferença entre o dispositivo teórico e o analítico, como considera Orlandi (2015). A autora refere que uma análise não é igual à outra porque mobiliza conceitos diferentes, ou seja, o analista individualiza o dispositivo teórico (que é o mesmo para várias análises), constituindo o dispositivo analítico de acordo com sua questão de pesquisa, e é isso que torna um estudo diferente do outro.

Por isso, cada material de análise exige que o pesquisador mobilize conceitos que outro não mobilizaria, respeitando sua questão de pesquisa e seus objetivos. Esse dispositivo deve permitir ao analista trabalhar em uma posição relativizada frente à interpretação, lugar no qual ele pode contemplar (teorizar) e expor (descrever) os efeitos da interpretação (ORLANDI, 2015).

Além da questão de pesquisa e dos objetivos, o dispositivo analítico precisa também ser considerado em relação às características do objeto de pesquisa, pois, como já

mencionado, a AD não é um método pronto, mas construído pelo analista a partir da seleção das noções que auxiliarão na análise, no momento de construção do corpus. Dessa maneira, mobilizamos as seguintes noções discursivas: efeito-leitor, formação discursiva (FD), formação ideológica (FI), posição-sujeito (PS), formação imaginária, interdiscurso e pré-construído. Tais noções, que serão conceituadas juntamente à etapa de análise, nos possibilitam compreender que os sentidos são determinados ideologicamente, identificando o que pode ou deve ser dito a partir de dadas posições, e pelo imaginário que os personagens fazem de si, do outro (A e B) e também da moral (elemento C), apontar como é projetado o leitor virtual pela tomada de posição do diretor do filme.

A partir dessas considerações introdutórias, é imprescindível explanar nesta dissertação uma importante etapa da pesquisa científica, que constitui em observar, com olhar crítico, outros estudos relacionados a ela, seja por via do objeto ou das bases teóricas e metodológicas, de forma a iluminar o percurso da pesquisa. Tal estudo intitula-se a pesquisa da pesquisa, mas também pode ser chamado de pesquisa do estado da arte. Juntamente a ela, abrimos outro tópico para tratar sobre a abordagem teórico-metodológica da AD, que se articula em diferentes áreas do conhecimento (Linguística, materialismo histórico e Psicanálise).

2 A PESQUISA DA PESQUISA

Buscar o que já foi produzido, mesmo que em distintas áreas do conhecimento, pode revelar outro olhar para o trabalho que, além de agregar informações, permite a revisão e reavaliação do caminho proposto pelo pesquisador. Conforme Bonin (2006, p.31), a pesquisa da pesquisa "é literalmente o revisitar, interessado e reflexivo, as pesquisas já realizadas sobre o tema/problema a ser investigado ou próximas a ele (...) pela ótica do que essas pesquisas podem oferecer para a construção do projeto". É, dessa forma, uma etapa essencial ao estudo, por seu caráter crítico enquanto verificação e análise do que já foi publicado.

Ao consultar os trabalhos produzidos no Brasil[5] correlacionados a esta dissertação, o objetivo é desconstruir o caminho trilhado por pesquisadores a fim de entender o percurso teórico-metodológico que os levou até os resultados obtidos. Como considera Maldonado (2003), é preciso problematizar os argumentos teóricos dessas pesquisas, estudando-as com respeito e com senso crítico, para, assim, reformular as questões e relacioná-las com outras vertentes conceituais. Focando nisso, o percurso aqui foi buscar esses trabalhos em bancos de teses e dissertações, bem como em plataformas de trabalhos científicos. As bases de pesquisa foram, essencialmente, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - BDTD[6], o Banco de Teses e Dissertações da Capes[7], a Scielo[8] e o Google Acadêmico[9], incluindo ainda alguns artigos que tomamos conhecimento via indicação de professores e por meio de disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPR. A pesquisa teve foco nos trabalhos publicados a partir de 2003, ano de lançamento do filme *Dogville*.

Assim, tendo em vista a área de atuação da pesquisa e as teorias e metodologias pretendidas, alguns termos e expressões são essenciais na procura pelas produções que se aproximam à nossa. Esses termos de busca, visando filtrar e organizar os resultados, foram relacionados em três principais tópicos de pesquisa. O primeiro envolve os operadores teóricos da nossa dissertação e a área do conhecimento em que ela se situa, e foi assim dividido por trazer resultados que auxiliam a pensar a pesquisa de maneira geral: Comunicação, cinema, moral e Nietzsche. Já o segundo tópico, visando selecionar as produções que se relacionam diretamente a nosso objeto, contempla os trabalhos que tratam sobre *Dogville*. No entanto, por nenhum dos estudos abordados coincidir com a nossa

[5] A pesquisa da pesquisa foi realizada de janeiro à março de 2017.
[6] http://bdtd.ibict.br/
[7] http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses
[8] http://www.scielo.org
[9] https://scholar.google.com.br

perspectiva teórico-metodológica, outro tópico foi adicionado, com o objetivo de contemplar algumas produções sobre a AD e cinema. A partir disso, também aproveitamos o ensejo para, em um subcapítulo, resgatar historicamente os fundamentos da teoria do discurso e sua articulação com diferentes áreas do conhecimento - a Linguística, o materialismo histórico e a Psicanálise.

Mesmo com uma dedicada consulta a tais elementos de pesquisa, sabemos, no entanto, que é inviável o levantamento de todos os trabalhos já desenvolvidos, bem como a abordagem de todos aqui. Por isso foram considerados, dentre teses, dissertações, monografias e artigos científicos, aqueles que mais tinham vínculo com nossa pesquisa e que melhor poderiam contribuir para o delineamento do estudo.

2.1. COMUNICAÇÃO, CINEMA, MORAL E NIETZSCHE

Buscamos, primeiramente, um referencial quantitativo acerca dos estudos de cinema na área da Comunicação. Ao pesquisar por "cinema" no banco de teses e dissertações da Capes, temos como resultado 5.250 trabalhos distribuídos em todas as áreas do conhecimento. Aplicando o filtro para trabalhos da Comunicação, resultaram 1.633, o que corresponde a 31,1% do total. Na Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações, a busca pelos termos "cinema" e "Comunicação" retorna um total de 794 pesquisas, dentro dos 2835 resultados na busca para "cinema". Isso representa 28% dos trabalhos de cinema na Comunicação, embora o resultado da plataforma Capes pareça mais adequado por permitir filtrar por área do conhecimento, enquanto que na BDTD deve-se procurar pelo termo específico.

Tais resultados mostram que há uma quantidade considerável de pesquisas na área da Comunicação que envolvem o cinema, mas é necessário filtrá-los, pois apresentam-se ainda pouco específicos, podendo não ter relação alguma com esta dissertação. Por isso, visando moderar os resultados, acrescentamos à pesquisa o termo "moral". Essa busca procura evidenciar trabalhos que tratem sobre situações de dilemas e enfrentamentos morais, que são vividos em grande parte das narrativas cinematográficas.

Na BDTD, a referida pesquisa teve como retorno 16 trabalhos, dentre os quais destacamos dois que propõem reflexões sobre a moral pela visão de diretores, ao analisar alguns de seus filmes. Na dissertação de Portela (2011), a autora compromete-se, por meio de levantamento bibliográfico, a observar como o cineasta Pedro Almodóvar utiliza estruturas micropolíticas no plano da forma e do conteúdo como uma diferente leitura da realidade ao ler

os movimentos afetivos do povo espanhol, mostrando como o diretor entende a política, a cultura e a moral dominante de seu tempo. Para tanto, busca olhar principalmente os filmes da primeira fase do cineasta.

Já na dissertação de Sampaio (2014) sobre o cinema de Rainer Fassbinder, o autor analisa dois filmes do diretor que não se fundam em uma cultura maniqueísta, investigando o melodrama que, dispensando a dualidade bem/mal, propõe ao espectador uma reflexão moral. Esse trabalho aproxima-se ao nosso por utilizar Nietzsche em seu aporte teórico, visando discutir o ressentimento à luz da genealogia da moral e das noções de bem e mal. Aborda também o melodrama e a tragédia de forma histórica, chegando à análise fílmica das obras propostas. Afirma, por fim, que o melodrama atualiza-se pela imaginação do espectador e que, nos filmes em questão, o diretor cria perguntas que dependem da criatividade de quem o assiste, visto que não há um ponto de vista do bem e do mal e os personagens não estão nessa polarização.

Esses trabalhos divergem da nossa pesquisa de análise de *Dogville,* pois trazem à discussão os diretores em si em mais de uma de suas obras, examinando elementos que caracterizam o trabalho desses cineastas. Além disso, têm na moral e nos valores apenas um dos itens da discussão e não um recorte temático, como é o nosso caso.

É importante, portanto, uma nova busca que relacione a base filosófica nietzschiana ao cinema, visto que os temas de que trata Nietzsche em suas obras (bem e mal, ciência, cristianismo, moral, tragédia, dentre outros) são frequentemente ilustrados em narrativas cinematográficas.

Encontramos nessa busca, na BDTD, 24 pesquisas que relacionam "cinema" e "Nietzsche", embora três desses resultados não utilizem o autor como base teórica, mas fazem referência a obras cinematográficas que levam seu nome. Dentre as publicações que o utilizam, os temas mais recorrentes são teatro, política, crueldade, vida, pensamento e educação, relacionados a considerações do filósofo sobre tragédia, dionisíaco e apolíneo, criança, dança, realidade etc. Já ao adicionar "Comunicação" à pesquisa, temos como resultado 7 trabalhos, mas nenhum deles dialoga com a nossa proposta. O mesmo ocorre ao acrescentar-se o termo "moral".

Uma tese, no entanto, nos chama a atenção ao relacionar "Nietzsche" e "cinema", embora na área da Educação. Guidotti (2013) propõe uma problematização sobre o uso do cinema na educação e utiliza a teoria de Gilles Deleuze para argumentar sobre esse meio como um acontecimento que gera pensamento através da diferença. Propõe, assim,

aprofundar-se no conceito de crueldade aplicando-o aos filmes, e para isso utiliza Nietzsche, dentre outros autores. Guidotti (2013, p.16) considera que

> (...) a "crueldade" é uma forma de expressão que vai além da representação e está presente na superfície do filme; essas imagens afetam, fazendo aflorar pensamentos novos, sem representação, pensamentos sem imagens, possibilitando, inclusive, educação.

Tal reflexão - embora o trabalho em si não se relacione diretamente à ideia de análise de *Dogville* - equipara-se à intenção de ver o cinema como um meio de experiência produtor de sentido. Podemos afirmar, de antemão, que o filme de Lars von Trier é também um meio educativo e, conforme o tema tratado na tese supracitada, uma expressão de crueldade.

Os trabalhos aqui referidos auxiliam, portanto, na reflexão sobre as produções que utilizam nossos operadores teóricos, seja na área de Comunicação ou em áreas afins. Contudo, é necessário procurar as produções que referenciem diretamente o objeto proposto, observando, dentre elas, as que se relacionam com essas bases teóricas citadas. É o que almejamos no tópico a seguir.

2.2 *DOGVILLE*

Para consultar os trabalhos que tratam sobre o filme em questão, pesquisamos primeiramente no banco de teses e dissertações da Capes e na BDTD resultados para o termo "Dogville". Cruzando os dados das duas plataformas, temos um total de 13 pesquisas, dentre 11 dissertações e 2 teses, distribuídas nas áreas de Comunicação (7), Letras (3), Linguística (1), Artes (1) e Educação (1), sendo que duas delas não oferecem acesso para consulta.

Observamos, a princípio, os objetos de pesquisa de cada um deles, dentre os 11 que se encontram disponíveis. Desses, somente 3 permeiam o estudo em *Dogville* como um objeto único de análise. Em outros 5, o filme faz parte do *corpus* juntamente com outras obras (cinematográficas, em sua maioria, mas também literárias). As 3 pesquisas restantes abordam o filme apenas como uma ilustração ao objeto estudado.

É importante relatar, entretanto, que todas as produções apresentam uma proposta interpretativa da obra, seja como objeto de análise ou como ilustração, permeando o sentido em diferentes vieses analíticos. Isso ocorre principalmente pelo caráter de ruptura do filme e pela ambiguidade de sua narrativa, deixando um amplo espaço para a busca de sentido, o que vai ao encontro do nosso objetivo de compreender como o efeito-leitor produz efeitos de sentido sobre a moral no discurso fílmico de *Dogville*.

Nessas interpretações, a referência à moral é recorrente, perpassando, de certo modo, todos os trabalhos. Atribuímos tal característica ao fato de que a questão dos valores é, além de inerente à história, mencionada algumas vezes nos diálogos entre os personagens, e sua abrangência, enquanto um fator cotidiano que regula o nosso comportamento social, atravessa inúmeros assuntos - relações de poder e trabalho, lutas de classe, formação social, violência - presentes nas análises. Todavia, nenhuma dessas pesquisas se fundamenta na moral e nos valores como um tema central de significação.

Há ainda, em duas dessas pesquisas, a menção à Nietzsche como um recorte teórico complementar. Em uma delas o filósofo é abordado ao tratar da crueldade, utilizando sua noção de moral relacionada ao bem/mal e ao dionisíaco. Na outra, faz referência à obra de Nietzsche homônima ao filme de von Trier, *O Anticristo*, expondo o pensamento iconoclasta do alemão. Essas considerações reafirmam nossas expectativas ao propor esta dissertação: embora *Dogville* seja um filme que chama a atenção de pesquisadores por suas peculiaridades e que por isso é abordado em muitos trabalhos, há inúmeros caminhos ainda não trilhados em sua interpretação.

O objeto é contextualizado, todavia, de modo semelhante nas produções, as quais evidenciam sua ruptura com o cinema hegemônico e sua estética teatral: 10 delas especificam o movimento *Dogma 95* cunhado pelo diretor do filme, o qual carrega algumas de suas características e seu estilo anticomercial, mesmo que este não pertença ao movimento. Ainda, 8 pesquisas abordam a aproximação do filme com o teatro épico de Bertolt Brecht, uma incontestável referência à obra de von Trier.

Tendo observado tais similaridades, partimos à seleção dos trabalhos que mais se aproximam ao nosso. Ao passo em que todos idealizam uma interpretação do filme, eles não se aprofundam nos mesmos operadores teóricos que aqui referimos. Filtramos, portanto, de acordo com seus temas centrais, e selecionamos para uma abordagem desconstrutiva dois trabalhos cujas temáticas analíticas têm maior relação ao viés da moral e dos valores.

Ramos (2006), em sua dissertação da área de Letras, visa refletir sobre o conceito de violência na ficção e na realidade utilizando como objeto livros e filmes que apresentam estratégias narrativas inovadoras, propondo uma relação entre literatura, cinema e cultura. Embora o estudo não apresente uma abordagem metodológica clara, discute, nas obras selecionadas, temas filosóficos e literários, como a violência e a perversidade (pela teoria de Deleuze e Guattari e a psicanálise freudiana), e o sistema capitalista, abordando *Dogville* como uma crítica ao imperialismo norte-americano. A busca da interpretação pelo viés da violência tem relação com nossa dissertação, principalmente por questionar as atitudes e

intenções dos habitantes da cidade. Afirma a autora que esse caráter perverso dos personagens entra em conflito com a vida em sociedade, deixando dúvidas no lugar de explicações. Ela refere que (2006, p. 40)

> Se a perversidade moral é condenável, o mesmo não se pode dizer da perversidade apresentada nas narrativas. A quebra de regras convencionais pode produzir desconforto, mas a criação de uma obra de arte pressupõe uma apreensão anterior da realidade com algum grau de elaboração, e a compreensão de fatos reais ou fictícios está impregnada de valores de quem os lê ou interpreta.

Perpassa, assim, em algumas de suas considerações um olhar à ética instituída na narrativa, embora coloque em cheque principalmente a posição do espectador frente à violência e à perversidade. Assim, aproxima-se da nossa pesquisa também a partir da noção discursiva de efeito-leitor, pela qual buscamos o imaginário do diretor do filme, que é refletido em suas materialidades, acerca de seu leitor virtual, ou seja, da posição que ocupa esse leitor virtual frente à obra.

Esse viés se aproxima ao que é abordado na tese de Doutorado em Comunicação de Galvão (2015), na qual o problema de pesquisa norteia o desafio de compreender a lógica do impacto das obras de von Trier no espectador (remetendo, novamente, ao efeito-leitor da nossa pesquisa) e o modo como ele é construído, visando práticas de realização e reflexão e pensando o cinema como um produtor de emoções e sensações. Pautando seu aporte teórico-metodológico em Pierre Bourdieu na investigação sobre processos autorais, a autora defende que o efeito-choque (amparado nas teorias de Walter Benjamin e Sigmund Freud) é um conceito fundamental para se interpretar os filmes do cineasta, choque esse que muitas vezes é de cunho moral, pela ameaça que as narrativas podem nos apresentar. Assim, essa poética do choque, segundo ela, se apresenta também como uma problematização, uma estratégia de confronto.

Ao analisar *Dogville*, Galvão (2015, p.252) o aponta como uma obra preocupada com a posição do espectador frente à narrativa, a qual "nos dá pistas da existência de um mais além da história, de um outro nível de significação, disfarçado sob seu conteúdo manifesto". Portanto, mesmo que o trabalho enfoque primordialmente a atitude do espectador frente ao filme com o efeito-choque, o desafio moral apresentado na narrativa é imprescindível a essa observação. Como afirma a autora (2015, p.264) "o choque é também choque de ideias, desafio à atividade mental", afirmação que ampara o caminho analítico por nós traçado, principalmente a partir do efeito-leitor, para entender o imaginário de von Trier sobre seu

espectador ao produzir a história dessa maneira. Isso revela um gesto de interpretação do diretor marcado no leitor virtual, para quem ele visa direcionar seu discurso, noção que, mesmo que não tratada diretamente nos trabalhos aqui abordados, tem afinidade com o viés analítico quando este remete à atitude e posicionamento do espectador frente ao filme.

Tais produções, porém, apesar de oferecerem ricos elementos interpretativos, não se aproximam diretamente da nossa abordagem. É necessário, por isso, consultar outras bases de dados, buscando a perspectiva de artigos ou monografias sobre o filme em questão.

A pesquisa pelo termo "Dogville" na base de dados da Scielo, contemplando as publicações nacionais, retorna apenas dois resultados, com trabalhos ensaísticos. O primeiro reflete o filme pelo viés da produção e do consumo, e o segundo sobre a figura do estrangeiro. No Google Acadêmico, a busca apresenta 309 resultados em português a partir de 2003, não incluindo as citações. Quando acrescido o termo "moral", temos 177 resultados e 48 quando adicionamos "Nietzsche" à pesquisa. Contudo, essa plataforma apresenta muitos artigos em que a palavra pesquisada foi somente citada no trabalho, sem a possibilidade de filtro pelo resumo ou palavras-chave. Assim, consultando os resumos dos principais resultados dados pelo site, selecionamos os que se aproximam às teorias que foram mobilizadas e ao viés interpretativo que propomos.

O artigo de Dórrio (2009), publicado na revista Biblicom, tem como objetivo analisar a linguagem cinematográfica de von Trier e sua estratégia comunicativa em *Dogville,* e, para isso, busca como se dá a representação da ética no filme (sem, no entanto, remeter à teoria da representação ou esclarecer o procedimento metodológico aplicado). Utilizando como base teórica Décio Pignatari e Soren Kierkegaard, a autora afirma que há um posicionamento ético no filme por parte do diretor, e o analisa como uma crítica à igreja, principalmente pela figura de Moisés, o cão.

Já o trabalho de Pingret (2012) propõe estudar, sem base em uma análise técnica, a tragédia que se constitui em Dogville à luz das considerações de Nietzsche sobre o dionisíaco e o apolíneo. Para tanto, afirma que há na personagem Grace uma "vitória de Dionísio para além das máscaras apolíneas" (PINGRET, 2012, p.175), mas não amplia seu raciocínio de modo a perpassar o campo moral.

Uma breve reflexão nietzschiana sobre o filme também pode ser percebida no artigo de Szot e Mendonça (2013), o qual se dispõe a interpretá-lo por modos de ler ligados à vida, como literatura, alegando ser esta uma recomendação do filósofo. Nessa perspectiva, indagam-se sobre a morte do deus de Dogville, afirmando que ele vive pela negação, pelas

mentiras no filme que se passam por verdades (como o cachorro, que, no fim, toma sua forma animal).

Algumas considerações sobre o campo da moral apresentam mais clareza no trabalho de Mangabeira (2012), a despeito de sua proposta ser de uma interpretação da sociedade por elementos e refinamentos teóricos do filme que entrecruzam conceitos estéticos, sociológicos e teatrais. Pautando-se em autores como Gerd Bornheim, Walter Benjamin e Zygmunt Bauman, sua análise pelo viés sociológico depara-se com o sentido atribuído à personagem Grace enquanto um ser com alto padrão moral e ética cristã, que não se permitia castigar os outros até dado momento do filme. Mangabeira (2012, p.163) alega que "a arrogância que permeou todo o filme, onde seres humanos se julgavam superiores e condenavam outros por não estarem no mesmo padrão, pode ser interpretada como um erro no qual a cidade e a própria Grace incorreram". Avalia então, embora brevemente, as atitudes ambíguas dos personagens que fazem parte dos deslizamentos de sentido que a moral apresenta na narrativa.

Nessa direção também caminha a resenha de Rolt (2008), a qual alude a uma interpretação foucaultiana do filme, perpassando o viés dos valores sociais. Afirmando que o filme convida o espectador a testemunhar a corrosão moral que sufoca os personagens, o autor confirma a intenção de von Trier de promover oscilações morais na obra, reflexo da ambiguidade dos indivíduos de Dogville, os quais atuam como "faróis vigilantes" da vida alheia.

É, no entanto, na monografia de Harres (2013) que encontramos a maior aproximação a esta dissertação. Voltado ao campo filosófico, o trabalho realiza uma reflexão sobre o filme a partir da filosofia analítica, buscando vê-lo como capaz de filosofar em seus próprios termos. Ao tomar como base teórica os autores Stanley Cavell, Stephen Mullhall e Ludwig Wittgenstein (por sua teoria sobre os jogos de linguagem), o autor visa, além de uma revisão das várias interpretações publicadas sobre *Dogville*, examinar os aspectos morais implícitos no filme pela hipótese de que ele possui um sentido meta-ético, principalmente pela questão da ilustração que é abordada na narrativa (na qual o personagem Tom busca um exemplo para o "rearmamento moral" da cidade). Sua discussão questiona o sentido do filme enquanto parábola, mas que não oferece uma moral da história e sim uma ambiguidade que não permite fechamento de sentido.

Harres (2013) contesta, ainda, vários vieses interpretativos, indicando que há um sentido moral dirigido na obra. O autor afirma que (2013, p.36)

> a leitura da parábola do filme como moral, finalmente, também encontra fortes indícios para sua aceitação. A começar com o prólogo do filme, que apresenta os moradores e a preocupação de Tom com seu discurso sobre engajamento moral. (...) Outro aspecto reside no fato de vários personagens exemplificarem posições morais para nossa avaliação. Os julgamentos que o narrador faz nos levam a formar uma opinião moral sobre eles. A reflexão dos personagens sobre temas como aceitação, recebimento, hospitalidade, misericórdia, estoicismo e arrogância nos diálogos do filme também chamam nossa atenção.

Assim, busca interpretá-lo como um discurso sobre a ética em que a própria lição que o personagem de Tom intenta dar nos habitantes é a lição que o filme nos oferece, como um experimento social. Considera, no entanto, que esse experimento fracassa, visto que os moradores não reconhecem sua imoralidade. Sua indagação, por fim, revela um dos vários questionamentos que sua pesquisa evidencia (2013, p.53): "não estaria *Dogville* nos preparando uma armadilha?".

Por suas considerações sobre a ética e os valores, é, portanto, o trabalho que mais se aproxima ao viés da nossa pesquisa, tanto pela intenção de identificar se a lição ética que o filme endereça ao espectador é da mesma natureza da que Tom queria impor aos moradores, quanto pela tentativa de, mesmo de maneira breve, apontar o comportamento moral de alguns personagens. Encontramos nisso um caminho a desbravar para uma análise dos sentidos que essa moral apresenta na narrativa, pois, como considera o autor, esse é um filme que se presta a interpretações filosóficas.

Há ainda outro trabalho que deve ser mencionado, pela proposta de abordagem de *Dogville* pelo viés da AD - o artigo de Champagnate e Casto (2015). Essa pesquisa, no entanto, deixa a desejar em seu sentido metodológico, pois a análise do filme é realizada apenas de maneira empírica, sem qualquer relação a conceitos ou teóricos do campo. Somando isso ao fato de não encontrarmos mais produções que se assemelhem à concepção teórico-metodológica da nossa pesquisa, faremos aqui uma subseção, na qual buscamos uma breve revisão de alguns trabalhos que utilizam a análise do discurso aplicada ao cinema.

2.3 ANÁLISE DO DISCURSO E CINEMA

Como já mencionamos, a análise do discurso de linha francesa é a abordagem teórico-metodológica desta dissertação. Como nenhum dos trabalhos tratados anteriormente a utilizaram, citaremos aqui algumas pesquisas voltadas à análise do discurso de obras cinematográficas.

O primeiro trabalho a ser abordado é o artigo de Souza (2013), que se presta a analisar cenas dos filmes *O encouraçado Potemkin* e *Os intocáveis*, trabalhando com os conceitos de deslizamento de sentidos, efeitos metafóricos e memória discursiva. O autor seleciona, para tanto, itens de comparação entre as cenas ao buscar sua relação de intertextualidade e afirma que há duas posições discursivas em conflito entre essas cenas - a russa e a americana. Enquanto a russa denuncia o massacre, a americana revela, pela memória discursiva, formações discursivas típicas do cinema americano. Com isso, conclui que as duas cenas trazem o sentido do embate ideológico da Guerra Fria, sendo que a cena de *Os intocáveis* é uma ressignificação da cena de *O encouraçado Potemkin.*

Outra pesquisa a ser apontada é a dissertação da área de Linguística de Ginach (2005). O autor analisa duas cenas do filme *Deus é brasileiro* (nas quais acontecem intervenções divinas no mundo) pelo viés da análise fílmica e da análise do discurso francesa, empregando os conceitos de deslizamentos de sentido, memória discursiva, formações imaginárias e principalmente o de silenciamento. Busca, para tanto, mostrar nas cenas do filme os deslizes de sentido na posição do divino na formação discursiva religiosa, afirmando que a figura de Deus desafia essa formação discursiva sem transgredi-la. Essa pesquisa relaciona-se à nossa para além da metodologia utilizada: ambas as propostas buscam os deslizamentos de sentido na obra - as de Ginach, dentro da formação discursiva religiosa e a nossa, dentro do discurso sobre a moral.

A pesquisa monográfica de Bezerra (2012) tem por objetivo uma análise do filme *Bastardos Inglórios*, remetendo aos efeitos de sentido e interdiscurso. Embora não se aprofunde em seus conceitos, a análise afirma um sentido de quebra da hegemonia do discurso referente à Segunda Guerra Mundial, principalmente o discurso cinematográfico, o qual se refere aos judeus sempre como vítimas dos alemães. Propõe ainda outra quebra com o realismo ao mostrar o assassinato de Hitler dentro de um cinema, fato que foge das teorias existentes sobre a morte do nazista. O autor mostra também como o filme rompe com alguns pressupostos de Hollywood, tanto no fazer cinematográfico como na história que é contada ali, buscando ainda, ao recorrer a outras obras do diretor, mostrar alguns elementos tidos como marcas autorais em seus filmes.

Assim como Bezerra, o artigo de Souza (2008), resultado de um projeto de Iniciação Científica, não se aprofunda nas noções discursivas, mas remete como propostas teórico-metodológicas a análise fílmica e a AD de linha francesa. Propondo uma análise de dois filmes de diferentes países que refletem momentos ditatoriais - *Machuca* (Chile, 2004) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (Brasil, 2006), - a autora indica trabalhar com os

deslizamentos de sentido e polissemias, tendo como objetivo analisar as especificidades da linguagem fílmica como mecanismo de contato e intersecção cultural dentro de uma sociedade com fronteiras territoriais estreitas e noções de tempo desconstruídas. Na etapa da análise, estabelece algumas relações e diferenças entre as obras, acerca principalmente da temática e do ponto de vista de cada uma.

Ainda, algumas pesquisas nos foram sugeridas para consulta a partir da etapa de qualificação do trabalho e merecem ser aqui destacadas, como a dissertação de Salla (2010), que, a partir da abordagem teórico-metodológica da AD, analisa um filme produzido por alunos do Ensino Fundamental, em um projeto que participava como cineasta. A fim de entender a relação do discurso cinematográfico com o discurso fílmico, a proposta da autora nesse projeto é um modo de ler filmes a partir dos elementos que o formam e que alcançam um efeito de unidade, por meio de um deslocamento dos sentidos e dos sujeitos do discurso pedagógico. Justifica a importância de sua pesquisa pela formação de uma plateia mais critica, que entende a polissemia dos sentidos de um discurso fílmico a partir do deslocamento do discurso pedagógico (da sala de aula) para o discurso cinematográfico.

Já no texto "O recorte significante da memória", de Lagazzi (2009), a autora busca estabelecer, via AD, uma relação entre o verbal e o visual no documentário *Tereza*, propondo uma busca de sentido entre as imagens e palavras/rostos e histórias, a partir de um recorte das materialidades significantes do documentário. Conclui que há um "não-fechamento interpretativo", resultado do corte de cenas e da composição das formulações verbais e visuais, ocasionando os deslizes de sentido e levando à inconclusão.

No artigo "Quando os espaços se fecham para o equívoco", Lagazzi (2014a) estuda o filme *Era uma vez* em uma perspectiva discursiva, discutindo a estabilização de sentidos no social. Tal discussão é trazida pela temática do filme, que trata de uma dicotomia pobre/rico a partir da representação do morro/bairro de Ipanema. Essa dicotomia, como refere a autora, leva a pensar sobre os equívocos, tratados por Pêcheux como "a tentação de negar o equívoco do acontecimento" e da "tentação de negar o próprio acontecimento", que cedem espaço à previsibilidade das interpretações já estabilizadas socialmente (dicotomias), aplicando a essa relação a noção de antecipação.

Por fim, no texto "Um lugar à margem, quase invisível" de Lagazzi (2014b), a autora analisa o filme *Atos dos Homens* a partir do jogo metafórico e dos equívocos, principalmente ligados a termos como "violência", "matança", "Baixada", "polícia", "massacre", em um espaço estigmatizado no imaginário social. Nesse artigo, bem como nos outros textos da

autora, a análise se dá pelas diferentes materialidades significantes dos filmes, que se imbricam e ocasionam o acontecimento discursivo no discurso cinematográfico.

Reconhecemos, assim, que a pesquisa da pesquisa é um passo fundamental para o desenvolvimento de uma pesquisa consistente, que leve em conta o que já foi publicado sobre o assunto, que percursos teóricos e metodológicos foram seguidos e quais são os principais resultados desses trabalhos. Para tanto, é necessário revistá-los com o olhar crítico e analítico, de forma a buscar o que mais se aproxima do que é visado pelo pesquisador em seu estudo.

Essa busca possibilitou algumas constatações relevantes para o delineamento desta dissertação. Uma delas foi identificar a grande quantidade de pesquisas já realizadas sobre o objeto - todas com uma proposta interpretativa, o que de início nos causa certa insegurança enquanto pesquisadores, temendo estar diante de uma obra já saturada de estudos.

Isso se deve, principalmente, ao fato de o filme ter um universo analítico relativamente pequeno, e, por isso, os sentidos implicados nas pesquisas se relacionam - a interpretação pelo viés econômico também trata sobre o antiamericanismo, que perpassa as análises estéticas de uma obra de rupturas, que, de quebra, trata sobre a violência e crueldade, referindo-se à moral proposta na narrativa e ao senso ético que a própria produção de *Dogville* suscita. Ou seja, constatamos que o elemento condutor da nossa proposta de análise - a moral - é referida em vários desses trabalhos.

No entanto, mesmo nos estudos que se dedicam a analisar o filme por esse recorte temático, o percurso teórico e metodológico seguido é diferente de nossa proposta. Revisitar esses trabalhos, portanto, nos assegura de que, embora não seja um objeto de estudo original, é um viés analítico ainda não aprofundado, que tem o potencial de ver na obra uma crítica social que vai além das estruturas e relações econômicas - busca os valores, o comportamento, os costumes, o senso ético de personagens ambíguos, além de ponderar sobre o posicionamento do filme, do diretor e do espectador frente a algumas rupturas e também frente ao seu sentido moral.

A partir dessas reflexões, nos sentimos seguros para dar continuidade na pesquisa. Propomos, portanto, ao seguir esse gancho da AD em obras cinematográficas, uma abordagem sobre os fundamentos de tal vertente teórico-metodológica pela formação da teoria do discurso e sua articulação com a Linguística, o materialismo histórico e a Psicanálise.

2.4 OS FUNDAMENTOS DA ANÁLISE DO DISCURSO

Considerando o sentido como algo que não existe em si mesmo, mas em relação "a", a análise do discurso de linha francesa (AD) surge como uma disciplina de entremeio que teoriza a interpretação e é a partir da década de 1960 que ela passa a ser sistematizada, tomando o discurso como seu objeto próprio, muito embora o foco de seu estudo seja algo que se apresente em diferentes épocas e em diferentes perspectivas. (ORLANDI, 2015).

Maldidier (2010) estabelece uma dupla fundação para a AD na França, por meio de dois principais nomes - Jean Dubois e Michel Pêcheux, emergências que apresentam pontos de aproximação e distanciamento, sendo o primeiro mais ligado a linguistas e o segundo a pesquisadores das Ciências Humanas e Sociais. É o legado de Pêcheux e sua abordagem teórico-metodológica da AD que nos interessa explanar neste estudo.

Inspirada pelo estruturalismo linguístico, a AD nasce, como afirma Ferreira (2010, p.2), "na perspectiva de uma intervenção, de uma ação transformadora, que visava combater o excessivo formalismo linguístico então vigente", trazendo novamente o sujeito para o centro, ao contrário do paradigma estruturalista vigente nos anos 1950 e 1960 que o excluía. A subversão desse panorama estruturalista ocorre, principalmente, pelo movimento maio de 68, que trouxe novas interrogações para o âmbito das ciências humanas (FERREIRA, 2010).

Esse movimento ocorreu na França e teve início a partir de manifestações estudantis que pediam reformas na universidade e foram acompanhados por trabalhadores da classe operária e da classe média assalariada que pediam melhores condições de trabalho. Era um movimento de luta política e ideológica, que ocasionou reformas trabalhistas e universitárias, mediante a contestação do que era ensinado. Havia uma forte influência marxista (não do marxismo ortodoxo da União Soviética, mas de variantes relacionadas), em um momento do auge do estruturalismo, corrente que pregava uma crítica ao "homem" e ao humanismo das Ciências Humanas. São os acontecimentos de 68 que retomam as questões do sujeito e fazem emergir o conceito de desejo, ocasionando também uma nova geração filosófica[10] (THIOLLENT, 1998).

A subversão do estruturalismo e o reaparecimento do sujeito no cenário das Ciências Humanas favorecem o surgimento da corrente teórica da AD. Ela caracteriza-se, como afirma Ferreira (2010), por esse viés de ruptura à conjuntura política e epistemológica, por meio da

[10] Essa nova geração filosófica volta ao irracionalismo de Nietzsche, colocando-o como autor de referência precursor desse "pós-modernismo" (THIOLLENT, 1998).

articulação de áreas das ciências humanas, possibilitado pelo movimento de resistência anteriormente mencionado.

Por essa articulação, a AD consolida-se como uma vertente interdisciplinar, que nasce como um "híbrido" de distintas áreas, a partir de uma posição de reação ao contexto da época. Para Pêcheux e Fuchs (2014), as três principais regiões do conhecimento que a compõem são: 1) o materialismo histórico, com a teoria das ideologias; 2) a Linguística, com os mecanismos sintáticos e processos de enunciação; e 3) a teoria do discurso, como a determinação histórica dos processos semânticos. Acrescentam, ainda, o atravessamento de uma teoria da subjetividade, de natureza psicanalítica, que contribui para a consolidação da noção de sujeito. No entanto, para uma melhor organização das articulações entre essas áreas, vamos tratar primeiramente da influência do materialismo histórico, da Linguística e da Psicanálise, para então considerar o surgimento de uma teoria do discurso.

2.4.1 O materialismo histórico

Inspirado em Althusser, Pêcheux articula o campo discursivo ao viés ideológico do materialismo histórico, visando uma mediação entre a linguagem e a ideologia, o que, de acordo com Ferreira (2010), é o eixo base da AD. Fundamentando-se na obra *A ideologia alemã*, de Marx e Engels, o materialismo histórico é contraposto à concepção de história idealista, e é construído a partir das relações de trabalho e de produção, que determinam as relações sociais e políticas (INDURSKY, 2013).

Apoiado nessa filiação teórica, Althusser (1980) prevê uma teoria das ideologias pautada na história das formações sociais[11] e na história das lutas de classe. Essa teoria, segundo o autor, teria sido indiciada por Marx, mas nunca formulada em seus escritos.

Marx considerava a ideologia como uma construção imaginária, uma ilusão, não tendo, portanto, uma consideração histórica. Já para Althusser (1980), a ideologia representa uma relação imaginária dos indivíduos com as condições reais de existência. São concepções de mundo, em grande parte imaginárias, mas que, diferentemente da "ilusão" tida por Marx, fazem "alusão" à realidade, e que, como afirma Althusser (1980, p.78) "basta 'interpretá-las' para reencontrar, sob a sua representação imaginária do mundo, a própria realidade desse mundo".

[11] A formação social resulta de um modo de produção dominante, reproduzindo as forças produtivas e relações de produção (ALTHUSSER, 1985, apud HANSEN, 2013).

Considera Althusser que uma noção é central nessa teoria das ideologias: o sujeito. Argumentando que "só existe prática através e sob uma ideologia e só existe ideologia através do sujeito e para sujeitos" (ALTHUSSER, 1980, p.98), afirma que a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos, e, sendo a ideologia eterna, os indivíduos seriam sempre sujeitos. Há aí uma dupla constituição reafirmada pelo autor (1980, p.94): "a categoria de sujeito só é constitutiva de toda a ideologia na medida em que toda a ideologia tem por função (que a define) constituir os indivíduos concretos em sujeitos".

É por meio dessa base ideológica que a AD passa a considerar o assujeitamento do sujeito como um sujeito ideológico de tal modo que, como alegam Pêcheux e Fuchs (2014, p.162), "cada um seja conduzido, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade (...)".

Esse interesse no materialismo histórico, afirmam os autores (2014, p.162), é pela "superestrutura ideológica em sua ligação com o modo de produção que domina a formação social considerada". Para eles, a reprodução da relação de classes e, consequentemente, a ideologia, é assegurada materialmente pela existência dos chamados Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE).

Expressão cunhada por Althusser (1980), os AIE são um número de realidades que se apresentam ao observador sob a forma de instituições distintas e especializadas, como, por exemplo, os AIE religioso, familiar e escolar, sendo em sua maioria de domínio privado. Eles diferem-se dos Aparelhos (repressivos) do Estado porque esses últimos são essencialmente públicos e funcionam pela repressão (violência), enquanto os AIE funcionam pela ideologia.

Para Pêcheux (1995), é por meio dos AIE que a ideologia dominante assim se institui - eles são seu lugar e seu meio de realização. Contudo, o autor (1995, p.145) refere que eles não são puros instrumentos da classe dominante, pois podem se compor em contradição, em um espaço para a luta de classes, constituindo, "simultânea e contraditoriamente, o lugar e as condições ideológicas da transformação das relações de produção". Como refere Indursky (2013, p.24), a atividade discursiva, como um meio de manifestação da ideologia pelo sujeito interpelado ideologicamente, "trava-se no interior dos AIE e reflete inevitavelmente a luta de classes, trazendo, intimamente ligada a sua produção, as marcas de formação/reprodução/transformação das condições em que foi produzida".

Indursky (2013) alega, ainda, que o discurso no âmbito da AD não reflete a ideologia como algo exterior a ele, mas a mostra enquanto efeito de sentido, que funciona como um indício da interioridade ideológica, afirmando (2013, p.25) que "a ideologia para a AD

consiste na representação da relação imaginária com o mundo real no interior dos processos discursivos".

O materialismo histórico é, dessa maneira, uma das noções-chave tensionadas por Pêcheux para compor o campo epistemológico da AD, deslocando o sujeito como alguém que "age livremente" para um sujeito interpelado pela ideologia (assujeitado), enquanto concebe o discurso como prática discursiva. Tal deslocamento é complementado na teoria do discurso por outra importante área: a Linguística.

2.4.2 A Linguística

Como a segunda área do conhecimento que constitui o campo da AD, a Linguística, de acordo com Indursky (2013, p.26), pode ser definida como "o estudo dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação". Para Ferreira (2010) a interface com tal área sempre foi a mais desenvolvida dentro da AD, sendo Pêcheux um seguidor da Linguística de Saussure, mas que precisou distanciar-se dela para fazer intervir o conceito de discurso.

O discurso, assim como a Linguística, trabalha com a mesma materialidade da língua (o texto), de tal forma que essa materialidade pode ser colocada sob dois pontos de vista diferentes para o analista, com resultados diferentes conforme seu funcionamento linguístico ou discursivo. Assim, toda sequência discursiva é linguisticamente descritível (INDURSKY, 2013).

Como materialidade dos dois campos de conhecimento, a língua tem um significado diferente para o linguista e para o analista do discurso, como reitera Hansen (2013). Enquanto para o primeiro ela é só uma e só pode ser explicada por princípios internos, para o segundo a língua é o meio para compreender a inscrição do sujeito e a manifestação dos sentidos, como reconhecem Pêchex e Fuchs (2014, p.171), alegando que "a língua constitui o lugar material onde se realizam os efeitos de sentido".

Para Ferreira (1999), a língua na visão do linguista não considera os deslizamentos, os mal-entendidos, só conhece sua ordem própria. Já o analista do discurso incorpora esses deslizamentos, considerando-os algo próprio à língua. Por isso, Orlandi (2015) afirma que a língua na AD não é algo fechado, sem falhas, bem como o discurso não é visto como uma liberdade, mas considerado dentro de seus fatores históricos linguísticos.

Assim também o sentido tem um viés diferente nos dois campos do conhecimento. Indursky (2013, p.31) reconhece que a relação signo-sentido é estável na língua, mas se desestabiliza quando analisada em sua situação de uso. Dessa maneira, para a Linguística, o

que interessa são esses sentidos estabilizados, "passíveis de dicionarização", enquanto a AD se ocupa do uso lexical em sua prática discursiva e nas representações que são feitas pelo homem, observando as diferenças de sentido e seus efeitos. A autora (2013, p.33) também afirma que

> a concepção de sentido estabelece a fronteira e a intersecção dos objetos da linguística e da AD: a primeira interessa-se pelos sentidos estabilizados, que mostram a língua como produto sedimentado, enquanto a segunda interessa-se pelo trabalho do sentido sobre os sentidos, que mostra a língua como processo.

A Linguística apresentava ainda outra lacuna que necessitou ser preenchida dentro da AD: a ausência da subjetividade (assim como muitas outras áreas das ciências humanas, como anteriormente comentado). Hansen (2013) aponta a obra de Saussure, *Curso de Linguística Geral*, como algo que marca o estudo da língua como um apogeu do apagamento do sujeito, viés questionado pela AD ao discutir o caráter social da linguagem.

Para Indursky (2013), foi Harris, em 1952, que incorporou à Linguística noções da Psicologia e da Sociologia para tentar ocupar o espaço deixado pela ausência do sujeito. Acompanhado de trabalhos de Beneviste e Jakobson, assinalam o aparecimento da teoria da enunciação, que se preocupa com o locutor, o interlocutor, a situação em que a enunciação é produzida e o referente do discurso. Tal teoria, contudo, propõe um sujeito soberano e consciente de suas intenções, algo que diverge do sujeito da AD, interpelado pela ideologia e iludido quanto a ser responsável por seu discurso e fonte do dizer (não tem consciência do assujeitamento).

A Linguística, portanto, somada ao materialismo histórico, são as duas primeiras fontes teóricas para a AD, constituindo uma noção de sujeito enquanto assujeitado à ideologia e uma língua com falhas, que permite o "ser outro" do sentido. Tais noções somam-se ao atravessamento da Psicanálise para compor seu quadro epistemológico.

2.4.3 O atravessamento da Psicanálise

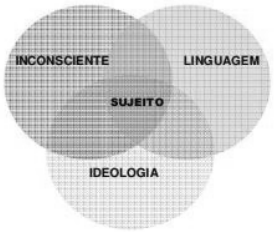
Com base em Lacan, Pêcheux considera alguns dos conceitos da Psicanálise para formular a teoria do discurso, ao passo que estabelece limites para preservá-la. O principal conceito psicanalítico que é aliado ao campo discursivo é a noção de inconsciente. Tal noção refuta a concepção de sujeito que se instituía na época, que, de acordo com Ferreira (2005, p.71), era um sujeito cartesiano, "centrado no seu próprio eixo, senhor de seus atos e de sua

vontade e livre de determinações". Já o sujeito do inconsciente é assujeitado, submetido ao próprio inconsciente e às circunstâncias histórico-sociais (FERREIRA, 2005).

Para Lacan, afirma Ferreira (2005), o inconsciente relaciona-se com a tríade real - simbólico - imaginário, representada pelo psicanalista na figura de um nó borromeano. O real representa um corte na estrutura do sujeito, uma falta na estrutura, sendo ele o núcleo do inconsciente - tudo começa a partir dele. O simbólico tem seu lugar a partir do real e é nele que o sujeito do inconsciente se estrutura como linguagem. O imaginário é originalmente faltoso para o sujeito, mas a possibilidade de se constituir se dá pela introdução no simbólico.

A autora (2010, p.5) adapta essa imagem topológica de Lacan para representar a configuração do sujeito na tríade inconsciente - linguagem - ideologia, conforme a imagem 1.

IMAGEM 1 - NÓ BORROMEANO



FONTE: Ferreira (2010)

Essa imagem, de acordo com Ferreira (2010), simboliza o lugar no sujeito nessa tríade, sendo ele afetado simultaneamente pelas três em uma relação de interdependência. Caso um dos anéis seja removido, os outros dois se soltariam, perdendo sua interligação. Há ainda, em cada uma dessas noções, um furo deixado pelo sujeito, como um ser-em-falta: na estrutura da linguagem há o furo do equívoco, na ideologia, o da contradição e o furo do inconsciente, trabalhado na Psicanálise.

Constitui-se, assim, um sujeito em falta, incompleto, que afirma sua "presença na ausência", como refere Ferreira (2010). É essa falha, consideração importante para a AD, que possibilita um sujeito desejante e interpelado ideologicamente. Se não houvesse a falta, complementa a autora, não haveria espaço para o sentido transbordar, deslizar, ser outro.

Essa percepção de um sujeito cindido, fragmentado, alia-se ao sujeito interpelado pela ideologia na AD, mesmo que, de acordo com Ferreira (2005) tal conceito (ideologia) não se firme na Psicanálise (ainda que se possa admitir uma conexão entre ideologia e inconsciente). Assim, o sujeito do discurso, como pondera a autora (2010, p.10), "vai colocar-se estratégica e perigosamente entre o sujeito da ideologia (pela noção de assujeitamento) e o sujeito da

psicanálise (pela noção de inconsciente), ambos constituídos e revestidos materialmente pela linguagem".

A linguagem, além de ser uma das bases que sustenta a AD, também tem seu destaque na Psicanálise - "o inconsciente está estruturado na linguagem" -, como remete o aforismo de Lacan citado por Ferreira (2010, p.8), que afirma que "a linguagem com sua estrutura preexiste à entrada nela de cada sujeito num dado momento do seu desenvolvimento mental". A autora (2010) observa ainda que tal sujeito, enquanto constituído pela linguagem, encontra nela sua morada e disso decorre sua marca enquanto efeito de linguagem, ao passo em que é assujeitado ao ser interpelado pela ideologia e torna-se um sujeito desejante pelo inconsciente.

Pensando na linguagem como estrutura (assim como a ideologia, o sujeito, o discurso), remete-se a essa noção pensada por Pêcheux fora do paradigma reinante na época, que tornava a estrutura algo fechado e organizado em um centro. Seguindo esse pensamento, o sujeito não é fonte do sentido, mas é condicionado por uma estrutura e essa é uma das aproximações entre o sujeito da Psicanálise e do discurso - serem determinados e condicionados por uma estrutura que não fecha suas fronteiras e não apresenta um território homogêneo (FERREIRA, 2005).

Dessa maneira, a Psicanálise se constitui em uma área do conhecimento que atravessa o campo epistemológico da AD, sendo fundamental para se pensar o sujeito enquanto fragmentado, em falta, formado pelo inconsciente, linguagem e ideologia - os três campos constituintes do funcionamento discursivo que fundamentam a teoria do discurso.

2.4.4 A teoria do discurso

Considerada por Indursky (2013, p.37) como a "teoria da determinação histórica dos processos semânticos", a teoria do discurso é resultado da articulação entre os campos anteriores - o linguístico, determinando os dizeres do sujeito, e o ideológico, com os condicionantes e determinantes históricos -, estabelecendo o que pode ou deve ser dito em determinada conjuntura e somam-se, ainda, as noções advindas da Psicanálise . Afirma Henry (2014) que Pêcheux se coloca entre o sujeito da linguagem e o sujeito da ideologia para pensar sua teoria do discurso.

Para Indursky (2013), é essa articulação dentro da teoria que possibilita ter um objeto heterogêneo como o discurso dentro de um corpo teórico da AD, que não se limita à análise da língua e tampouco ao processo histórico da ideologia. Como reflete Orlandi (2015, p.17),

reúne-se estrutura e acontecimento para ver a forma material como o "acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história".

Assim, a teoria do discurso, ao considerar os processos e condições de produção da linguagem em sua determinação histórica, rejeita a língua como um sistema fechado nela mesma (como é na Linguística) e tampouco trabalha com a história e sociedade como independentes do fato de que significam, articulando e tensionando os conceitos da Linguística, do materialismo histórico e da Psicanálise em seu postulado teórico (ORLANDI, 2015).

A partir dessa formação teórica é preciso ressaltar o caráter interdisciplinar da análise do discurso, que se constitui, de maneira heterogênea, por diferentes áreas. Tal característica corresponde ao que foi por nós exposto até agora, tanto sobre o campo da Comunicação quanto sobre a formação do cinema e de *Dogville*, que se constituem em teorias, áreas e objetos formados a partir de "misturas", com fronteiras híbridas.

Outro fator em comum com o que já abordamos é seu caráter de oposição aos paradigmas vigentes: a AD surge a partir do movimento maio de 68, uma luta ideológica e política que rompe com pressupostos das ciências humanas. Da mesma maneira, Pêcheux, ao postular sua teoria do discurso, busca uma reaproximação com o sujeito, incorporando novas noções e partindo de vieses diferentes a partir das áreas que articula. Tal subversão corresponde ao sentido de resistência do nosso objeto de estudo que se inspira em movimentos de reação (Dogma 95, teatro de Brecht), para consolidar-se como uma obra desafiadora.

Alguns desses aspectos do filme serão tratados no próximo capítulo, a partir de uma abordagem de suas condições de produção em três vieses principais: a situação discursiva, por meio do discurso cinematográfico e dos movimentos que inspiraram a obra de von Trier; os interlocutores do discurso, tratando principalmente sobre a posição do diretor ao produzir *Dogville*, e também aplicando a noção de efeito-leitor; e, por fim, o objeto de estudo, abordando a narrativa fílmica e também algumas especificidades da linguagem cinematográfica.

3 AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO DE *DOGVILLE*

São diversos os olhares que podem direcionar uma pesquisa que tem como objeto de estudo uma obra cinematográfica, seja a partir de um enfoque em seus aspectos fílmicos, gênero, estilo do diretor, história que é retratada, dentre outros. Nesta pesquisa, a partir da análise do discurso francesa, nosso propósito é entender o filme enquanto discurso, não como uma prática restrita ao verbal, mas que, como refere Lagazzi (2008, p.2), possui uma relação entre diferentes materialidades significantes em um objeto materialmente heterogêneo, que "requer que a compreensão do acontecimento discursivo seja buscada a partir das estruturas materiais distintas em composição".

Há dois discursos que estão imbricados, complementando-se nesse propósito. Na dissertação de Salla (2010, p.11), a autora diferencia o discurso fílmico do cinematográfico, tratando o primeiro como um todo (efeito de unidade, de fecho) e o segundo como suas partes (o conjunto dos elementos que se transformam em um filme), e declara-se ir, em sua pesquisa, "do fílmico ao cinematográfico". Aqui, partindo de um deslocamento da reflexão proposta por Salla e reforçando a interdependência entre os dois discursos, posicionamos o sentido de discurso cinematográfico enquanto instância geral (processo) que trata tanto dos produtos (os filmes) como da indústria, da arte, dos meios, das condições de produção, ou seja, o todo referente ao cinema. Como discurso fílmico tomamos os elementos que o constituem enquanto linguagem e que dão à obra seu efeito de unidade: imagem, movimento, trilha sonora, fotografia, planos, cortes, enquadramentos, ângulos, montagem, efeitos etc. Consideramos, então, o discurso de *Dogville* - nosso objeto de estudo - como uma expressão do discurso fílmico que, por sua vez, está imbricado ao cinematográfico. O efeito de unidade, como afirma Salla (2010, p.39), pertence ao fílmico, quando os elementos que constituem os processos discursivos (imagem, som) são dirigidos para um conjunto, para constituir o filme: "Assim, o cinematográfico é uma instância discursiva que se realiza por diferentes processos, enquanto o fílmico é o seu efeito de unidade, de fecho". Por isso, em uma ampliação do raciocínio de Salla (2010), o nosso movimento é do cinematográfico para o fílmico.

Ao atender esse posicionamento, o caminho aqui percorrido passa por um olhar que vai do processo do discurso cinematográfico para o seu produto, com o discurso fílmico de *Dogville*, por meio das condições de produção de tal discurso. Elas são consideradas pela AD como essenciais para a interpretação, pois remetem, segundo Pêcheux (2014), às "circunstâncias" de um discurso, ou seja, à situação em que este é empregado. Para Orlandi

(2015), as condições de produção, que compreendem, fundamentalmente, os sujeitos e a situação, abarcam o contexto sócio-histórico, ideológico e também imediato do discurso. Ou seja, em se tratando do cinematográfico, abrangem desde aspectos bem específicos do filme em questão (imediato, dos sujeitos e da situação) como também seu contexto geral, de arte, indústria, campo de estudo etc. (contexto sócio-histórico e ideológico).

Ao considerar esse olhar múltiplo para *Dogville*, tratamos as condições de produção do discurso em foco sob três aspectos englobados por elas: situação discursiva, interlocutores e objeto do discurso, que abarcam desde a subjetividade do discurso cinematográfico até as especificidades do discurso fílmico no objeto de estudo. Essas direções se complementam, estão imbricadas, não sendo, necessariamente, abordadas nesse capítulo de maneira separada, estanque.

Visando um olhar para o processo, evidenciamos a situação discursiva como um primeiro viés das condições de produção, por meio do discurso cinematográfico e seu caráter formador e de produção de sentidos. Ainda, referenciamos dentro desse processo dois grandes movimentos que inspiraram e que atuam no interdiscurso de *Dogville*: o teatro de Bertolt Brecht com seu efeito de distanciamento, e o movimento Dogma 95, cujas regras deixaram resquícios no discurso fílmico da obra em estudo. Abordamos, também, o discurso cinematográfico tradicional, tratando sobre a formação discursiva (FD) do cinema tradicional e o que pode ou deve ser dito dentro dela, dando ênfase às produções hollywoodianas.

Um segundo viés diz respeito aos sujeitos do discurso (interlocutores), em especial ao lugar do autor/diretor de *Dogville* e sua posição-sujeito (PS) dentro da FD do cinema tradicional, a partir de sua obra. Com base nessas considerações, vamos aplicar a noção discursiva de efeito-leitor. Ela permite identificar, por meio da materialidade fílmica, o imaginário desse sujeito (diretor) acerca dos espectadores de sua obra, podendo articular com ela a noção dos estudos cinematográficos de modos de endereçamento (ME).

Por fim, abordamos o objeto de estudo, tratando sobre aspectos do discurso fílmico (as materialidades e especificidades de sua linguagem), sobre as condições de produção imediatas do filme e também sobre a narrativa exibida na obra, apresentando o enredo de *Dogville*.

3.1 O DISCURSO CINEMATOGRÁFICO

A noção de discurso cinematográfico é aqui tratada como uma formulação vasta, para além de um produto ou um objeto audiovisual, abrangendo obras industriais, midiáticas, artísticas, que produzem sentido, permeiam o imaginário humano e constituem um rico

mercado. Em sua complexidade, portanto, não podemos conter essa formulação a objetivos específicos ou subjugá-la a interesses comerciais, como refere Metz (1983), ao alegar que a instituição cinematográfica ultrapassa o aspecto do cinema declarado diretamente comercial.

Dentro de tal discurso atua também o discurso fílmico e seu conjunto de elementos (fotografia, imagem, som, planos etc.). *Dogville* apresenta-se como uma expressão desse discurso fílmico, refletindo, em sua constituição, a complexidade do cinematográfico: mesmo envolto em marketing, tanto direcionado à obra como ao diretor, dispondo de um alto orçamento e participando de festivais de cinema (características que afirmam sua importância comercial), esse discurso fílmico sustenta seu efeito cultural, que atua no conjunto de seus elementos. Nesse sentido também trabalha Turner (1997, p.49), ao definir o cinematográfico como "um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria".

Na indagação sobre o que é o discurso cinematográfico, Costa (2003) refere que há muitas respostas e pontos de vista para se observá-lo, podendo dizer que ele é muitas coisas - técnica, indústria, arte, espetáculo, divertimento, cultura -, dos quais acrescentamos também suas características enquanto linguagem e discurso.

Como um campo de estudo, o cinematográfico mobiliza hoje várias correntes teóricas, tanto referente à técnica e à estrutura como a conteúdos e significação - há uma ampla gama de vieses que o constituem e que despertam a curiosidade de diretores, cineastas e pesquisadores. Nossa curiosidade frente a ele e, mais especificamente, ao discurso de *Dogville*, certifica essa afirmação: há estudos da obra, alguns tratados na pesquisa da pesquisa, que evidenciam seus elementos estéticos e teatrais, enquanto nosso interesse é direcionado aos efeitos de sentido que o efeito-leitor produz sobre a moral no discurso fílmico de *Dogville*.

Essa multiplicidade do cinematográfico faz com ele ganhe espaço nas mais diversas áreas, como é defendido por Gutfreind (2014), ao referir que o cinema impõe-se como uma abordagem multidisciplinar, em que suas diferentes formas de entendimento desdobram-se em pesquisas distintas. Situamos e destacamos sua importância aqui como um objeto de estudo da Comunicação, por sua capacidade de construir conteúdo, informar e formar sujeitos, criar memórias e consolidar a história da humanidade dentro de suas narrativas, olhares, cortes e enquadramentos.

Ao reiterar a dimensão comunicativa do nosso objeto de estudo e interpretá-lo, voltamos a atenção para o cinematográfico enquanto um meio negociador de sentidos que possibilita entender, como defende Gutfreind (2014), as relações entre o homem e o mundo, mediadas pela imagem em movimento. Assim, a autora afirma (2014, p.266) que o cinema

"constrói imaginários narrativos, sonoros e visuais que configuram o conhecimento, a estética, a linguagem e a produção simbólica dos afetos". Turner (1997, p.13), de igual modo, certifica esse discurso como "uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria".

Nessa subjetividade se fundamenta nossa pesquisa, possibilitando que ela se apresente como uma linha interpretativa, ao buscar o efeitos de sentido do discurso fílmico de *Dogville*, considerando sua função de formação social. Como refere Metz (1972), a análise de filmes é uma tarefa essencial, pois é por essa reflexão que alcançamos inúmeras verdades[12] referentes à arte do filme, graças ao gesto de interpretação.

Tendo em vista o propósito de olhar o objeto de estudo de maneira exploratória, recortando o discurso sobre a moral no discurso fílmico de *Dogville*, é preciso distanciar-se da imagem e olhá-lo no todo, considerando seu efeito de unidade (discurso fílmico), e também como parte do cinematográfico, conforme certifica Costa (2003, p.29):

> Compreender o cinema significa também aprender a tomar as devidas distâncias da imagem, para compreender os mecanismos de produção de sentido e, ao mesmo tempo, saber que são exatamente a distância da qual esta imagem provém e o distanciamento em relação a nossa experiência cotidiana, do universo em que nos coloca, que produzem a fascinação e que nos seduzem.

Nessa perspectiva, considera Almeida (2001) que o discurso fílmico é uma propriedade cultural, artística e de mercado para ser consumida dentro da liberdade maior ou menor desse mercado. Esse objeto, para o autor, tem um forte grau de "realidade", pois aquilo que a pessoa está assistindo "é" mais do que "parece ser". Tal efeito de realidade, de ver a obra como um retrato de nossa existência, possibilita identificação com a história contada, e, a partir disso, a percepção e reflexão do viver e também dos valores morais que são vivenciados a partir do fílmico, que condizem (ou apenas parcialmente) com os nossos valores.

Esse efeito de realidade é, muitas vezes, o objetivo primordial do diretor/autor ao antecipar uma identificação do espectador com a narrativa, consideração que permeia a noção discursiva de efeito-leitor, a qual é central nesse trabalho por nos possibilitar refletir sobre o imaginário do autor acerca do espectador da obra, a partir da materialidade fílmica. Como refere Orlandi (2005), em uma produção discursiva, há a inscrição do outro, do qual não se

---

[12] Comenta Santos (2008, apud Salla, 2010) que a veracidade do cinema é algo inquestionável, tratando como "efeito de veracidade" essa higienização do cinematográfico, visando torná-lo "real", para que deslize facilmente por nossos olhos.

pode falar do seu lugar. O sujeito-autor, entretanto, projeta-se no lugar do leitor, via imaginário, tendo seu discurso guiado por tal antecipação. Busca, assim, em grande parte das vezes, adiantar como o leitor será afetado pela "realidade" da obra que produz.

Para Metz (1972), é esse fenômeno da impressão de realidade que é vivida pelo espectador e causada principalmente pelo movimento do discurso fílmico, que desencadeia um processo perceptivo e afetivo de participação, emprestando ao meio a credibilidade que desloca multidões às salas de cinema e para a frente da televisão. Refere o autor que uma obra só é fantástica se convencer, e, mesmo que o assunto tratado pelo filme seja "realista" ou "irrealista", o poder atualizador do filme é comum aos dois casos, garantindo ao realista a sua agradável familiaridade e ao irrealista, seu poder de desnorteio estimulante para a imaginação.

Dogville coloca-se como uma obra realista em sua proposta narrativa: presta-se a narrar a sociedade norte-americana na década de 1930 (seu momento histórico, valores e desejos), mesmo que sua estética teatral e anti-ilusionista deixem ao espectador o alerta de que a cidade não existe, as casas não existem, o cachorro não existe, foi tudo encenado. Mas de nada adianta o aviso. A agradável familiaridade do enredo nos desnorteia, principalmente pela semelhança entre nós e a história: somos como eles? Perversos, vingativos? E nessa identificação, reside sua principal força enquanto um produto audiovisual cultural de entretenimento.

A produção de conhecimento é cultural e, enquanto informação, também é poder. Assim, para Almeida (2001, p.38-39):

> a transformação ética, política e estética nos diversos pontos da cadeia de filmagem e montagem até ser vendido para o consumo fazem com que um filme seja um objeto-monstro de múltiplas faces de beleza/fealdade, verdade/mentira, moral/amoral. Sendo arte e indústria, é portador de uma funcionalidade na política de comunicação que não tem similar anterior.

Dogville apresenta essas múltiplas faces que tornam seu estudo necessário. Como um objeto-monstro dotado de ambiguidade, é desafiador em sua maneira de ser produto (discurso fílmico) da indústria cinematográfica (discurso cinematográfico), de ser experimental, de ser teatro e literatura, de contar uma história. É um filme comercial e de entretenimento, mas, acima de tudo, um filme de resistência, que repercutiu no meio midiático. É um filme produtor de sentido em sua reconfiguração do clássico.

Em vista disso, duas bases artísticas/cinematográficas influenciaram e constituem o interdiscurso do discurso fílmico de *Dogville* e serão aqui tratadas enquanto situação discursiva - o teatro de Bertolt Brecht e o movimento Dogma 95. Tais influências, já referidas

por outros estudos sobre o filme (vide a pesquisa da pesquisa), atuam em sua constituição e deixam suas marcas no filme de Lars von Trier.

3.1.1 Dez regras para o discurso cinematográfico: o Dogma 95

Como um conjunto de regras explícitas que deveriam ser seguidas ao se produzir um discurso fílmico, o movimento Dogma 95 foi fundado por Lars von Trier em 13 de março de 1995, junto com seu colega do cinema dinamarquês, Thomas Vinterberg. Publicado na Dinamarca como um manifesto com dez indicações, o movimento preconizava o resgate de um "cinema puro", visando combater a excessiva estética e super produção do cinema contemporâneo dominante (hollywoodiano, principalmente), tido por eles como banalizado e altamente tecnológico (GERACE, 2011).

Considera Cruz (2011) que, mesmo sendo um repertório de liberação técnica (da linguagem fílmica), esse movimento permitiu a von Trier criticar as estruturas de produção da indústria cultural, inovando a maneira de produzir seus filmes ao incorporar elementos do cinema comercial de maneira experimental.

O diretor declarou, como exposto por Tirard (2006), que as regras do Dogma não eram para criar uma distância entre eles e outros diretores, ou uma reação aos seus trabalhos, ao contrário do que pensaram na época. Seu propósito, alega, foi em relação à sua própria maneira de fazer filmes, para buscar coisas mais originais e audaciosas. "Eu me dizia que, ao me impor regras, coisas novas iriam surgir do meu trabalho, e foi exatamente o que aconteceu" (TIRARD, 2006, p.175). Para o dinamarquês, a única diferença foi que eles decidiram colocar essas regras no papel, e isso foi o que chocou tanta gente.

Também conhecido como "voto de castidade", eis as dez regras do Dogma 95[13]:

1.As filmagens devem ser feitas em locações. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).

2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena).

3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos – ou a imobilidade – devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).

[13] De acordo com Champangnatte e Castro (2015).

4. O filme deve ser colorido. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).
5. São proibidos os truques fotográficos e filtros.
6. O filme não deve conter nenhuma ação "superficial" (em outras palavras, é vetada a ocorrência de homicídios, armas etc.).
7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme se desenvolve em tempo real).
8. São inaceitáveis os filmes de gênero.
9. O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão, com formato de tela 4:3. (Originalmente, o regulamento exigia que o filme devesse ser filmado em 35 mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento).
10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

Visando produzir um discurso fílmico dentro de tais regras, von Trier escreve e dirige *Os idiotas* (1998), acompanhado, no mesmo ano, por *Festa de Família*, de Vinterberg. Hoje o movimento possui mais de 100 filmes certificados e, para conseguir essa certificação, os diretores precisam apenas afirmar que seguiram as regras, ao contrário do que era feito antes, em que todos os filmes precisavam ser avaliados (CHAMPANGNATTE E CASTRO, 2015).

As produções seguintes de Lars von Trier não são ligadas ao manifesto. Seu próximo filme, *Dançando no Escuro* (2000), contou com uma grande produção e edição que lhe renderam a Palma de Ouro: chegou a usar 100 câmeras digitais na sequência musical do trem em movimento, iluminação artificial, além de cenas coreografadas com trilhas musicais (GERACE, 2011). *Dogville* também não é uma obra do Dogma 95, embora alguns autores trabalhem no sentido de identificar os resquícios do movimento nesse longa-metragem.

Como pontos que o excluem do movimento e das regras do Dogma, podemos citar: o deslocamento temporal de *Dogville*, que foi lançado em 2003, mas retrata a sociedade da década de 1930; as "ações superficiais" na narrativa, como por exemplo o assassinato dos 15 moradores da cidade com as armas dos gângsteres, o fogo imaginário que queima as casas, o cachorro, que é um desenho no chão, mas que late e interage com os personagens; a cenografia construída excepcionalmente para o filme.

Em relação aos elementos que o aproximam do manifesto, Cruz (2011) destaca que o único pressuposto que sobrou do Dogma em *Dogville* é a utilização da câmera na mão. Champangnatte e Castro (2015), entretanto, atestam outros aspectos que aproximam o filme do que era pretendido com as regras dos dinamarqueses, como por exemplo a ausência de grandes efeitos especiais e a opção por um cenário teatral, que repudia a ilusão da realidade de

um cinema convencional. Os autores também referem como um dos pontos de aproximação a ausência de trilha sonora, fato do qual discordamos, pois além da música de David Bowie nos créditos do filme, também compõe a trilha sonora uma adaptação do Concerto em Sol Maior, de Vivaldi, principalmente nos momentos de narração.

Para Pignatari (2012), o Dogma dinamarquês, que ele considera apresentar fatores em comum com a *nouvelle vague*[14] francesa, substituiu a ideologia desse movimento artístico pela ética, introduzindo o realismo ético no cinema. Talvez essa seja a maior herança do movimento de 1995 para *Dogville*, que, aliado a um cinema experimental, coloca-se como um questionador do discurso cinematográfico hegemônico, subvertendo as regras clássicas do cinema.

Há ainda o seu sentido social que, aliado à estética, consideramos sobrepor-se ao seu valor comercial. Esses aspectos de um discurso cinematográfico questionador, reativo, somam-se a outra (e talvez a principal) referência que von Trier se inspirou para produzir *Dogville* - o teatro épico de Bertolt Brecht -, revelando outro contexto das condições de produção do filme.

3.1.2 A influência de Brecht

O cenário de *Dogville* assemelha-se a um palco, em que os poucos objetos que caracterizam as casas dos personagens parecem, propositalmente, aguardar o início da peça e a entrada dos atores. Assim, um dos motes para discussão sobre a obra é sua constituição teatral, levando autores a defenderem que não se trata de um teatro filmado. Essa é a visão de Gerace (2011), ao alegar que o filme não apresenta uma peça filmada, mas se constitui em um discurso fílmico com uma nova epistemologia cinematográfica - uma fusão entre as mídias, que possui imperceptíveis efeitos especiais, como por exemplo o chroma-key, as trucagens óticas e a sobreposição de imagens. Ainda, para o autor, diferentemente do teatro em que o espectador pode ver o que acontece no palco como um todo, no filme ele é direcionado para os caminhos percorridos pela câmera.

A influência teatral de *Dogville*, entretanto, é incontestável. Alega von Trier para Tirard (2006, p.177):

> Não sei bem o que me levou a ir para esse universo teatral. Talvez a influência de minha mãe, que era uma adepta incondicional do teatro

[14] Movimento cinematográfico francês dos anos 60, composto por jovens cineastas que queriam redefinir o fazer cinema (MANEVY, 2006).

> experimental. Ou talvez simplesmente o fato de que, com a maturidade, eu tivesse hoje vontade de mostrar as coisas da maneira mais simples e mais direta possível.

A "simplicidade" do cenário do filme se sobressai. Tida, entretanto, entre aspas: sua estrutura não é complexa, mas sua elaboração concebe profundidade à obra. Ainda, a nudez do palco trabalha em uma tentativa de deixar o filme direto, "sem rodeios", mas sua multiplicidade alia-se a essa franqueza para nos perturbar.

A inspiração para o filme, como muitos estudos reconhecem, veio do teatro épico do dramaturgo e poeta alemão, Bertolt Brecht. Consideram Cabral e Ferraz (2014) que tal teoria preconiza um rompimento com as convenções do teatro tradicional, eliminando a ideia de ilusão dentro de uma peça pelo efeito de distanciamento, criando um espaço anti-ilusionista de discussão que desvela sua aparente naturalidade. Tais aspectos confrontam o propósito do cinema, que prevê uma construção verossímil do ambiente, apagando suas instâncias de enunciação ao mostrar a história como algo natural, e não contada por alguém (CABRAL E FERRAZ, 2014). Nesse sentido trabalha a comparação feita por Szot e Mendonça (2013), ao remeter o discurso de *Dogville* ao exposto do quadro *A Traição das Imagens*, de Magritte, o qual contém a escrita "Isto não é um cachimbo", acompanhada de uma pintura do objeto. As autoras alegam que o propósito do cinema tradicional é confundir a retratação vista na tela com a vida real, ou seja, confundir o desenho do cachimbo com o próprio cachimbo. É como se no filme, seguindo essa comparação, seu estilo teatral e anti-ilusionista deixasse explícito que "isto não é uma cidade", ou "isto é só um filme".

Dessa maneira, como considera Cruz (2011), o efeito de estranhamento ou efeito de distanciamento (*V-effekt*) é o conceito de que se apropria von Trier para criar sua obra. Tal técnica possibilita desmistificar a falsa aparência de realidade que tem a peça teatral e, ao desnaturalizar a visão do espectador, ativar sua capacidade crítica. Para o autor, o dinamarquês procura esse efeito em seu filme ao historicizar vários de seus momentos, e também a obra como um todo. Cruz (2011) refere, entretanto, que a principal aproximação entre Brecht e von Trier ultrapassa o filme: diz respeito ao propósito conflitante com o aparelho produtivo cinematográfico contemporâneo.

Tal intuito, além de aproximar *Dogville* de Brecht, aproxima o objetivo do dramaturgo alemão aos postulados do Dogma 95, com a intenção de subverter a representação do meio em que se insere (no caso de Brecht, o teatro e do Dogma, o discurso fílmico), tirar o espectador do seu conforto, criticar e fazer refletir sobre a indústria e a sociedade. Refere Cruz (2011, p.31) que "o manifesto Dogma 95 pode ser lido como uma primeira aproximação ao

modelo Brecht ao refletir uma preocupação com o sistema produtivo do cinema e com a naturalização dos padrões técnicos segundo a perspectiva do consumo mercantil". Essa postura, tanto do teatro épico brechetiano quanto do Dogma e de *Dogville*, constituem-se em um espaço de resistência fundamental nos meios em que se constroem. Para Gerace (2011), ao apropriar-se do método teatral de Brecht, o diretor de *Dogville* ressignifica a metodologia brechetiana, principalmente porque em sua obra é privilegiada a narratividade pelo uso da câmera na mão, fato que leva o espectador mais perto da trama sem dispersar a atenção, ao contrário do que prevê o efeito de distanciamento.

Gerace (2011) considera, ainda, outro elemento de recriação da teoria do dramaturgo: o desnudamento do palco em *Dogville* se traduz em um não-realismo contraditório, pois se causa o distanciamento do espectador a partir da ilusão e da crença de que lá existem casas, árvores e cachorro, também conta com sua imaginação para que tal representação funcione, ocasionando, ao mesmo tempo, o envolvimento do público.

Essas características fazem da obra de von Trier um discurso fílmico anti-ilusionista, conforme os postulados teatrais de Brecht. No entanto, o dramaturgo serve de inspiração para dinamarquês para além dos seus conceitos. Como argumenta Cruz (2011), a história de *Dogville* é baseada em um poema contido na peça *Ópera dos três Vinténs*, de Brecht. Esse poema, entoado na peça de maneira musical, leva o nome de *Jenny, a pirata*, e é narrado por uma mulher, empregada de um hotel, que é humilhada por todos. Em troca de alguns vinténs, ela limpa e arruma as camas, aturando os maus tratos que recebe. Entretanto, ela guarda um segredo: é uma pirata, e espera ansiosamente o dia em que seu navio vai chegar e bombardear a cidade, poupando somente o hotel. Nesse dia, ela sairá sob o olhar de todos, e seus piratas acorrentarão todas as pessoas da cidade para levar até ela, que dará a ordem para matá-los.

Percebe-se, com a essência da história, que a trajetória da personagem Grace se assemelha ao narrado por Jenny, embora, no conto, a mulher desejava a vingança, enquanto a jovem fugitiva de von Trier a temia. Fica claro, dessa maneira, que o diretor inspirou-se em Brecht tanto em seus postulados teatrais como nos efeitos de sentido de uma de suas histórias, em que a ambígua lição moral que a obra dá gira em torno de um antigo axioma humano: a vingança.

Não vamos nos deter aqui a mais detalhes dessa aproximação - a teoria brechetiana, além de complexa, é bastante detalhada em estudos que buscam essa referência em Lars von Trier (CRUZ, 2011; GERACE, 2011). Detemo-nos, entretanto, nos elementos que direcionam esse embasamento em nossa análise: a tentativa do diretor, inspirada nas premissas do dramaturgo, de posicionar o espectador como alguém critico à obra (a partir do seu imaginário

sobre ele), que pode estranhá-la e dela se distanciar, ao mesmo tempo em que pode se envolver para que, assim, possa interpretar e buscar sua significação.

Tal imaginário, que será analisado por meio do efeito-leitor, é cercado pela influência brechetiana, que caracteriza algumas das condições de produção da obra de von Trier, auxiliando a compreender o contexto em que esse discurso fílmico foi produzido.

É válido observar, ainda, frente às condições de produção do discurso cinematográfico aqui expostas, que existem algumas "regras" que ditam o hegemônico, o tradicional desse discurso. Essas regras constituem a formação discursiva do cinema tradicional e apresentam o que pode e o que deve ser dito para que um filme pertença a essa formação discursiva e não a outra.

3.1.3 A formação discursiva do cinema tradicional

Ao tratar sobre um discurso, como o cinematográfico, é preciso pensar que há sempre um sentido dominante ao qual ele pode estar sujeito, de acordo com as condições de produção que apresenta. Há uma maneira instituída de se fazer, pensar e entender os filmes, que obedecem aos mais diversos interesses, seja da indústria, do público ou de movimentos artísticos específicos (vanguardas, expressionismo, surrealismo etc.).

Para que se busque o sentido de um discurso, para a AD, devemos remetê-lo a uma formação discursiva (FD). É a partir de tal determinação que se pode compreender o que pode ou deve ser dito para que dado elemento esteja sujeito a ela, e como aquilo significa a partir de uma tomada de posição.

Seguindo a noção pecheutiana, Orlandi (2015, p.41) considera que "as formações discursivas representam no discurso as formações ideológicas (FI). Desse modo, os sentidos são sempre determinados ideologicamente". Portanto, o discurso não deve ser considerado transparente, pois há nele sempre uma relação com outros discursos, com o que pode e deve ser dito conforme a FD em que se insere. Para a autora, o trabalho do analista é remeter o dizer a uma FD para compreender seu sentido, sendo que a diferença entre elas, como considera Hansen (2013, p.47), "está no ideológico, nas lacunas que permitem a movimentação, impedindo a cristalização dos sentidos".

O sentido dessas duas noções - FI e FD - são dependentes. Pêcheux e Fuchs (2014, p.164) tratam dessa relação, alegando que "as formações discursivas intervém nas formações ideológicas enquanto componentes". Para Indursky (2013, p.41),

> As formações ideológicas (FI) comportam necessariamente uma ou várias FD interligadas que determinam "o que pode ou deve ser dito" em uma manifestação discursiva, em uma certa relação de lugares, no interior de um aparelho ideológico e inscrito em uma relação de classes.

Pêcheux (1995, p.160) considera como FD "aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode ou deve ser dito". É dentro de uma formação discursiva que o sujeito, interpelado pela ideologia, constitui seu discurso, tendo ele a ilusão de ser fonte do seu dizer.

Um discurso fílmico, para que se possa interpretar o seu sentido sócio-histórico, deve ser remetido a uma FD relativa ao cinematográfico, revelando o que pode ou deve ser dito conforme a FI a que está sujeito. É preciso referir, para tanto, que há sempre uma FD que tem o sentido dominante.

Ao pensarmos sobre a FD do discurso cinematográfico tradicional, um nome logo nos vem à cabeça: Hollywood. Palco de grandes produções, artistas renomados e festivais, o modo hollywoodiano de se fazer cinema é hoje tido como tradicional, com características facilmente reconhecidas, que movimentam essa indústria e instituem-se como o clássico. Assim reitera Salla (2010, p.14), ao reafirmar o sentido dominante das produções dessa indústria cinematográfica, considerando-as homogêneas e limitantes de nossa leitura de mundo: "no discurso produzido pela indústria hollywoodiana há uma projeção imaginária de um telespectador mediano, e tudo converge para a manutenção de uma leitura rasa".

Para Mascarello (2006, p.335),

> O lamento apocalíptico e impressionista, no Brasil, diante da atual hegemonia hollywoodiana, costuma enfatizar, sobretudo, três aspectos dessa "nova Hollywood" - não verificados antes da década de 1970 - vistos como sinais de decadência estética e sociocultural. São eles: (1) a debilitação narrativa dos filmes, privilegiando o espetáculo, a ação em detrimento do personagem e da dramaturgia; (2) a patente juvenilização/infantilização das audiências; e (3) o lançamento por saturação dos blockbusters, reduzindo os espaços de exibição para o cinema brasileiro e o cinema de arte internacional.

Dessa maneira, mesmo que o cinema hollywoodiano tenha características próprias dentro de cada conceito que lhe é atribuído[15], como afirma Mascarello (2006), há aspectos do discurso fílmico que podem remetê-lo a essa FD tradicional, posicionando o fílmico dentro de um sentido hegemônico.

---

[15] Mascarello (2006) cita três conceitos recorrentes sobre o cinema de Hollywood que caracterizam suas fases principais: Nova Hollywood, cinema hollywoodiano pós-clássico e filme *high concept*. Esclarece, no entanto, que cada um desses conceitos se relaciona a vários outros, com muitas divergências entre os autores.

Uma ressalva, contudo, se faz necessária: mesmo que haja aqui um exercício de relacionar algumas características de obras hollywoodianas e de outras com um viés menos comercial, exercício esse que faz parte da proposta de nossa análise, reconhecemos que é uma atividade escorregadia, visto que não há essa categorização "fixa", "engessada" dentro do cinema. Os filmes podem apresentar uma mobilidade dados seus traços ambíguos e seus atributos que os direcionam a diferentes tipos, gêneros e público.

Em uma tentativa, portanto, de caracterizar o cinema hollywoodiano (mais comercial), destacamos alguns de seus aspectos, conforme foram elencados por Marcarello (2006). A começar pelas narrativas, construídas geralmente de maneira simplificadas, visando o entendimento do grande público. Esse entendimento acontece, principalmente, pela identificação do espectador com os personagens e com a história. Isso nos remete à infantilização da audiência de que trata o autor: na produção dos filmes, imagina-se um espectador passivo, pouco crítico e de leitura rasa. Por isso, costumeiramente, os elementos e os fatos do enredo são explicados, as lacunas preenchidas, as dúvidas respondidas. Histórias mais complexas, metafóricas, obscuras, por mais que possam agradar aos cinéfilos e às críticas especializadas, podem perder em termos de bilheteria, visto que acabam por restringir o público a que se destinam.

No mesmo raciocínio, as histórias precisam ser "realistas", mesmo quando fazem parte de um universo irreal, como por exemplo as animações e os filmes de ficção científica - os personagens são dotados de humanidade, emoções, sensações e de um código moral correspondente ao nosso. Desse realismo se destacam a cenografia e os efeitos especiais, construídos para que a identificação seja alcançada - nunca vimos um ser de outro planeta, por exemplo. Então, há a necessidade de mostrá-lo de um jeito que nos pareça real para que o efeito de realidade e de unidade funcione.

Um filme tradicional também precisa apresentar certa clareza na construção dos seus personagens: quando muito complexos, intimistas, dúbios, podem não agradar. É preciso que o espectador se veja em seus conflitos e possa identificar seu posicionamento enquanto bom/ruim, herói/vilão, moral/imoral etc.

Da mesma maneira, produções lentas, muito longas, difíceis de digerir, também não são bem-vindas. Por isso o privilégio da ação, para prender a atenção em um ritmo rápido ou variado, em que as coisas acontecem/são mostradas com maior frequência do que são ditas/narradas. Vide o grande sucesso dos filmes de super-heróis, nos quais a lição moral é simples, de fácil entendimento, e sua produção recheada de ação e de efeitos especiais.

Talvez o aspecto primordial a ser destacado dos filmes hollywoodianos, que diz respeito a todos esses outros já tratados, é a valorização do econômico. Mascarello (2006) afirma que, principalmente nos filmes considerados *high concept*, há uma sobreposição do econômico ao estético - o cinema, enquanto indústria, precisa atender às demandas do marketing e dos investidores, tendo como propósito o lucro de suas produções. Os resultados dessa comercialização são, muitas vezes, filmes superficiais e espetacularizados, que são feitos em prol dos objetivos mercadológicos. Tal fator caracteriza e movimenta toda a indústria: consagra atores com altos cachês; gasta milhões visando grandes bilheterias; torna os cinemas um espaço que privilegia essas produções; premia, em eventos glamourizados, os melhores filmes, atores, produções técnicas, tornando esse "reconhecimento" o objetivo de cada obra que é produzida.

Não é nosso propósito depreciar o caráter industrial do discurso fílmico e tampouco os filmes que se encaixam nessas características. Mesmo as produções mais simples e superficiais, como qualifica Mascarello (2006), significam e produzem sentido para os sujeitos que as consomem. O objetivo é elencar algumas características que esses filmes apresentam, para que possamos entender o que pode ou deve ser dito dentro da FD do cinema tradicional.

Mas nem todos os filmes estão sujeitos a tal sentido dominante. Privilegiando o cinema enquanto um movimento mais artístico e menos comercial, produções independentes, muitas consideradas *cult*[16], podem priorizam o estético e ir de encontro a essas nuances clássicas, subvertendo o jeito de se fazer cinema. Já outros, por sua vez, podem sucumbir parcialmente a dados aspectos, colocando-se em uma posição intermediária de identificação à FD do cinema tradicional. Esse é o caso de *Dogville* e também do seu diretor.

Isso se dá porque, em uma perspectiva discursiva, a FD não é unívoca: ela é heterogênea e ambígua, como afirma Indursky (2000), abrindo espaço ao diferente e possibilitando diversos níveis de identificação ao sujeito do saber dessa FD. Para que possamos explicar esse raciocínio, vamos tratar sobre o principal sujeito do discurso cinematográfico de *Dogville*: o diretor Lars von Trier, e sua contra-identificação à FD do cinema tradicional. Abordaremos, também, a noção de efeito-leitor, para compreender como se dá o imaginário desse diretor sobre o espectador de sua obra.

---

[16] Empregamos aqui essa denominação como referência aos filmes que atuam na contramão das obras hollywoodianas - filmes mais independentes, artísticos, que não "conquistam" o grande público. Sabemos, entretanto, que essa denominação é controversa, dada a popularização desse segmento, e por isso há também em Hollywood filmes considerados *cult*. Nosso propósito, porém, é aludir a um movimento cinematográfico em conflito ao hollywoodiano.

3.2 DOS SUJEITOS DO DISCURSO, O DIRETOR

Dogville tem Lars von Trier como seu diretor, roteirista e produtor. Enquanto uma figura conhecida no meio cinematográfico, principalmente pelas polêmicas que se envolve, seus filmes são geralmente muito aguardados pelos fãs e pela mídia, que vê no dinamarquês um prato cheio para as notícias.

Esse interesse que o diretor desperta é por ele aproveitado como estratégia de marketing para seus filmes. Ao somar as declarações controversas, a dificuldade em receber críticas e os temas complexos do discurso fílmico que produz, estabelece um importante fomento para o discurso cinematográfico, atraindo a atenção para si e para os festivais que frequenta.

Os filmes de von Trier não seguem um estilo único. Como afirma Tirard (2006), há pouca lógica entre eles, e talvez o que apresentam em comum é a vontade do diretor de reinventar o cinema (mesmo as obras que pertencem a uma mesma trilogia, acabam por seguir estilos diferentes, como é o caso da trilogia *Coração de Ouro*, composta por *Ondas do Destino* - 1996, *Os Idiotas* - 1998 e *Dançando no Escuro* - 2000).

Como um dos instigadores do Dogma 95, o dinamarquês, que adotou o termo "von" em seu nome como uma ironia, foi acusado de assédio pela cantora islandesa Bjork, protagonista de *Dançando no Escuro* (ela não citou nomes em sua denúncia, mas referia-se, indiretamente, a von Trier. Ele, entretanto, negou o assédio)[17].

Afirmando que escreve seus próprios roteiros, como foi o caso de *Dogville*, e que também entra em cena com os atores ao filmá-los, o diretor defende que faz seus filmes para si, pensando no que quer ver e não no público (TIRARD, 2006). Talvez, por isso, esquive-se várias vezes de responder sobre o que tratam suas obras, muitas delas não compreendidas pela crítica (como foi, principalmente, o caso de *O Anticristo*).

Em 2014, por exemplo, admitiu ter escrito o roteiro de *Dogville* em apenas 12 dias, quando estava sob o efeito de drogas, em uma "euforia contínua" (LARS, 2014). Mas o maior escândalo em que o dinamarquês se envolveu foi durante uma entrevista coletiva em Cannes, para seu filme *Melancolia* (2011), em que declarou ter simpatia por Hitler, dizendo, posteriormente, que sua afirmação foi infeliz mas que ele foi mal interpretado (SOUSA,

[17] Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/lars-von-trier-nega-acusacoes-de-assedio-de-bjork-21952457>. Acesso em 26 dez. 2017.

2011). Essa declaração lhe causou a expulsão do festival com o título de "Persona non Grata"[18].

São inúmeras as evidências de que o diretor gosta de polêmicas e discussões, e podemos considerar que ele e “seu” discurso fílmico caminham no sentido de questionar algumas regras do discurso cinematográfico tradicional (em se tratando de filmes com alto valor comercial). Há virtude nesse posicionamento que agita os acostumados e nos tira do conforto do comum.

As confusões em que von Trier se envolve são constitutivas de sua figura pública, e as provocações que são feitas a ele e as quais ele se entrega, nos repassa em seus filmes, igualmente desafiadores. E *Dogville* não foge à regra. Por isso, ao refletirmos sobre o discurso fílmico desse objeto de estudo a partir do posicionamento do diretor, entendemos que ele se coloca em uma posição-sujeito contra-identificada à FD do cinema tradicional (como vamos abordar na próxima seção), o que dirige seu imaginário sobre o espectador do filme, análise feita a partir da noção de efeito-leitor.

3.2.1 A contra-identificação de von Trier

Uma formação discursiva não é homogênea. Ela é o espaço do ambíguo, do diferente e do divergente - sem isso, não haveria a movimentação dos sentidos. Como afirma Indursky (2000, p.4), "certas movimentações de sentido se produzem sem determinar rupturas com a FD".

Ao pensarmos, portanto, na FD do cinema tradicional, é preciso entender que um discurso fílmico que é remetido a ela não necessariamente precisa apresentar todas as características que foram descritas (narrativas simples, privilégio da ação, atores conhecidos, valor comercial que se sobrepõe ao estético, infantilização da audiência etc.). Em sua ambiguidade, são possíveis diferentes graus de assujeitamento ideológico, refletidos na noção discursiva de posição-sujeito (PS).

A posição-sujeito, conforme Ferreira (2001), é um lugar (não físico) ocupado pelo sujeito na estrutura de uma formação social, relacionado a determinada FD. Ela representa a relação entre o sujeito do discurso e a forma-sujeito (sujeito do saber da FD):

> diferentes sujeitos, ao se relacionarem com o sujeito do saber de uma mesma FD, podem estabelecer diferentes posições de sujeito, de tal forma que se produzam diferentes efeitos-sujeitos no discurso de cada um. A descrição das

[18] Pessoa que não é bem vinda, que foi banida do convívio de algum lugar.

> diferentes posições de sujeito, geradas no interior de uma FD, e os efeitos sujeito que aí são produzidos, permitem a descrição do sujeito de saber da FD, sujeito esse que é designado por Pêcheux de forma-sujeito. (INDURSKY, 2013, p.48).

Ou seja, cada sujeito pode relacionar-se (assujeitar-se) de diferentes maneiras à ideologia da FD, apresentando-se mais ou menos identificado a ela, determinando a PS que ocupa. Cada PS no interior de uma FD reflete uma tomada de posição em relação ao sujeito do saber desse discurso e, portanto, há diferentes níveis de identificação ao sentido dominante.

Considerando, então, as PS que se identificam ao sentido do discurso cinematográfico hollywoodiano, devemos atentar para o fato de quem nem todas se sujeitam às mesmas "regras": há filmes com narrativas simples, outras mais intensas; com atores famosos ou atores desconhecidos; com orçamentos não tão altos; com personagens complexos. Essas diferenças se relacionam à tomada de posição do diretor da obra em relação à FD do cinema tradicional.

As tomadas de posição são classificadas por Pêcheux (1995) em três modalidades. A posição do sujeito identificado é aquela dominante da FD, no qual há uma identificação plena à forma-sujeito. Ele realiza seu assujeitamento em "plena liberdade", sendo o que Pêcheux denomina de "bom sujeito". O sujeito contra-identificado, conforme Indursky (2000), é aquele que se distancia do que diz a forma-sujeito, contra-identificando-se com os saberes da FD, mas no interior desta. Assim, esse trabalho de distanciamento se dá a partir dos saberes que afetam o sujeito, instituindo-se como uma resistência à forma-sujeito e resultando em uma relação tensa entre eles. A autora (2008) afirma que esse surgimento de uma nova posição-sujeito ocasiona um acontecimento enunciativo, com a fragmentação da forma-sujeito e o enfrentamento à PS dominante. Pêcheux (1995) denomina o sujeito contra-identificado de "mau sujeito", aquele que se distancia, contesta, duvida ou questiona a FD em questão.

Uma terceira modalidade da tomada de posição é o sujeito desidentificado, o qual rompe com o saber de determinada FD, identificando-se com outra (já existente) ou ocasionando o surgimento de uma nova, o que Indursky (2000) chama de acontecimento discursivo. Para Pêcheux (1995), o sujeito desidentificado seria, portanto, aquele que realiza um trabalho de transformação/deslocamento da forma-sujeito, mas não sua anulação.

Tendo em vista um discurso identificado à FD do cinema tradicional, podemos nos valer do exemplo já citado (os filmes de super-heróis) para exemplificar uma PS dominante dentro dessa FD. Com produções focadas na ação, nos efeitos especiais, nos atores famosos,

nas histórias já conhecidas e consumidas pelo público, são filmes que tem um alto valor comercial, muito visados pelas salas de cinema, pela mídia e pelos espectadores em geral.

O discurso fílmico de *Dogville* também pode ser remetido a essa FD tradicional, visto que apresenta várias condições de produção que o enquadram dentro do que nela pode ou deve ser dito. Apresentando-se como um filme de alto orçamento (10 milhões de dólares), Lars von Trier convida Nicole Kidman, consagrada atriz hollywoodiana, para interpretar a protagonista Grace. A ela, somam-se outras figuras que desfilam por festivais e por outros filmes *blockbusters*, como Paul Bettany, John Hurt e James Caan.

A história contada pelo diretor, em um primeiro momento, também é de fácil identificação do público. Pessoas simples, que buscam sobreviver em meio à pobreza e à desesperança dos tempos difíceis, enfrentam dilemas comuns em seu cotidiano.

Outro fator, relacionado às condições de produção de *Dogville,* também assegura o seu discurso enquanto pertencente à FD tradicional: seu polêmico idealizador. Foco de controvérsias, von Trier atrai a mídia a partir de suas declarações polêmicas, de seu histórico e dos filmes já produzidos, tornando sua obra visada e aguardada pelo público e pelos críticos, movimentando a indústria cinematográfica.

Mas a posição-sujeito ocupada pelo discurso fílmico da obra não é a mesma que a dos filmes de super-heróis - há em *Dogville* vários aspectos que atuam no sentido contrário desse cinema tradicional hollywoodiano. A começar pela duração de quase três horas do filme, em uma narrativa lenta, com pouca ação e muitos diálogos.

O principal desses fatores, entretanto, é a já referida constituição do seu cenário (figura 1). Com elementos teatrais, poucos móveis e ausência de paredes, o filme torna-se difícil de ser digerido, porque nos afasta da ilusão de realidade que é geralmente proposta nos filmes hollywoodianos.

FIGURA 1 - CENÁRIO DE *DOGVILLE* COM AUSÊNCIA DE PAREDES

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Além disso, a iluminação (figura 2) propositalmente artificial, a ausência de grandes efeitos especiais e um cachorro desenhado no chão (figura 3), são características que recorrem à nossa imaginação para serem compreendidas, exigindo do espectador mais atenção do que um filme comum exige, tirando-o do seu conforto.

FIGURA 2 - ILUMINAÇÃO DE CUNHO TEATRAL

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

FIGURA 3 - DESENHO DO CACHORRO NO CHÃO

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Já a narrativa, apesar de apresentar a já dita identificação, tem em seu final uma reviravolta que pode ser perturbadora, tornando o discurso fílmico difícil de assimilar. A moral da história não está dada - há lacunas, inconclusões, espaço para dúvidas e para interpretações que requerem uma maior disposição do que os costumeiros discursos dos filmes tradicionais.

Tais condições de produção direcionam nossa percepção sobre *Dogville*: é um filme que atende a interesses comerciais e que se assujeita à formação ideológica do cinema tradicional. Porém, dentro dela, desafia vários de seus padrões. Assim, a PS que o diretor

ocupa frente à FD do cinema tradicional seria a de contra-identificação, que questiona e resiste aos aspectos fílmicos hegemônicos, mas que não se desidentifica a eles, estabelecendo uma relação de tensão dentro dessa FD.

Dogville não é essencialmente um filme *cult*, que reinventa e refaz as regras, mas que, de dentro do tradicional, resiste ao que sempre é dito, tensionando as fronteiras de sua formação discursiva. Seu sentido contra-identificado, assim como o do seu diretor, refletem o modo como o discurso fílmico é construído visando um tipo de leitor virtual, análise que será feita a partir da noção discursiva de efeito-leitor.

3.2.2 O efeito-leitor

A reflexão sobre a contra-identificação do diretor a partir da FD do cinema tradicional também se relaciona a outra importante discussão que propomos nesse trabalho, acerca, principalmente, do imaginário do autor sobre o leitor (virtual) do discurso, caracterizando a noção de efeito-leitor. Afirma Orlandi (2005, p.65) que "(...) se temos, de um lado, a função-autor como unidade de sentido formulado, em função de uma imagem de leitor virtual, temos, de outro, o efeito-leitor como unidade (imaginária) de um sentido lido".

Tal noção discursiva nos possibilita analisar, por meio de algumas materialidades do discurso fílmico, pistas deixadas pelo diretor da obra que nos indiquem seu imaginário sobre o espectador (público), para o qual visa direcionar seu discurso. Esse gesto (imaginado) de interpretação de von Trier pode orientar a leitura do filme, possibilitando seu reconhecimento frente a outras leituras possíveis. Ou seja, por meio do efeito-leitor podemos interpretar como o sujeito-autor (nesse caso, o diretor, enquanto elemento A do discurso) imagina seu público (elemento B) e como ele (A) imagina que este (B) vai interpretar "seu" discurso (o filme *Dogville*, elemento C), para desse modo direcionar (priorizar) o sentido.

Assim refere Orlandi (2005, p.67), ao considerar que

> Como há uma distância entre o discurso e sua textualização, o texto tem impressas (guarda) as marcas da textualização que é sujeita a movimento (é móvel) e que permite, em si, um espaço de interpretação (tanto de quem produz como de quem lê). Isso não se dá ao acaso mas já na construção do efeito-leitor: pela memória e pela virtualidade da posição leitor inscrita no texto, porquanto este traz em si um leitor idealizado, imaginado pelo autor, e também pelo leitor efetivo com sua memória.

Ao idealizar um leitor para seu discurso, o sujeito-autor o faz deixando marcas. O imaginário nos encaminha à afirmação de Pêcheux (2014, p.75), de que “um discurso é

sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas", sendo estas definidas como "as circunstâncias de um discurso". Dentre tais circunstâncias, Pêcheux (2014, p.82) destaca as formações imaginárias que consistem, a partir de uma interlocução entre dois elementos (A e B), uma designação entre eles diferente de suas presenças físicas, seu lugar empírico, mas que dizem respeito a lugares na estrutura de uma formação social. Conforme o autor (2014, p.82), "(...) o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro".

Há ainda, na concepção de Pêcheux (2014), a complementação desse cenário pelo que ele chama de referente, ou seja, o "contexto", a "situação", aquilo de que se fala ou que o sujeito se refere a partir do seu ponto de vista. Nesse ponto da análise, nosso elemento C equivale ao filme. Dessa maneira, temos o imaginário do diretor (A) sobre o espectador de *Dogville* (B) no que se refere ao filme (C) revelando, a partir disso, o gesto de interpretação do diretor sobre o elemento B e, por extensão, sobre o imaginário desse elemento B acerca do referente, seu próprio filme.

As formações imaginárias, bem como o efeito-leitor, repousam no mecanismo da antecipação, segundo o qual todo sujeito tem a capacidade de se colocar no lugar do seu interlocutor, pensando produzir nele um efeito de sentido e dirigindo a argumentação na qual o discurso é pautado (ORLANDI, 2015).

O que buscamos é, dessa maneira, entender como a materialidade fílmica de *Dogville* dá indícios para interpretar esse imaginário do diretor sobre o espectador: que tipo de público foi projetado em sua contra-identificação à FD do cinema tradicional - um público crítico ou passivo? Identificado ou contra-identificado a essa FD?

Ao refletir sobre essas questões, uma noção dos estudos do cinema converge com dada análise: os modos de endereçamento (ME). Para Ellsworth (2001, p.11), tal noção se resume a "quem este filme pensa que você é?", referindo que tanto os filmes como outras produções que são destinadas para alguém (livros, cartas, comerciais), visam e imaginam determinados públicos, como se fossem feitos "sob medida" para um "segmento", para sujeitos em uma dada posição.

A autora complementa, indicando que existe um espectador "idealizado" por quem produz o discurso fílmico, a partir de suposições e de desejos inconscientes e conscientes sobre quem é esse espectador, deixando no filme traços intencionais e não intencionais que revelam esse desejo. Para Ellsworth (2001, p.15),

> existe uma “posição” no interior das relações e dos interesses de poder, no interior das construções de gênero e de raça, no interior do saber, para a qual a história e o prazer visual do filme estão dirigidos. É a partir dessa “posição-de-sujeito” que os pressupostos que o filme constrói sobre quem é o seu público funcionam com o mínimo de esforço, de contradição ou de deslizamento.

Os ME, noção que revela a necessidade que tem um filme de ser endereçado para alguém (ELLSWORTH, 2001), é aderente ao efeito-leitor, que se refere ao imaginário do autor sobre quem é esse "alguém", ocasionando o endereçamento de sua produção de um modo que não é totalmente visível, mas que deixa pistas.

A aproximação entre os ME e a teoria discursiva é tratada também por Augusti (2004), a partir das formações imaginárias e das posições-sujeito "imaginadas" para o espectador. Conforme o autor,

> É interessante ressaltar que mesmo que o público não esteja no lugar para o qual o filme fala, este endereçamento feito pelo filme parece existir como uma posição de sujeito imaginada no interior do poder, do conhecimento e do desejo que os interesses conscientes e inconscientes por detrás da produção do filme precisam que o público preencha (AUGUSTI, 2004, p.8 e 9).

Para ele, as noções discursivas e os ME servem à função de antecipação dos efeitos de sentido entre os interlocutores, a partir de uma previsão sobre elas, definindo, dessa maneira, o sentido dominante da obra.

Ellsworth (2001) acrescenta, entretanto, que esse espectador imaginado não é (apenas ou totalmente) do jeito que o filme pensa que ele é, e que os espectadores reais acabam, muitas vezes, lendo a obra em uma direção contrária a seus modos de endereçamento, respondendo a partir de diferentes lugares daqueles aos quais o filme fala. Augusti (2004) também refere que pode haver sucesso na correspondência com o público destinado, sem, no entanto, haver uma compreensão exata do sentido pretendido (compreensão essa que, de acordo com a AD, não existe).

Orlandi (1987, p.191) reafirma, na ótica da AD, que as leituras podem ou não estar de acordo com a leitura imaginada pelo autor do texto, pois a “posição entre leitor e autor pode variar desde a maior harmonia até a maior incompatibilidade ideológica, o que vai constituir a compreensão do texto”. Trata-se de uma maior ou menor aproximação da PS do leitor com a PS do autor, levando em conta que o leitor, ao tomar uma posição, pode ser o mau – ou mesmo o bom – sujeito de Pêcheux.

Isso pode ser explicado pela noção de sujeito da AD, que o considera como um ser em falta, dividido, disperso em relação aos saberes da FD (INDURSKY, 2000). Esse sujeito ambíguo, complexo, mesmo que se identifique com o leitor virtual imaginado pelo sujeito-

autor, e, consequentemente, com o próprio autor e com os personagens do filme, pode o fazer em diferentes níveis de identificação.

Mas antes de investigar tal identificação, é preciso analisar, pautando-se em algumas materialidades fílmicas de *Dogville*, como esse leitor virtual é antecipado pelo diretor e para o qual ele dirige o seu discurso.

3.2.3 Do efeito-leitor, o leitor virtual de *Dogville*

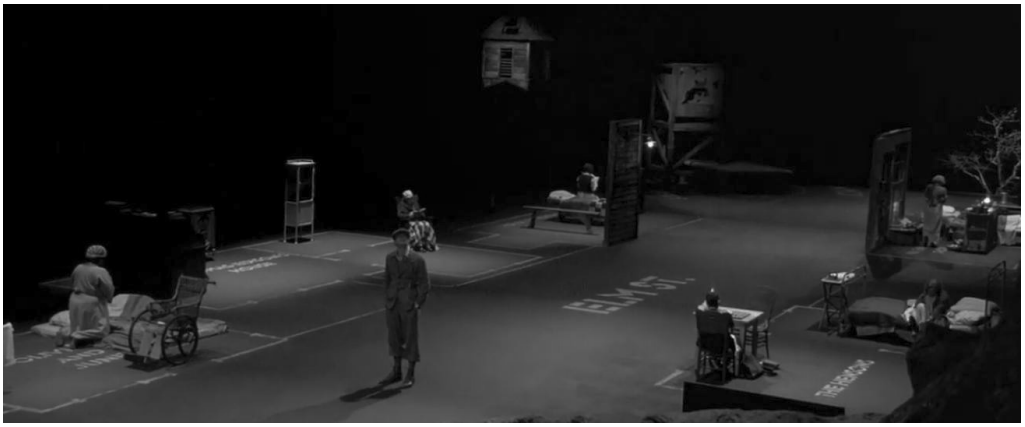
O efeito-leitor caracteriza uma formação imaginária do diretor/autor (A) a respeito do seu leitor virtual (B). No caso do discurso cinematográfico, esse leitor virtual é o espectador idealizado da obra, para o qual, guiado por esse imaginário, o autor direciona o sentido ao se questionar "quem é ele para que eu lhe fale assim?". Tal imaginário é pautado pela antecipação, pelo efeito que o diretor pensa produzir em seu interlocutor. Como considera Orlandi (2005, p.61),

> Não se pode falar do lugar do outro; no entanto, pelo mecanismo da antecipação, o sujeito-autor projeta-se imaginariamente no lugar em que o outro espera com sua escuta e, assim, "guiado" por esse imaginário, constitui, na textualidade, um leitor virtual que lhe corresponde, como um seu duplo.

Essa noção pode ser articulada à noção de modos de endereçamento, que também nos direciona a esse sentido "endereçado" pelo autor para um público visado. Ellsworth (2001) refere que os ME não são visíveis, não sendo um momento visual ou falado do filme, e sim a maneira como ele é estruturado, como ele se desenvolve a partir de sua relação com seus espectadores.

Para interpretar tal efeito, selecionamos algumas materialidades significantes do filme que nos dão pistas acerca do imaginário de von Trier sobre o imaginário do leitor virtual. Iniciamos pelo que consideramos ser a principal dessas materialidades: a constituição do cenário.

FIGURAS 4 e 5 - CENÁRIO DE *DOGVILLE*



FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Como já tratado a partir das condições de produção do discurso de *Dogville*, uma das grandes influências artísticas que inspiraram o diretor do filme a construir o cenário a partir de tal estética é o teatro de Brecht, por meio do efeito de estranhamento. A nudez do palco, seus poucos elementos e paredes imaginárias, somam-se aos efeitos de iluminação para que o espectador, mesmo diante da tela do cinema, presencie uma história encenada, teatral, e veja-se diante do dilema de uma narrativa que inspira realidade mas que revela sua simulação.

Tal constituição estética mostra uma contra-identificação do diretor e do filme à FD do cinema tradicional, que preza pela identificação a partir da construção do real: o que eu vejo na tela deve assemelhar-se, ao máximo, com o que vivencio e com o que vejo no dia-a-dia (ou que imagino, em se tratando de cenários que não conhecemos). Refere Martin (2005) que a imagem do filme nos oferece uma reprodução do real cujo realismo aparente está dinamizado pela visão do realizador do discurso fílmico, e, no caso do discurso de *Dogville*, dado realismo é colocado à prova por sua característica anti-ilusionista.

Um discurso contra-identificado como esse torna a obra difícil de ser assistida. É como se estivesse incompleta, como se nela faltasse alguma coisa, estranhamento que pode afastar alguns sujeitos-leitores "despreparados" em relação ao que estão assistindo. Esses leitores,

habituados ao discurso fílmico da FD do cinema tradicional (identificados ao sujeito do saber dessa FD), apreciariam (ou em tese apreciam) o efeito de realidade de um cenário "concreto", que não parece uma encenação, mas que exibe, ilusoriamente, a "vida real": a imagem é facilmente reconhecida pela similaridade com o usual, com o imaginário do que é uma casa, uma igreja, um bar, uma rua etc., e portanto, o discurso fílmico seria facilmente digerido. Já *Dogville* oferece um estranhamento visual, e, para que se dispõe a assisti-lo "despreparadamente", ele pode se constituir em um desafio.

Outros espectadores, entretanto, podem entregar-se a uma "adaptação visual" e persistir em sua audiência, nas quase três horas de duração do longa-metragem. Isso remete ao efeito-leitor, que é construído a partir de uma projeção do sujeito-autor sobre esse acolhimento ou afastamento do público da narrativa frente à sua constituição estética incomum.

Ao assumir o risco de produzir um discurso fílmico que desafia as regras hegemônicas com um cenário diferente ao dos filmes tradicionais, von Trier lança-se a esse imaginário sobre o interlocutor (elemento B) do seu discurso. Ao pensar sobre um leitor virtual que se identifica (plenamente ou quase) à FD do cinema tradicional, ou seja, aqueles que se habituaram, apreciando e sentindo prazer pelos filmes tradicionais (hollywoodianos), o diretor talvez não os tenha como leitores do seu discurso. Isso porque eles podem revelar-se como espectadores que desistam de assistir ao filme frente ao choque com as materialidades que fazem de *Dogville* um discurso contra-identificado, como é o caso do cenário. A esses leitores plenamente identificados à forma-sujeito da FD, atribuiremos a PS1.

No imaginário do diretor, a partir de dada constituição cenográfica, o leitor virtual de *Dogville* seria aquele que se encontra em uma PS identificada, porém, em um nível fronteiriço de identificação, beirando a contra-identificação. É um espectador que precisa superar a necessidade do realismo (mesmo que controverso) do cinema tradicional. Chamaremos essa PS de PS2.

No entanto, talvez o principal leitor virtual que von Trier projete para sua obra é aquele que, assim como ele, é também contra-identificado à FD do cinema tradicional, PS que denominaremos de PS3. Isso se dá, principalmente, pela própria contra-identificação de von Trier e também do discurso fílmico, que alia elementos pouco usuais (como o cenário) a uma narrativa obscura para desafiar o clássico.

Ao tratar sobre níveis de identificação da posição-sujeito, uma análise que caminha nesse sentido é encontrada na tese de doutorado de Santos Neto (2015), que, ao analisar as diversas posições-sujeito a partir do discurso radiofônico durante o apagão em Florianópolis

(em 2003), relaciona várias PS a partir da tomada de posição de identificação. A autora utiliza o termo "gradação" para se referir a esses níveis de identificação à forma-sujeito, aos saberes dominantes, indicando que essas gradações "refletem o grau de reversibilidade dentro de uma FD" (SANTOS NETO, 2015, p.83). Assim, um sujeito em um alto nível de identificação é aquele que tem um baixo grau de reversibilidade na FD, sendo que o sujeito plenamente identificado é o que tem o maior nível de identificação e também o que apresenta o menor grau de reversibilidade. Essa reversibilidade é o que reflete a possibilidade de mudança na sua tomada de posição, que quando em seu maior grau de reversibilidade, resulta em uma desidentificação à forma-sujeito da FD.

É dessa maneira que estamos pensando as posições-sujeito de um leitor virtual de *Dogville* imaginado por von Trier: é um espectador que pode ainda estar identificado aos saberes da FD do cinema tradicional (na PS2), porém afastado daquela posição-sujeito plenamente identificada (PS1), podendo ser convencido pelo discurso fílmico a questionar a forma-sujeito da FD e até ser levado a uma tomada de posição de contra-identificação dentro dessa FD.

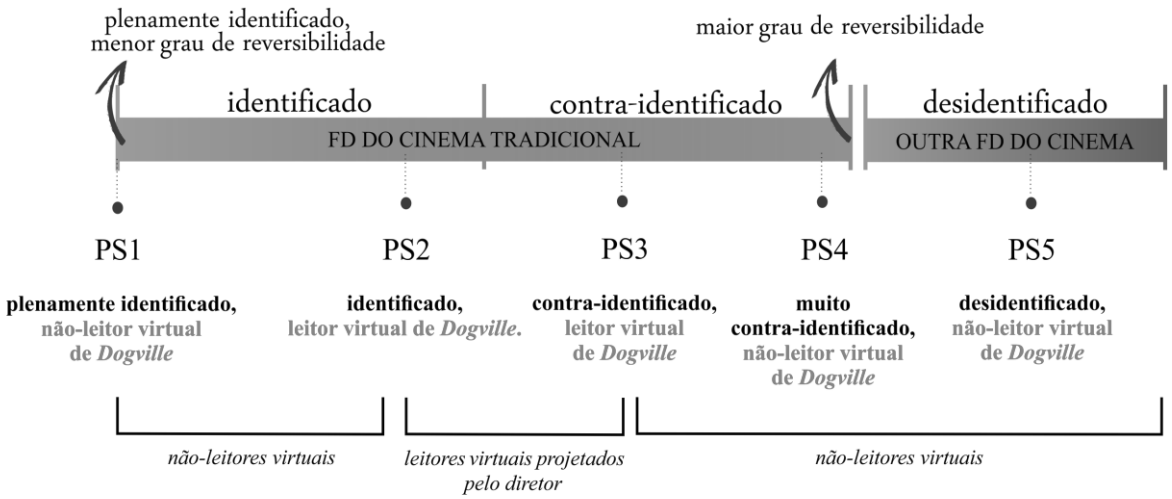
Alguns elementos já tratados pautam essa análise, de que esse espectador em uma posição-sujeito identificada (PS2), porém afastado da PS plenamente identificada, também poderia ser o leitor virtual antecipado pelo diretor: a super produção do filme, alto orçamento, atores famosos, diretor conhecido, a estratégia de marketing que o envolveu. Essas condições de produção, que fazem com que *Dogville* ainda pertença a uma FD do cinema tradicional, atraem a atenção desse público identificado, que anseia pela estreia de filmes bem cotados e divulgados pela mídia.

Portanto, ao fazer uso de um cenário teatral em sua obra, associando a isso elementos de um discurso fílmico hegemônico, o diretor imaginaria esse espectador da PS2 identificado à forma-sujeito da FD do cinema tradicional, mas em um nível menor de identificação do que o sujeito plenamente identificado, da PS1. É um espectador que precisa estar aberto (ou que possa ser convencido) para o novo, o diferente, o resistente.

Temos, assim, que von Trier projeta o espectador identificado (PS2) e também o contra-identificado (PS3), convidando-os a caminhar com ele pelo galpão que constitui a pequena cidade, para que imaginem as portas e paredes, que assimilem o som dos latidos ao desenho do cachorro e que, ao mesmo tempo, vejam sentido na ausência de tais elementos. É como afirma Ellsworth (2001, p.39), referindo que "abstratamente ou não, os filmes parecem 'convidar' os espectadores reais a essas posições e encorajá-los, ao menos imaginariamente, a assumir e a ler o filme a partir de lá".

Tendo isso em vista, há outra reflexão passível de ser feita, extrapolando esse leitor virtual do filme até um "não-leitor virtual" de *Dogville*. Como analisamos, o diretor imaginaria seu espectador como um sujeito tanto identificado à forma-sujeito dominante da FD (que está na PS2, e que é afastado daquele da PS1, plenamente identificado), como aquele contra-identificado a essa forma-sujeito dominante (PS3, mas não em um nível tão alto de contra-identificação, pois seria algo que o colocaria próximo da desidentificação). Ou seja, dadas as características que analisamos, que tornam a obra ainda assujeitada à FD do cinema tradicional, um espectador que beira a desidentificação (que estaria na PS4) ou mesmo aquele já desidentificado (PS5) à forma-sujeito dessa FD, dificilmente seria o leitor virtual que von Trier imagina para seu filme, como está ilustrado no esquema 1.

ESQUEMA 1 - TOMADA DE POSIÇÃO EM RELAÇÃO À FD DO CINEMA TRADICIONAL



Fonte: a autora (2018).

Nesse esquema procuramos demonstrar como seriam as tomadas de posição dos leitores virtuais de *Dogville* projetados pelo diretor (PS2 e PS3), e quais seriam aqueles não-leitores virtuais (PS1, PS4 e PS5), para os quais ele não parece dirigir seu discurso fílmico. Assim, um leitor plenamente identificado ao sujeito do saber da FD do cinema tradicional (PS1), provavelmente não seria um espectador projetado pelo diretor, visto que pode estar "despreparado" frente ao diferente, aos elementos que fazem de *Dogville* uma obra contra-identificada. Já um leitor "muito" contra-identificado à forma-sujeito da FD (PS4) e também o desidentificado (PS5), não parecem ser os leitores projetados para o filme por este ter, ainda, características muito tradicionais. Os leitores projetados seriam, portanto, aqueles que estão

mais ao centro do esquema: em uma tomada de posição identificada à forma-sujeito da FD, porém afastado da plena identificação (PS2, que é convidado a se contra-identificar) e aquele contra-identificado (PS3), mas ainda não tão próximo (PS4) à desidentificação.

Esse sujeito-leitor "muito" contra-identificado (PS4) ou aquele desidentificado (PS5) à forma-sujeito da FD tradicional, são possivelmente aqueles espectadores com alto senso crítico audiovisual, adaptados a um cinema de viés mais artístico e menos comercial. Visando filmes mais "originais", de resistência, inovadores, e que dificilmente caem no gosto das "massas", esses espectadores podem rejeitar a obra de von Trier, dado seus saberes que o aproximam à FD do cinema tradicional (forte viés mercadológico, atores hollywoodianos, diretor polêmico, cobertura midiática, indicação à prêmios etc.). Já o espectador plenamente identificado à forma-sujeito (PS1) pode não ceder aos aspectos de contra-identificação do filme, pois estariam "despreparados" frente ao incomum, ao não-usual do cinema.

A dúvida que compartilhamos a partir dessa reflexão, é: há, dentre os (imaginados) não-leitores de *Dogville*, um posicionamento de "cumplicidade" ao filme e/ou um posicionamento de "adversidade" a ele?

O leitor virtual que aqui tratamos é aquele projetado pelo autor do discurso, para quem ele escreve, atribui conhecimentos, preferências, opiniões, posicionamentos. Ele não necessariamente é o mesmo leitor real, aquele que efetivamente "consome" o discurso. De acordo com Orlandi (1993, p.9), o leitor virtual é “um leitor que é constituído no próprio ato da escrita”, a partir da imagem que o autor tem de seu possível interlocutor, que pode ser, ainda, a imagem de um “cúmplice” ou de um “adversário”.

Seguindo esse raciocínio, a ponderação que propomos frente à construção do efeito-leitor, ou seja, da imagem projetada do leitor do filme, é saber se esses que presumimos como "não-leitores virtuais" (PS1, PS4 e PS5) podem ocupar um posicionamento enquanto cúmplice ou adversário do discurso fílmico de *Dogville*. Não há uma resposta assertiva para essa indagação, apenas hipóteses que podem ser construídas com base nas análises já feitas nessa pesquisa e também de acordo com nosso imaginário de um espectador de cinema. Se temos, de um lado, um leitor virtual plenamente identificado ao cinema tradicional hollywoodiano (PS1), que aprecia saberes da ordem de histórias descomplicadas, realismo, movimentos e enquadramentos dominantes do discurso fílmico, temos, de outro lado, o leitor que rejeita esse tradicional, apreciando o artístico, o antagônico, o diferente, o crítico, o inovador (PS4 e PS5). Assim, qual deles estaria mais propenso a ser um leitor virtual de *Dogville,* um filme de "entremeio" dessa forma-sujeito, e qual poderia apresentar-se como um oponente a ele?

Somos levados a acreditar que um espectador de filmes não-tradicionais, de resistência, que está mais habituado e adaptado ao diferente (PS4), tem maior propensão a ser um cúmplice do filme de von Trier e, portanto, um possível sujeito-leitor da obra. Isto porque parece mais plausível que um espectador acostumado ao diferente possa ceder às características mercadológicas de *Dogville* do que o contrário, um espectador plenamente identificado à FD do cinema tradicional "assimile" os aspectos de resistência do filme.

Essa reflexão se estende à forma-sujeito de dada FD, e também ao hegemônico, de maneira geral: o discurso dominante é, de certa maneira, confortável, comum, e talvez mais suscetível à aceitação de quem a ele não se assujeita plenamente do que o movimento oposto, alguém que está assujeitado ao tradicional aceitar o que lhe é estranho.

Um espectador de *blockbusters* poderia ter grande resistência em *Dogville* ao desnudamento do cenário, à duração do filme, aos movimentos de câmera, à presença do narrador, à divisão em capítulos, à falta de continuidade, aos planos fechados, à falta de ação e excesso de diálogos, muitos deles de cunho filosófico. Já um espectador de filmes *cult* teria que ceder a um diretor exibicionista, a atores famosos, ao grande público que aprecia a obra em questão e ao fato de ele não ser tão artístico quanto aparenta ser mercadológico e industrial, ou seja, um filme para chamar a atenção.

Nossa suspeita, portanto, é que o leitor virtual plenamente identificado à forma-sujeito da FD do cinema tradicional (PS1), é aquele que estaria mais propenso a rejeitar o filme, tornando-se seu adversário, enquanto que o leitor virtual "muito" contra-identificado (PS4) poderia ter mais facilidade em assistir à obra, apreciá-la e reconhecer seu valor, tornando-se, assim, cúmplice do filme.

Tais questões podem ter feito parte do imaginário de von Trier, de maneira que o leitor virtual projetado por ele não seja homogêneo, mas possa atingir diferentes níveis de identificação e de contra-identificação dentro da FD em questão, ou seja, múltiplas tomadas de posição de leitores virtuais. No entanto, são apenas especulações: o que nossa análise embasa é a projeção de um leitor identificado (porém mais afastado da forma-sujeito do que aquele plenamente identificado) e um leitor um contra-identificado (porém não em vias de desidentificação) ao sujeito do saber da FD do cinema tradicional (PS2 e PS3, respectivamente).

Há outras materialidades fílmicas que reforçam a análise proposta. Uma delas, que atua como um dos vestígios do Dogma 95 em *Dogville*, é o uso da câmera na mão (*hand-held*), que traz ao discurso fílmico, além da instabilidade das imagens, a tensão para o espectador pelo movimento trêmulo constante. Afirma Rodríguez (2017), ao tratar sobre a

obra *Melancolia*, que o uso da câmera na mão aumenta a intensidade da angústia, potencializando a sensação de náusea e vertigem no espectador. Para Cabral e Ferraz (2003, p.15), "a câmera de von Trier, em *Dogville*, imita os movimentos naturais do corpo, indica nosso olhar, nossa atenção, tentando acompanhar a cena, rompendo com o convencional, impactando significativamente na fruição".

Os autores concordam com o sentido aqui proposto: esse artifício do discurso fílmico é desconcertante, tira o espectador do seu conforto, causando uma inquietação. Isso reforça a análise feita a partir do cenário, de que um leitor virtual habituado ao tradicional, em uma PS plenamente identificado à FD do cinema tradicional, provavelmente terá dificuldades frente a desestabilidade do tremor que a filmagem em câmera na mão apresenta, podendo ser desencorajado por tal condição. Ou seja, a partir dessa constatação, interpretamos que o elemento A do discurso, o sujeito-autor de *Dogville*, almeja o desconforto do espectador, e, portanto, antecipa que muitos desistirão do filme por conta desse rompimento, não sendo estes os leitores virtuais que ele imagina para sua obra, reforçando sua contra-identificação e também a do filme.

Sobre essas materialidades fílmicas que podem direcionar o leitor virtual a um estranhamento, referem Champagnatte e Castro (2015, p.160) que

> A tensão entre os cenários e as interpretações dos atores dá um tom dramático em que as ações captam a total atenção dos espectadores e para isto torna-se primordial a câmera na mão que é utilizada, imagens trêmulas, as aproximações, closes e detalhes. Indo na contramão da estética do cinema de entretenimento, as quase três horas de filmes são acompanhadas pelo público que constrói o seu cenário imaginário. O material do cenário é ocultado num ambiente imaginário em que a interação com muitos objetos é feita através de mímica, tudo isso para que assim a essência do ser humano possa ser exibida.

Como mencionaram os autores acima, podemos acrescentar, ainda, como parte relevante para um possível estranhamento do espectador (e contra-identificação do filme), os planos utilizados pelo diretor, principalmente o primeiríssimo plano e, algumas vezes, o plano de detalhe (figuras 6 e 7), que colocam em evidência a expressão dos atores e detalhes da cena, aumentando a carga dramática e a tensão da narrativa.

FIGURA 6 - PRIMEIRÍSSIMO PLANO OU BIG CLOSE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

FIGURA 7 - PLANO DE DETALHE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Esses planos podem, pelo imaginário do diretor, circunscrever o olhar do leitor virtual do discurso fílmico, direcionando ao fato que quer chamar a atenção (como no caso da figura 7, em que revela Mr.McKay tocando inapropriadamente em Grace, enquanto as mãos dela repousam em seu colo de maneira aflitiva) ou para o rosto do personagem (figura 6), a fim de transmitir sensações (medo, remorso, preocupação, carinho) por meio do seu semblante.

Tais planos são frequentemente utilizados em obras hollywoodianas. Em *Dogville*, porém, há uma predileção do diretor por eles, principalmente pelo primeiríssimo plano, deixando muitas vezes de lado uma concepção do todo do cenário para dar enfoque aos sujeitos da narrativa, contribuindo com o imaginário do diretor sobre um leitor virtual que estranhe essa abordagem, que tenha dificuldade de ver o todo à medida que os planos mais fechados passam a ser a regra e não a exceção.

Outros elementos podem favorecer a sensação de angústia que o filme transparece. Um deles diz respeito à montagem das cenas e a não obediência a alguns princípios cinematográficos da continuidade. Apesar de manter uma continuidade narrativa e dramática (ou seja, a história segue o seu rumo enunciativo), há em *Dogville* uma quebra com o regime perceptivo e também rítmico da cena. De acordo com Nogueira (2008), o regime perceptivo de continuidade é aquele que é quebrado quando há saltos das imagens (*jump cuts*), com a mudança entre dois planos semelhantes, que, quando feitos, podem causar perturbação no espectador diante da necessidade de se estabelecer, entre essas imagens, uma diferença de percepção e de informação. Já o regime rítmico de continuidade, conforme o autor, refere-se à cadência da ação, que deve ter um ritmo que acompanha sua carga dramática, dando o efeito de continuidade por suas variações e constâncias. Em *Dogville*, von Trier promove uma quebra desse efeito de continuidade, trabalhando com ritmos de cena muito lentos e com *jump cuts*, causando um inicial desconforto para a percepção espectador, como no caso das figuras 8 e 9, em que há um corte (salto) entre dois planos semelhantes, sem estabelecer uma diferença de percepção entre eles.

FIGURAS 8 e 9 - JUMP CUT ENTRE OS PLANOS SEMELHANTES

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Sobre o efeito dessas materialidades aqui destacadas, constata Mebus (2011, p.22-23) sobre *Dogville*:

> 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.

Essa possível ruptura com a identificação do espectador de que trata a autora, é o que consideramos colocar o filme em uma posição-sujeito contra-identificada à FD do cinema tradicional e também o que revela o imaginário do sujeito-autor sobre seu leitor virtual - projeta-o como alguém disposto a entregar-se ao estranhamento, à vertigem e ao desconforto (mesmo que inicial) causado por essas materialidades destacadas.

Há ainda um último elemento fílmico que pode salientar essa interpretação: o narrador do filme. Na voz do ator britânico John Hurt, essa figura, que não está "presente" na narrativa, a conhece de antemão e inteira, como indica em seu discurso. Ao guiar nosso olhar pela obra, leva a questionamentos diante dos seus relatos irônicos e impressões sobre as pessoas, ao passo que sua voz *over*[19] causa um distanciamento entre a história e o espectador. Como um artifício não tão comum no cinema (não da maneira como é utilizado em *Dogville*, que conduz a história toda, tendo um papel de destaque), revela-se ainda mais inusitado durante o discurso fílmico ao quebrar sua premissa de imparcialidade e usar de ironias para relatar a história, podendo fazer com que, a partir da metade do filme, suspeite-se de sua pretensa

[19] Conforme Campos (2007), a voz *over* é uma voz agregada sobre a imagem, que não pode ser ouvida por nenhum personagem da história e não se vê a pessoa que está falando.

neutralidade na narrativa. Somado a isso, suas narrações geralmente precedem a divisão do filme em capítulos (figura 10), assemelhando-se a uma fábula.

FIGURA 10 - DIVISÃO DO FILME EM CAPÍTULOS

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Esses elementos aqui abordados são as principais materialidades significantes do discurso fílmico que direcionam ao imaginário de A sobre B, ou seja, do sujeito-autor sobre seu leitor virtual - quem é ele e como ele toma posição frente ao elemento C (o filme em questão). A partir desse efeito-leitor, temos então que von Trier, ao somar tantos efeitos que podem causar estranhamento e distanciamento do espectador à sua obra, à características de um cinema hollywoodiano (dominante), constrói o imaginário de um leitor contra-identificado à FD do cinema tradicional, ao mesmo tempo em que também projeta aquele leitor virtual identificado à forma-sujeito da FD, mas distante de uma plena identificação, e que pode estar em vias de uma contra-identificação. É como se o diretor se imaginasse convidando esse espectador para questionar os saberes dessa FD e, assim como ele, contra-identificar-se.

Tendo em vista tais considerações sobre o efeito-leitor de *Dogville* a partir da FD do cinema tradicional, partimos para uma abordagem sobre o terceiro elemento das condições de produção do filme: as características de sua linguagem (enquanto discurso fílmico) e seu enredo.

3.3 O DISCURSO FÍLMICO E O DISCURSO DE *DOGVILLE*

Muitas são as discussões que giram em torno da chamada linguagem fílmica. Sua existência é evidente, porém, muitos mal-entendidos partem dessa nomenclatura, como afirmam Aumont et.al (1995), ao considerar que a linguagem específica prova o cinema como arte, mas, em sua atribuição, corre-se o risco de congelar as estruturas desse meio. O

propósito, como refere o autor, é saber como o fílmico funciona como meio de significação em relação às outras linguagens.

Costa (2003) relaciona duas "categorias" que o fílmico pode ser visto: como um dispositivo, que responde a determinadas funções, ou como uma linguagem, com suas regras e convenções. É, no entanto, em Martin (2005) que vamos encontrar a maior base para fundamentar essa constituição. Refere o autor que o cinema foi tornado linguagem graças a uma escrita própria, que o transformou em um meio de comunicação, informação e propaganda, constituições que não contradizem sua qualidade artística.

Em seu livro *A linguagem cinematográfica*, Martin (2005) elenca treze principais categorias de elementos para compor tal linguagem, as quais iremos apresentá-las aqui de maneira sucinta para, principalmente, contextualizar alguns desses elementos que poderão ser observados na análise de *Dogville*.

O autor expõe que a imagem constitui o elemento base dessa linguagem. Ela é dotada de uma ambivalência: é uma realidade reproduzida objetivamente por um aparelho técnico, mas ao mesmo tempo é dirigida ao sentido desejado pelo realizador. Esse sentimento de realidade é fundamentado primordialmente no movimento, o caráter mais importante da imagem fílmica (MARTIN, 2005).

Há um desnível, no entanto, entre a palavra e a imagem no contexto fílmico. Martin (2005) atesta que a palavra é uma designação genérica, enquanto a imagem tem um significado preciso. Assim, ao se perguntar como o discurso fílmico consegue representar essas ideias gerais e abstratas transmitidas pelas palavras, o autor alega que

> qualquer imagem é mais ou menos simbólica: determinado homem que aparece na tela pode representar a humanidade inteira. Mas, sobretudo, porque a generalização se opera na consciência do espectador, a quem as ideias são sugeridas com uma força singular e uma precisão inequívoca pelo choque das imagens entre si: é o que se chama a montagem ideológica. (MARTIN, 2005, p.29)

Para ele, a imagem fílmica pode representar a realidade ao mostrar os acontecimentos filmados pela câmera, mas ela não nos fornece qualquer indicação quanto ao sentido desses acontecimentos, estando, portanto, carregada de ambiguidade. Essa afirmação remete à nossa proposta de análise de *Dogville*: mesmo ao se considerar todos os elementos fílmicos, em seu efeito de unidade (e não apenas a imagem), o sentido não está dado. Ele é negociado junto ao espectador, transformando essa pretensa objetividade homogênea do aparato fílmico em uma grande subjetividade - seja do realizador do filme ou de quem o assiste.

Outro elemento da linguagem fílmica dito pelo autor é a câmera, que tem seu papel criador como um aparelho flexível de registro, que deixou de ser testemunha passiva para se tornar testemunha ativa e intérprete dos acontecimentos. Há vários fatores ditos por ele que são responsáveis pela expressividade da imagem: os enquadramentos, tipos de planos, ângulos de filmagem e movimentos de câmera (MARTIN, 2005).

De maneira geral, o enquadramento é responsável por compor o conteúdo da imagem, mostrando de que maneira é organizado o fragmento de realidade que será apresentado na tela. É ele que vai incluir ou excluir elementos, podendo modificar o ponto de vista do espectador. Já o plano é a distância entre o que é filmado e a câmera, sendo determinado também pela distância focal da lente (MARTIN, 2005). Em D*ogville*, por exemplo, ao mostrar um plano aberto de cima da cidade (figura 11), conseguimos visualizar todas as "casas" que dela fazem parte, com um ponto de vista do cenário no todo, enquanto o enquadramento nesse filme se dá, várias vezes, do rosto dos personagens (figura 12), possibilitando ao espectador a percepção sobre o que eles estão sentido e expressando.

FIGURA 11 - VISTA DE CIMA DA CIDADE DE *DOGVILLE*

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

FIGURA 12 - ENFOQUE NOS ROSTOS E EXPRESSÕES DOS PERSONAGENS

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Os ângulos de filmagem, como refere Martin (2005), podem dar um significado psicológico particular: se fosse mostrado Grace de cima para baixo, a sensação que daria é que ela é pequena, inferior na situação retratada. Sobre os movimentos de câmera, há vários tipos deles e com diversas funções para expressão fílmica: podem acompanhar um personagem, descrever um espaço, criar ilusão de movimento. O autor elenca como os três tipos de movimento de câmera o *travelling*, a panorâmica e a trajetória.

A próxima categoria da linguagem fílmica é referida por Martin (2005) como "elementos fílmicos não específicos", e é composta por iluminação, figurinos, cenários, cor, tela larga e desempenho dos atores. Sabemos que vários desses fatores são imprescindíveis na constituição de *Dogville*, mas destacamos aqui a iluminação como um dos principais, visto que, muitas vezes, ela acompanha a percepção de algum personagem sobre a cidade, como quando Grace passa a vê-los como não sendo "bons o suficiente" - há uma mudança na iluminação do cenário que acompanha a perspectiva dela.

FIGURAS 13 E 14 - MUDANÇA NA ILUMINAÇÃO DE ACORDO COM A PERSPECTIVA DE GRACE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Contamos ainda com as elipses (de forma e conteúdo), pelas quais o cineasta "recorre à ilusão e se faz compreender por meias palavras" (MARTIN, 2005, p.95); as ligações e transições (efeito de continuidade entre as mudanças de planos, cortes secos); as metáforas e símbolos que são implicados pelas imagens; os fenômenos sonoros (ruídos, músicas, ponto de escuta); a montagem do filme, para se criar movimento, criar ideia, dar ritmo à obra, criar a narratividade; a profundidade de campo, elemento curioso em algumas cenas de *Dogville*, quando vemos algo que está acontecendo à frente, mas pela constituição do cenário (ausência de paredes), conseguimos prestar atenção em ações desenvolvidas ao fundo da imagem, que acontecem em outras "casas"(MARTIN, 2005).

Martin (2005) também remete aos diálogos como um elemento que faz parte da linguagem fílmica, importante na constituição da imagem e também na identificação dos personagens. Trata, ainda, do que ele chama de "processos narrativos secundários": as legendas, a voz fora de campo, os sonhos, vertigens, desmaios, alucinação, morte. E por fim, refere o espaço e o tempo como fatores constituintes dessa linguagem.

Todos esses elementos referidos são importantes na composição do filme. A maioria deles podem ser facilmente percebidos em *Dogville*, mesmo que a obra tenha sido produzida com poucos artifícios. Essa linguagem específica do cinema é fundamental na construção narrativa e na comunicação do que foi idealizado pelo diretor: entendemos a história pela montagem, continuidade, enquadramentos; percebemos que o personagem está relembrando alguma situação pela diferença de saturação da imagem; captamos suas emoções de acordo com os planos, metáforas, trilha sonora.

É útil, ainda, abordar brevemente sobre a composição de um personagem. Para Field (1995), um personagem nasce em um roteiro a partir de componentes divididos em interior e exterior. O interior é o que o forma: sua biografia, pensamentos, características. Já o exterior é o que o revela, o define: quem são, o que fazem, com quem interagem. O seu exterior está relacionado à ação, considerada sua essência.

Já os diálogos, para o autor, são a função desse personagem, pois estão relacionados às suas necessidades e sonhos. "O diálogo tem que comunicar informação ou os fatos da sua história para o público. Tem que mover a história para adiante. Tem que revelar o personagem. O diálogo deve revelar conflitos entre e dentro dos personagens (...)" (FIELD, 1995, p.24). Para o autor, os personagens têm uma necessidade, da qual eles experimentam o conflito para alcançá-la. Esse conflito é permeado pelos diversos obstáculos no caminho da necessidade, em meio a um contexto que é criado pelo autor/diretor.

Diante da apresentação de algumas materialidades da linguagem fílmica, muitas das quais serão destacadas na análise por serem significantes ao sentido moral da obra, partimos para a apresentação de algumas condições de produção do discurso fílmico de *Dogville* em seu contexto imediato, bem como a apresentação de sua história.

3.3.1 O filme

Três anos depois de ganhar a Palma de Ouro[20] por seu filme *Dançando no Escuro* (2000), o dinamarquês Lars von Trier leva ao Festival de Cinema de Cannes, em 2003, outra de suas controversas obras. Com três horas de duração, *Dogville* causou polêmica, tanto pelo tema que abordava como por sua estrutura desafiadora. Ele não saiu do festival vencedor, perdendo para o norte-americano *Elephant*, de Gus Van Sant, mas acarretou à von Trier o prêmio de melhor diretor no *European Film Academy* (EFA).

Como uma co-produção entre nove países (Dinamarca, Reino Unido, França, Finlândia, Suécia, Alemanha, Itália, Noruega e Países Baixos), o filme foi gravado inteiramente em um galpão na Suécia, sendo este seu único cenário. Classificado como os gêneros drama e suspense, teve como orçamento de 83 milhões de coroas dinamarquesas (aproximadamente 10 milhões de dólares)[21].

Dogville é o primeiro filme de sua trilogia, intitulada *EUA Terra de Oportunidades,* seguido do filme *Manderlay* (2005). O terceiro, que estava programado para 2007 e levaria o título de *Washington,* nunca foi produzido. A proposta era dar sequência, nas três obras, à história da protagonista Grace que, ao sair de Dogville com os gângsteres, chega à fazenda de Manderlay, um lugar em que ainda perdurava a escravidão. Posteriormente, no último filme, a jovem iria para a cidade de Washington. Assim, apesar de não haver a terceira obra, as duas primeiras foram produzidas seguindo a mesma estrutura teatral.

Tal estrutura é considerada pelo diretor como relativamente simples, porém estilizada (TIRARD, 2006). Nos moldes de uma fábula, a história de *Dogville* é apresentada em um prólogo e nove capítulos, e direcionada pela voz *over* de um narrador, personagem ausente da história mas que dela é onisciente, revelando as aflições e pensamentos dos personagens ao passo que ironiza muitas situações, deslocando-se de um posicionamento de imparcialidade.

---

[20] Prêmio principal do Festival de Cinema de Cannes, na França, dado ao vencedor de melhor filme.
[21] De acordo com informações do *Internet Movie Database*. Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0276919/>. Acesso em ago.2017.

A constituição do cenário (Figura 15) é o principal rompimento com a FD do cinema tradicional e o que causa um primeiro estranhamento. A cidade é representada por riscos (retângulos) no chão, com indicação dos nomes a quem pertencem as residências (Ex: casa de Thomas Edison, rua Elm etc.). Não há paredes, portas ou janelas, apenas alguns itens de mobília dispersos nos meios das "casas". O cachorro, bem como os arbustos de groselhas, são desenhados no chão e têm suas indicações por escrito. Como afirma Gerace (2011, p.77-78) "ao localizar-se no esboço de uma cidade, *Dogville* produz no espectador um estranhamento: nada ali existe concretamente, além das indicações a giz, dos personagens, de uma ou outra janela ou vitrina que terão função dramática na trama". Os atores, por sua vez, precisam respeitar o espaço como se fosse real: batem nas portas inexistentes, giram suas maçanetas e desviam quando elas abrem.

FIGURA 15 - CIDADE REPRESENTADA POR RISCOS NO CHÃO

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Há nessa estrutura um aspecto também de (des)ordem moral. A ausência de paredes e demais divisões tornam quem assiste ao filme um *voyeur*, que olha o cenário ao todo e tem certo controle do que está acontecendo. Esse aspecto atinge também a percepção sobre os personagens: é como se o que acontece ali fosse do conhecimento de todos os habitantes, que têm a capacidade de perceber os abusos e ainda manter-se cegos frente a isso.

Essas características fazem de *Dogville* uma obra singular, que despertou e desperta a curiosidade de diversos pesquisadores e que também atraiu a atenção das críticas. Se por um lado foi conceituado como um dos melhores filmes da década pelo jornal *The Guardian,* que o considerou "eletrizante, emocionante e audacioso" (BEST, 2009), por outro lado, seus artifícios estilísticos e seu conteúdo desagradaram alguns.

Muitas das polêmicas e das críticas negativas que recebeu envolvem a temática retratada. Como o próprio nome dado à trilogia indica, *Dogville* tem claramente uma leitura antiamericana. O diretor, no entanto, alegando que não faz filmes para expressar ideias (TIRARD, 2006), diz que essa é uma leitura reducionista, e que seu filme não é sobre a América (ERA, 2004). Para ele, a história se passa em uma terra chamada América, mas poderia se passar em qualquer cidade pequena (BUTCHER, 2003). Afinal, como o subtítulo do filme diz, é uma "pacata cidade não muito longe daqui".

Isso deixa latente a proposta, talvez crucial, que ele teve ao retratar a América: sua cultura, linguagem e história é do conhecimento de muitos e mistura-se à muitas culturas. Se o propósito do filme era então ser um espelho da sociedade, quer sociedade mais "consumida" e popular do que a norte-americana?

Esse viés antiamericano das obras de von Trier já foi fruto de debates, anteriores a *Dogville*. Quando, nos anos 2000, lançou o premiado *Dançando no Escuro*, foi acusado de tentar retratar em seu filme algo que não conhece, visto as várias declarações que fez sobre nunca ter ido aos Estados Unidos. Entretanto, rebate as críticas ao referir que 80% da mídia que consome nos jornais e televisão têm a ver com a América "e é por isso que eu tenho todo o direito de dizer qualquer coisa que eu queira, porque já ouvi falar mais sobre a América do que sobre a Dinamarca" (ERA, 2004). Além disso, alega que sabe mais sobre a América do que os americanos sabiam sobre o Marrocos ao fazer *Casablanca* (GERACE, 2011).

Apesar de von Trier considerar essa perspectiva de sua obra (uma representação do povo americano) como reducionista, há vários elementos em *Dogville* que parecem ter essa finalidade. Como afirma Souza (2007), a referência à América, e especificamente aos Estados Unidos, não deve ser vista como uma escolha aleatória do diretor, pois há vários indícios que podem caracterizar tal relação: o momento histórico da crise de 1929, acompanhado por diversas fotografias da miséria que assolava o país nessa época, nos créditos do filme. A moral puritana revelada pelos personagens, muitos deles representados por atores famosos de Hollywood. A celebração de 4 de julho, dia da independência dos Estados Unidos. Ressaltamos, ainda, outros elementos: a língua inglesa, a retratação de gângsteres, a canção de David Bowie intitulada Young Americans, que acompanha os créditos finais, dentre vários outros elementos[22] da cultura norte-americana que são referenciados na história.

[22] Thomas Edison lê a obra As aventuras de *Tom Sawyer*, um ícone da cultura norte-americana. O nome da rua principal da cidade é Elm Street, em referência à fictícia rua em que se situa a casa do filme estadunidense *A hora do pesadelo*, com o personagem de Freddy Kruger. Os nomes de dois personagens de *Dogville* - Jason e Chuck - também nos lembram protagonistas famosos de filmes de terror estadunidenses.

Essas características polêmicas que envolvem o filme, somadas às suas peculiaridades, fazem de *Dogville* uma obra diferente, que instiga a interpretá-lo dentro de sua representação de um país, mas que é, acima de tudo, sobre o ser humano em si. Tamanho desafio condiz com a figura controversa do seu idealizador e seu gosto em fomentar os diversos conflitos em que se envolve. Por isso, o interesse em estudá-lo é também para entender o desafio que representa ao imaginário do espectador, à indústria cinematográfica e à sociedade. Para esmiuçá-lo e entender o contexto da narrativa, eis sua história.

3.3.1.1 A fábula *Dogville*, dividida em seus capítulos

A cidade estadunidense de Dogville é contextualizada na década de 1930, a qual foi marcada, principalmente nos Estados Unidos, por um grande período de crise econômica. A fome, a miséria e o desemprego assolaram o país após a quebra da bolsa de valores, em 1929, ocasionando a chamada Grande Depressão. O colapso econômico foi sentido em diversos países pelo mundo, criando um clima de choque e desespero.

"Tempos duros", como foi chamado o período, mudou a imagem dos norte-americanos, anteriormente tidos como abastados em seu "american way of life". O novo padrão de vida trouxe também mudanças nos costumes: as refeições voltaram a ser feitas em casa, contando com o cultivo de hortas; os quartos eram alugados para outras famílias, casas eram divididas; as taxas de fecundidade e casamento diminuíram; muitas mulheres perderam seus empregos para os homens, que tinham prioridades, ficando a mercê dos estereótipos do seu papel social (KARNAL et.al, 2007).

A desafortunada Dogville insere-se nesse cenário, e, em meio à pobreza, escassez de alimentos e de oportunidades, aceita abrigar a desconhecida Grace, como forma de provar uma atitude moral e acolhedora a um morador (Tom) que disso duvidava. Com casas que mais pareciam barracos, os habitantes tentam proteger-se da desesperança dos tempos difíceis, receosos de que pessoas com ainda menos que eles aparecessem, tomando-lhes o sustento.

Suas atividades na cidade (ou fora dela) são variadas: Chuck colhe e vende maçãs, enquanto sua esposa, Vera, cuida da casa e educa seus sete filhos. Thomas Edison é médico aposentado - e talvez o morador mais afortunado da cidade -, o que possibilita com que seu filho, Thomas Edison Junior, dedique seu tempo para reflexões filosóficas e "escrita". O casal Sr. e Sra. Henson compra copos baratos para poli-los e vendê-los como peças caras, e são ajudados pela filha Liz, enquanto seu primogênito, Bill, dedica-se, sem sucesso, aos estudos. A profissão de Jack McKay não é esclarecida, mas podemos deduzir que é aposentado, estando o homem enclausurado em casa por sua cegueira. Olívia trabalha fora da cidade como

empregada doméstica, deixando June, sua filha com necessidades especiais, sozinha. Ben tem um caminhão e trabalha para o setor cargueiro, levando os copos e as maçãs de Dogville para serem comercializados em outros lugares. Martha cuida da igreja, que há anos não recebe um padre, e "toca", em silêncio, o órgão do local de culto. Glória e Ma Ginger são donas de uma lojinha na cidade e produzem as tortas de groselha, oriundas dos arbustos frutíferos que cultivam.

Todos dispõem de ocupações simples, características de cidades do interior e muitas delas relacionadas ao seu meio familiar. Nesse contexto, Lars von Trier propõe uma representação da vida americana em um vilarejo na década de 1930, distante das grandes indústrias, dos avanços tecnológicos e do cenário de desenvolvimento dos centros urbanos de antes da crise. O modo de vida ali retratado - seus costumes, hábitos, valores - assemelha-se ao contemporâneo, mas mostra nuances de comportamentos, principalmente no que tange ao feminino, seus modos e seu papel social diante da dominação masculina.

Sua história, dividida em um prólogo e nove capítulos, se dá da seguinte maneira:

O prólogo (que nos apresenta à cidade e seus habitantes)

Estados Unidos, Montanhas Rochosas, anos 30. Após o período de crise econômica conhecido como a Grande Depressão, a fictícia cidade de Dogville, situada em uma estrada "em seu final absoluto", tenta resistir aos tempos difíceis. Contando com quinze habitantes adultos e sete crianças, filhos do mesmo casal, o vilarejo é entregue à pobreza pelas palavras do narrador, que descreve as casas como miseráveis, parecendo barracos.

Dentre seus habitantes destaca-se Tom, o escritor e filósofo com uma obra curta que, para adiar seu momento de escrever, convoca a cidade para reuniões semanais sobre "rearmamento moral". Para compor a pauta de sua próxima reunião, o jovem almeja uma ilustração, algo que possa servir de exemplo para o problema de aceitação que há em Dogville. Algo tangível, "como um presente".

Capítulo 1: Tom ouve alguns tiros e conhece Grace

Eis que seu desejo é atendido. Após sons de tiros ecoarem pela cidade, o cachorro, Moisés, entrega com latidos a presença de uma desconhecida - Grace, que chega no vilarejo ao fugir de gângsteres que a perseguem. Interceptada por Tom em sua tentativa de escalar a montanha para fugir, pede que o escritor a ajude, pedido que ele atende prontamente ao despistar seus supostos malfeitores.

Sem argumentar sobre as razões que ameaçavam a sua segurança, a jovem alega não ter família - apenas um pai, que foi dela tirado pela organização criminosa. O filósofo prontamente propõe uma solução para tal adversidade, sugerindo que ela permaneça

escondida em Dogville, contando com a ajuda de todos os moradores, pessoas que ele considerava boas e honestas.

Armado com sua situação exemplo, Tom reúne as pessoas da cidade e apresenta seu pedido, mediante prévia opinião de que eles não lidavam bem com a aceitação e tampouco admitiam que ali havia um problema moral. Para provar que ele estava errado, a cidade decide dar à Grace duas semanas, para que, convivendo com ela no dia-a-dia, pudessem testar seu caráter e julgá-la confiável, fazendo valer o perigo a que estavam se expondo para protegê-la.

FIGURA 16 - REUNIÃO DOS MORADORES DE DOGVILLE, PROPOSTA POR TOM.

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Capítulo 2: Grace segue o plano de Tom e parte para o trabalho braçal

O escritor sugere à Grace que ela comece a trabalhar para as pessoas, ajudando-as no que fosse possível, visando, com isso, conquistar a cidade. No entanto, ninguém parecia precisar de auxílio, e quanto mais ela se esforçava para arranjar tarefas, mais negavam a necessidade de qualquer assistência. É Ma Ginger quem finalmente cede, em uma tentativa de provar que Tom estava novamente errado sobre eles. Ao alegar que não havia nada para ser feito, a dona dos arbustos de groselha decide dar à Grace uma atividade que não precisava ser feita: cuidar dos arbustos selvagens de groselha que se espalhavam pela grama.

E assim, muitas atividades que não precisavam ser feitas surgiram. Ben trabalhava para o setor cargueiro e, embora morasse em sua garagem, apreciava as atividades domésticas que Grace fazia, bem como o jantar que deixava sempre pronto. Enquanto Olívia trabalhava, a fugitiva prestava assistência à sua filha, June, uma menina com necessidades especiais. Como Jack McKay estava com a visão debilitada, fato que o impedia de sair pela cidade e reforçava sua solidão, a companhia e a conversa de Grace eram bem-vindas. Martha não tocaria o órgão

da igreja até que um novo padre chegasse no vilarejo, mas praticava silenciosamente sua técnica e, por isso, ter alguém para virar a página de suas partituras durante os ensaios era muito bom. Grace também contribuía com os estudos de Bill, o filho dos Henson que, de acordo com o narrador, não era lá muito inteligente. Ajudava, ainda, Thomas Edison, o hipocondríaco pai de Tom, com seu armário de medicamentos.

Para conquistar o apreço do camponês Chuck, o único que ainda não havia cedido, Grace se dispõe a cuidar dos seus filhos enquanto sua esposa, Vera, vai a uma palestra, plano arquitetado minuciosamente por Tom. Dessa maneira, quando o homem retorna depois da colheita, encontra a mulher em sua casa, atitude que é confrontada por ele ao alegar que não precisava de nenhuma ajuda.

Capítulo 3: Grace se entrega a uma provocação barata

A protagonista se entrega a outro conflito. Como a cegueira de McKay era algo de que ele não falava, e tampouco agia como tal, a mulher o provoca até ele assumir para ela sua condição, arrependendo-se logo depois. Esse fato, associado à hostilidade com que Chuck a tratava, deixaram-na com medo de ser expulsa de Dogville após seus quinze dias de provação.

Uma nova reunião foi feita para que votassem sobre a permanência de Grace na cidade. Algumas pessoas, receosas de que ela precisasse partir, deixaram presentes junto com suas coisas para garantir sua segurança em sua partida: dinheiro, comida, um canivete, mapa. No entanto, todos votaram a seu favor.

Capítulo 4: Bons tempos em Dogville

A partir disso, Grace vive bons tempos em Dogville. Seu trabalho para as famílias se torna a cada dia mais almejado, passando ela a receber alguns trocados como salário, dinheiro que ela economizava para comprar os bonecos de porcelana da loja de Ma Ginger. Foi-lhe arranjado um espaço no velho moinho para que fizesse dele sua casa. Ela e Tom declaram-se apaixonados um pelo outro, fato que lhe dá esperanças diante das adversidades. Até o dia em que a polícia aparece na cidade à sua procura, com um cartaz de "desaparecida", colocando a todos em estado de alerta. Entretanto, como afirma o narrador, nada mudou.

Capítulo 5: Finalmente, 4 de julho

A polícia então retorna ao vilarejo, e de desaparecida, Grace passa a procurada, acusada de, nos últimos quinze dias, roubar bancos. Todos sabiam que as acusações eram levianas, visto que ela esteve com eles todo o tempo. Contudo, tal situação colocou os moradores de Dogville em uma posição delicada e as coisas começaram a mudar na cidade. Temendo estarem cometendo um crime em não entregá-la às autoridades, as pessoas ficam receosas de manter a fugitiva ali, mas são convencidas por Tom a fazê-lo. Em troca, pedem

que ela trabalhe por mais horas para eles e que não receba salário. Um gesto simbólico, disse Tom à Grace, ao explicar a negociação.

Ela então dá início à sua exaustiva jornada de trabalho, ao passo em que as pessoas começam a tratá-la com maior hostilidade, diferente do acolhimento anteriormente demonstrado. Tom sente pena de sua amada, mas nada pode fazer para ajudá-la. Em um dos dias que vai trabalhar para Chuck no pomar, o homem tenta beijá-la, fato que nos é relatado em uma conversa entre eles.

Capítulo 6: Quando Dogville mostra os dentes

Em um dia em que a polícia volta à Dogville, seguindo uma pista sobre Grace, Chuck, ao constatar a vulnerabilidade da mulher, abusa sexualmente dela quando ela estava em sua casa, cuidando das crianças. Para convencê-la a não gritar, ele ameaça entregar sua peça de roupa à polícia, dizendo que encontrou aquilo no pomar, o que os deixaria em alerta e intensificaria as buscas na região. Posteriormente, ela relata o ocorrido a Tom, que decide tirar satisfações com o camponês mas que é persuadido a não fazê-lo.

FIGURA 17 -CHUCK ABUSA SEXUALMENTE DE GRACE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Capítulo 7: Grace se enche de Dogville, deixa a cidade

Os abusos sexuais de Grace por Chuck tornam-se recorrentes, passando o homem a estuprá-la no pomar. Algumas mulheres da cidade - Vera, Martha e Liz - repreendem seu comportamento ao alegar que Tom passava as noites com ela, e por isso ela estava sempre cansada e indisposta no trabalho. Certa noite, vão até a casa da jovem para confrontá-la, após Martha tê-la visto com Chuck no pomar, fato que, de acordo com Vera, foi causado pelas

insinuações de Grace a ele. Para dar-lhe uma lição, a esposa traída quebra todos os bonecos de porcelana que ela havia comprado, levando Grace a uma grande comoção.

Cansado de ouvir sobre o sofrimento de sua amada, Tom a persuade a fugir de Dogville. Para isso, pedem à Ben que a leve para outra cidade, escondida em seu caminhão. Mediante o pagamento de dez dólares que Tom furtou de seu pai, o caminhoneiro aceita levá-la em segredo. Entretanto, ele faz uma parada no meio do caminho para chantagear Grace, referindo que o valor recebido para essa tarefa era muito pouco, visto o risco que ele corria. Assim, em meio ao carregamento de maçãs, abusa sexualmente dela, alegando que tal ato complementaria o pagamento.

Imaginando sua chegada em outra cidade, Grace tem uma surpresa ao ouvir latidos familiares: o homem a tinha levado de volta à Dogville, onde todos haviam descoberto seu plano de fuga. Somado a isso, Thomas Edison reportou o roubo de dez dólares de suas economias, fato que Tom, prontamente, responsabilizou Grace. Assim, alegou o rapaz, ele estaria livre de suspeitas e poderia ajudá-la novamente, em um novo plano de fuga.

A partir desse ocorrido, a jovem é acorrentada e presa a uma pesada roda de metal que conseguia carregar com muito custo. Um sino é colocado em seu pescoço para coibir qualquer nova tentativa de fuga.

Capítulo 8: Há uma reunião onde a verdade é dita e Tom deixa a reunião (mas depois retorna)

Os homens da cidade agora passam a estuprá-la com frequência e sem sigilo, fato que é acompanhado pelo bater do sino da igreja pelas crianças. Tom, cansado de sofrer em silêncio pelos abusos cometidos contra Grace, decide fazer uma nova reunião para que ela pudesse dizer à cidade tudo o que estava sentindo e tudo o que pensava sobre eles.

As pessoas ficam indignadas com as acusações proferidas, deixando o escritor decepcionado com esse posicionamento. Ao manifestar seu desagrado, ele vai atrás de Grace, alegando que estavam livres de Dogville e que agora poderiam consumar seu amor. Mas ela não cede, e diz que, se ele quisesse, mediante coação, poderia abusar dela como faziam os outros.

Sentindo-se traído por ela não corresponder fisicamente ao seu amor, Tom volta à reunião e, juntamente com a cidade, decidem ligar para os gângsteres. Cinco dias depois, vários carros chegam à Dogville e são muito bem recebidos por todos.

Capítulo 9: Dogville recebe a tão esperada visita e o filme termina

Revela-se, então, que o chefe da organização é o pai de Grace, e o motivo de sua fuga é por ela não concordar com o modo de vida criminoso. O pai a acusa de arrogante, e pede

que ela volte com ele para casa, e que assim, compartilhe do seu poder. A jovem solicita ao pai que ele perdoe os moradores da cidade, alegando que são seres humanos, enquanto ele defende que eles precisam ser punidos.

Grace, ao refletir, muda sua percepção sobre os habitantes, decidindo que eles não haviam sido bons o suficiente e que o mundo seria um lugar melhor sem Dogville. Assim, pede aos capangas do pai que matem todos e queimam a cidade. Seu único sobrevivente e o único a quem Grace optou por deixar vivo é Moisés, o cachorro.

FIGURA 18 -TODOS OS MORADORES SÃO MORTOS E A CIDADE DESTRUÍDA

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Essa é a história de Dogville, a cidade que foi exterminada em um ato de vingança, justificado como uma necessidade, um bem para a humanidade. Seu conteúdo que é, por vezes, repulsivo, combina-se com a nudez e a "falta" deixada pelo cenário, um galpão que termina vazio de objetos e desenhos, apenas com a representação de um cachorro, carros e corpos sem vida. Esse estilo da obra, a primeira do diretor a ser assim constituída (*Manderlay*, na sequência, tem a mesma estrutura), não segue as regras do movimento cunhado por ele - Dogma 95, mas herda algumas de suas influências.

Tal discurso fílmico é constituído pelas vozes provenientes do interdiscurso e que nele ressoam (o teatro de Bertolt Brecht e o movimento Dogma 95), além da voz do leitor por meio da imagem que o diretor dele projeta, construindo um efeito-leitor - vozes essas que também são constitutivas da narrativa do filme por meio de seus personagens e das desordens morais que promovem. Esses conflitos direcionam ao recorte temático de pesquisa e para o próximo capítulo desta dissertação, pela análise dos efeitos de sentido que o efeito-leitor produz sobre a moral no discurso fílmico de *Dogville*.

4 ENFIM, AS DESORDENS MORAIS NO DISCURSO FILMÍCO DE *DOGVILLE*

A complexidade do filme *Dogville* envolve múltiplos discursos, retratados a partir de sua estrutura cinematográfica, das situações construídas em sua narrativa e na maneira como os personagens são constituídos e apresentados.

Aqui cabe tratar da noção discursiva de recorte, abordada por Lagazzi (2009, p.67), que relaciona que "o gesto analítico de recortar visa ao funcionamento discursivo, buscando compreender o estabelecimento de relações significativas entre elementos significantes". Para a autora, a construção de um dispositivo teórico-analítico dentro da AD nos dá as condições necessárias para análise de objetos compostos por diferentes materialidades, possibilitando mobilizar as diferenças materiais sem desconsiderar as especificidades de cada uma.

Nosso recorte da pesquisa, ao tratar das materialidades significantes do filme, parte dos efeitos de sentido que o efeito-leitor produz sobre a moral no discurso fílmico de *Dogville*, sendo que neste capítulo nos dedicaremos a analisá-lo, apoiados nessas materialidades nas quais é possível perceber uma movimentação/deslizamento dos sentidos, resultado da movimentação/deslocamento dos sujeitos no interior de uma formação discursiva, entre as posições-sujeito que vão ocupando. Tal discurso sobre a moral será percebido, principalmente, a partir de situações de conflito e de desordens morais que envolvem os personagens, quando eles se contradizem ou apresentam diferenças no que antes demonstraram considerar como valores, revelando, assim, a partir dessas situações, como se relacionam com a moral. Dada relação reflete a noção de efeito-leitor, ao se considerar que pode haver uma correspondência entre os personagens (que são a materialidade criada pelo diretor) e o espectador projetado por von Trier.

Sendo o discurso efeito de sentidos entre os locutores (ORLANDI, 2015), a análise se dá pelas diferentes materialidades discursivas do filme que implicam essas relações de sentidos possíveis sobre a moral, indo desde os diálogos dos personagens até questões relativas ao cenário, iluminação, planos e enquadramentos. Para atingir tal propósito, é fundamental um ir e vir entre as teorias e a análise, para construir nosso dispositivo analítico de acordo com o que o objeto "pede", aplicando determinadas noções da AD e não outras, pois, como atesta Indursky (2008, p.1) "em Análise do Discurso ocorre uma inquieta relação que vai, em um constante movimento pendular, da teoria para análise e, desta, de volta para a teoria". Para o recorte temático que trabalhamos aqui - o discurso sobre a moral - foi indispensável mobilizar as noções de memória discursiva e interdiscurso, para alcançar dado

discurso como constituído de vários outros dizeres. Ainda, as noções de efeito-leitor, formação imaginária, formação ideológica, formação discursiva, posição-sujeito e pré-construído se complementam para alcançar o que almejamos - compreender como o efeito-leitor produz sentidos sobre a moral no discurso fílmico de *Dogville*.

Esse efeito-leitor, do qual já tratamos parcialmente no capítulo três desta dissertação, parte, na formulação de um discurso, da projeção do sujeito-autor acerca de um leitor virtual, deixando, a partir da materialidade do texto, "rastros" desse imaginário. Para Orlandi (2005, p.61), o efeito-leitor "é um jogo dos gestos de interpretação que se dá na ou a partir da materialidade mesma do texto e ao qual o analista deve ser sensível quando pensa o imaginário que constitui o sujeito leitor virtual e o sujeito leitor efetivo com suas determinações concretas". Tal efeito, de acordo com a autora, é produzido a partir de três aspectos: o gesto de interpretação do autor (sua projeção), a resistência material da textualidade (formulação) e pela memória do sujeito-leitor.

A noção de modos de endereçamento, dos estudos cinematográficos, converge com a ideia do efeito-leitor, ao argumentar que a maioria das decisões sobre a narrativa de um filme são tomadas à luz de pressupostos sobre o público da obra: "o que eles querem, como eles veem filmes, que filmes eles pagam para ver no próximo ano, o que os faz chorar ou rir, o que temem e quem eles pensam que são, em relação a si próprios, aos outros e às paixões e tensões sociais e culturais do momento" (ELLSWORTH, 2001, p.14).

Ainda, vamos associar a essa análise alguns conceitos nietzschianos que envolvem a moral, como uma base teórica para tratá-la: são as noções de espírito cativo ou dependente, culpa e ressentimento. Esse olhar filosófico é importante para entender como circulam esses sentidos sobre os valores em *Dogville*.

À perspectiva filosófica sobre a moral adicionaremos, ainda, outro suporte para abordá-la: o conceito de institucionalização, de Berger e Luckmann, por meio do qual é possível considerar a moral como uma instância institucionalizada da sociedade.

Nosso ponto de partida é uma breve abordagem do discurso sobre a moral à luz da memória e do interdiscurso, tratando sobre os principais discursos que o atravessam e também sobre a formação discursiva da moral tradicional.

4.1 O DISCURSO SOBRE A MORAL E A TRADIÇÃO

O dizer não é propriedade particular do sujeito. Considerando essa afirmação de Orlandi (2015), partimos para um olhar sobre o recorte temático da nossa pesquisa: o discurso

sobre a moral, visando entender como ele se constitui a partir das diversas vozes, do já dito, do que pode ou deve ser dito, que implicam em sua formulação e seus sentidos. É preciso, para tanto, recorrer a algumas noções da AD, visando perceber esses dizeres (outros) que se relacionam a uma ideologia dominante sobre a moral: a memória discursiva, o interdiscurso e a formação discursiva (FD).

Para Flores, Gallo e Neckel (2016, p.199), a noção de memória na AD "está ligada ao interdiscurso, uma instância de sentidos que disponibiliza dizeres que foram enunciados anteriormente, em outros lugares, produzindo deslocamentos nas redes de filiações sócio-históricas e ideológicas, no evento de sua aparição". Nessa perspectiva, reafirma Orlandi (2015, p.29):

> interdiscurso é o que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível sustentando cada tomada da palavra.

Em cada discurso há uma possibilidade de dizeres que existem por meio da memória - são os saberes que estão em nós e que nos esquecemos, que deixam-se apagar, mas não de modo absoluto, possibilitando que o passado surja, embora borrado, nas entrelinhas. São os vários sentidos, que quando tratados pelo discurso constituem o interdiscurso. Para Indursky (2013, p.45), o interdiscurso "é o lugar de formação do pré-construído, funcionando como um elemento regulador do deslocamento das fronteiras de uma formação discursiva, controlando sua reconfiguração (...)". Ou seja, são os diversos dizeres que constituem o discurso e que o sujeito se apropria, tendo a ilusão de ser fonte do seu próprio dizer. "Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação)" (ORLANDI, 1993, p.33).

O discurso sobre a moral, dessa maneira, não nasce do sujeito. A concepção do que é bom e ruim, socialmente aceito ou almejado, bem visto, nasce de diversos discursos ao longo do tempo e que estão na memória, na região do interdiscurso sobre a moral. Assim, quando o personagem Tom sugere à cidade de Dogville que haja um "rearmamento moral" para que melhorem sua postura de aceitação, há uma apropriação por ele desses discursos-outros que direcionam seu imaginário (tanto se tratando dos personagens como também do sujeito-leitor, que pode ou não identificar-se com esse imaginário) e sua concepção sobre o que é ou não uma atitude moral. Essa posição do personagem é reafirmada pelo narrador, conforme a sequência discursiva 1 (SD1):

SD1: (Narrador) Tom organizava reuniões semanais sobre rearmamento moral e era seu dever beneficiar a cidade com elas.

Esses saberes sobre um comportamento moral não pertencem a ele ou aos moradores que foram por ele cobrados, mas situam-se em uma dispersão de discursos na região do interdiscurso, em que o sujeito os toma para si. Martín-Barbero e Rey (2001, p.63) associam a memória à noção de palimpsesto, podendo este último ser tomado como “o texto no qual um passado apagado emerge tenazmente, embora imprecisamente, nas entrelinhas escritas pelo presente”.

O interdiscurso é sempre pensado em relação à formação discursiva (FD) e esta, em relação à formação ideológica. De acordo com Pêcheux e Fuchs (2014), é por meio desse conjunto complexo chamado formação ideológica que a ideologia atua, interpelando os indivíduos em sujeitos. Ao refletir sobre o dever de Tom relativo a um rearmamento moral na cidade, é preciso remeter seu discurso a uma FD para compreender o sentido de tal elevação de princípios - dependendo da formação ideológica a que a palavra "moral" esteja submetida, há um sentido e esse sentido pode ser outro em outra FD. Um comportamento tido como de acordo com a moral em nosso país, pode ter significados diferentes de um comportamento considerado moral em países de costumes diferentes. Ainda, um comportamento moral de um país ocidental na década de 1930 pode revelar alguns costumes diferentes do que os costumes atuais de uma mesma região. Essas mudanças são de ordem sócio-cultural-histórica, temporal e, consequentemente, ideológica, de acordo com os muitos outros discursos (interdiscurso) que constituem o discurso sobre a moral em dada FD.

É dentro de uma formação discursiva que o sujeito, interpelado pela ideologia, constitui seu discurso, tendo ele a ilusão de ser fonte do seu dizer. Essa ilusão diz respeito ao esquecimento número um do sujeito, estabelecido por Pêcheux e referido por Orlandi (2015, p.33), pelo qual há um "esquecimento ideológico" em que pensamos ser a origem do que dizemos quando, na verdade, "retomamos sentidos pré-existentes". O outro esquecimento (de número dois), da ordem da enunciação, remete ao falarmos de uma maneira e não de outra, de modo que pensamos que aquilo só pode ser dito com aquelas palavras. Mas o esquecimento de que tratamos aqui é ideológico, ilusão que é uma necessidade do sujeito, como alega Ferreira (2004, p.50) ao dizer que "Na AD, o discurso é visto como atravessado pelo discurso do Outro e por outros discursos, sendo a alteridade entendida como condição constitutiva. O sujeito desse discurso, mesmo não sendo a fonte de seu dizer, tem a necessidade da ilusão de sê-lo".

Ao considerar o discurso sobre a moral, a FD hegemônica é aquela que relaciona-se à formação ideológica que suporta os valores - regras, hábitos, costumes - instituídos em determinada sociedade. Chamaremos essa FD de moral tradicional, pois ela tange esse sistema de valores instituídos, que conduz e direciona as ações humanas. Indicar um sujeito interpelado pela FD tradicional é considerá-lo como parte desse sistema e desse direcionamento, que assume e vivencia os valores pelo hábito e pelo zelo aos costumes.

A moral tange o que é socialmente aceito, desejado, impelido, atuando de maneira sistêmica na vida das pessoas e implicando ao ser social render-se a ela e subjugar-se a costumes pré-estabelecidos, que pouco se sabe sobre seus "como" e "porquês". Um importante crítico dos valores e "oponente" dos valores morais que no século XIX contestava sua validade era o filósofo Nietzsche, voz que, anos depois, ainda ecoa como uma necessária e dura crítica ao nosso modo de vida, ao entregar-se natural e cegamente a essa camisa de forças social que são os valores.

Ao pensar em uma crítica filosófica à moralidade, alega Nietzsche (2013, p. 34) que ela "não é outra coisa senão a obediência aos costumes, sejam eles quais forem; ora, os costumes são a maneira tradicional de agir e de avaliar". Para o autor (2013, p.35), a tradição se constitui em "uma autoridade superior à qual se obedece", por meio de um temor (supersticioso) a um poder incompreensível e indefinido. É como o animal domesticado, que é treinado para conter seus instintos e obedecer a uma autoridade superior que pode lhe fazer mal (castigar). No caso da moral, essa autoridade perpassa o controle social, mas recai ao próprio entendimento pela base cristã/metafísica dos valores morais.

Como alegam Berger e Luckmann (2004, p.72), é possível dizer que o homem tem uma natureza, mas seria melhor dizer que ele "constrói" sua própria natureza, ou seja, "se produz a si mesmo". Ocasiona, mediante essa construção (que é social), seu afastamento dos impulsos e cerca-se de normas - costumes, hábitos, tradições, protocolos, códigos, regras, leis, regulamentos - muitos de ordem (ou com base) moral. Pelo viés da AD, é aceitar que o sujeito não escapa à historicidade; um sujeito atravessado pelo histórico e pelo social.

Desse modo é constituída a FD da moral tradicional, em que cada indivíduo que se assujeita a ela (em maior ou menor nível) assume para si os valores e se apropria de algumas das várias vozes que neles se atravessam, que já foram ditas antes e que retomam vários sentidos pela memória.

À memória também se relaciona a construção cenográfica do filme pelos móveis e objetos antigos que fazem parte do cenário, como no caso da figura 19, a escrivaninha antiga

de madeira, que acompanha vários papéis (muitos amarelados) e um lampião a gás, além do rádio antigo, na parte superior da imagem.

FIGURA 19 -MÓVEIS ANTIGOS DO CENÁRIO DE *DOGVILLE*

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Somos levados a perceber que não se trata de um filme da atualidade, mas que remete a algum tempo antigo, constatação reafirmada pelas vestimentas e estilos dos personagens (figura 20), com seus chapéus, penteados e roupas antigas.

FIGURA 20 - ESTILO E VESTIMENTAS DOS PERSONAGENS

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

SD2: (Narrador) Dogville ficava nas Montanhas Rochosas dos EUA.

Tal imaginário nos leva a constatar que não é um filme que retrata o presente, mas dada a familiaridade que encontramos com nossa memória (da região interdiscursiva sobre o que já lemos/vimos/ouvimos falar sobre os tempos passados), identificamos facilmente a época antiga, os tempos difíceis pelos quais passam. Ainda, por já sabermos, via instância narrativa (SD2), se tratar de uma cidade dos Estados Unidos, há o reconhecimento de que o

filme reproduz uma moral tradicional (ocidental), por meio da organização das casas, das mobílias, das atividades dos personagens dentro dos seus espaços (como na figura 19, Tom está sentado na escrivaninha enquanto seu pai repousa na cadeira de balanço) e também pelas vestes e pelo estilo das pessoas (figura 20), o modo como se portam, como estão sentadas, sua postura ou de atenção ou cabisbaixas. Diferentemente, se o retratado pela linguagem visual fosse um templo, com homens vestindo mantos ou roupas budistas, nosso imaginário do discurso sobre a moral da história poderia ser outro.

Essa constatação nos dirige ao efeito-leitor: o sujeito-autor do filme almeja a apreensão do seu leitor virtual para que a história seja possível de ser assimilada, compreendida (mesmo que parcialmente) e o leitor, situado. Não bastaria o narrador alegar se tratar da década de 1930 em uma cidade estadunidense. É preciso comprovar a similaridade do contexto por meio das diversas materialidades (cenário, objetos, móveis, figurino, estilos), para que assim o leitor virtual projetado possa entender que a história permeia uma FD de moral tradicional e possa a ela se identificar (ou não).

A compreensão do leitor é estimulada para além das imagens. Está também nos diálogos e narrações, como na SD3, em que o narrador, no início da história, expressa o caráter dos habitantes da cidade:

SD3: (Narrador) Os residentes de Dogville eram honestos e gostavam de sua cidade.

Sua menção à índole das pessoas, ao referi-los como honestos, suscita uma memória discursiva acerca do seu comportamento de acordo com essa FD de moral tradicional - buscamos no interdiscurso o que significa esse dizer (o que é ser honesto nessa FD a que pertencemos? que comportamentos/instâncias da vida social e particular isso permite? o que concluímos sobre as pessoas quando alguém nos alega que são honestas?). Depreendemos, por meio de uma formulação imaginária, aos remetê-los à FD da moral tradicional, que ser honesto implica seguir os valores instituídos na sociedade hoje, considerados valores morais. Temos esse imaginário sobre o que é ou não honesto e sobre o que pode e deve ser dito para atribuir sentido a essa palavra - esse saber não vem de nós, mas de outros saberes (interdiscursivos) que formam nossa noção de valores.

Tal alegação narrativa pode nos remeter também ao efeito-leitor. Ao suscitar dado imaginário sobre a palavra "honestos", há uma projeção de que o sujeito-leitor interpretará essa menção de maneira eficaz, isto é, de que significam a mesma coisa para o sujeito-autor que o empregou no filme e que constrói a narrativa em cima desse argumento e para o sujeito-

leitor, que fora do filme pode interpretar e se identificar (ou não) a esse enredo. Ou seja, há uma projeção do diretor de que o seu público reproduzirá o sentido dominante de "honestos" e, com isso, que de certa forma compartilham dos mesmos valores. Dado reconhecimento não dirige, necessariamente, esse leitor projetado a uma posição de pleno assujeitamento à FD de moral tradicional, mas revela que ele precisa estar nessa FD para que assimile o discurso do filme.

Uma manifestação discursiva, como afirma Indursky (2013), sempre tem seu sentido relacionado a determinada FD - sem essa relação não é possível estabelecê-lo, visto que pode ter diferentes significados dentro de diferentes FD: "tal fato explica-se porque o sentido se constitui a partir das relações que as diferentes expressões mantém entre si, no interior de cada FD, a qual, por sua vez, está determinada pela formação ideológica de que provém" (INDURSKY, 2013, p. 41).

Dentro do que pode ou deve ser dito dentro dessa FD, há múltiplos discursos que atravessam o discurso sobre a moral e que o sujeito toma para si. Como reitera Courtine (1981, apud Hansen, 2013, p.49), "o interdiscurso é o local de constituição dos enunciados de que o sujeito enunciador se apropria, instituindo-os como enunciados de seu discurso". Esses enunciados que estão dispersos no interdiscurso e que são tomados pelo sujeito do discurso, obedecem ao sujeito do saber, ou seja, à forma-sujeito dentro da FD. A forma-sujeito, para Indursky (2000), é o que organiza os saberes em determinada FD, sendo com ela que o sujeito se identifica em seu assujeitamento, e não com a FD em si.

Mas antes de refletir sobre o sujeito do saber dessa FD, é importante abordar essas diferentes vozes que falam na região do interdiscurso sobre a moral. Uma FD da moral tradicional é permeada por uma ideologia de múltiplos valores, hábitos, tradições, costumes, regras socialmente impostas ou aceitas. A noção sobre tais regras não é inerente ao ser, mas uma construção histórico-social, que aprendemos/reformulamos durante a vida pela incorporação de novos/diferentes saberes da forma-sujeito. Nesse sentido, Courtine (2016, p.23) afirma que

> O interdiscurso de uma FD deve assim ser pensado como um processo de reconfiguração incessante pelo qual o saber de uma FD é conduzido, em função das posições ideológicas que esta FD representa em uma conjuntura determinada, a incorporar os elementos pré-construídos produzidos no exterior dela mesma, para gerar sua redefinição ou retorno; para suscitar também a retomada de seus próprios elementos, a organizar a repetição, mas também para lhe provocar, eventualmente, seu apagamento, esquecimento ou mesmo sua degeneração. O interdiscurso de uma FD, como instância de formação/repetição/transformação dos elementos do saber daquela FD, pode ser referido como aquele que rege o deslocamento de suas fronteiras.

Há vários discursos (outros) que atravessam, reconfiguram, transformam o discurso da referida FD. O mais representativo deles, que fundamentam, historicamente, a base dos saberes dessa FD, é tratado dessa maneira por Nietzsche (1998), para o qual nossa moral ocidental contemporânea é pautada essencialmente no discurso religioso cristão, que subverteu as noções de bem e mau por meio da figura de Cristo e da construção ideológica cristã, que baseia os valores em um refinamento do espírito que leva o ser à plenitude em uma vida pós-terrena[23].

O filósofo elabora esse argumento em sua obra *A Genealogia da Moral,* de 1887, na qual considera que buscar a origem dos valores morais é também buscar a origem dos conceitos de "bem" e "mal". Alega que, inicialmente, o sentido de "bom" remetia à nobreza, aos poderosos, que atribuíam a si e aos seus atos como bons, tomando o "direito" de criar e dar nome a valores, enquanto "ruim" era tudo o que remetia à plebe, à pobreza, à simplicidade[24]. No entanto, em algumas sociedades, a alta classe social era sacerdotal, o que ocasionava um modo de valoração diferente - e até oposto - àquele "cavalheiresco-aristocrático". Enquanto estes estimavam sua constituição física e saúde, bem como apreciavam a guerra, aventura, caça, dança, torneios - atividades livres, contentes - os sacerdotes, afirma Nietzsche (1998, p.24-25), eram figuras odiosas e vingativas: "com os sacerdotes tudo se torna mais perigoso, não apenas meios de cura e artes médicas, mas também altivez, vingança, perspicácia, dissolução, amor, sede de domínio, virtude, doença".

Como o maior exemplo de um povo sacerdotal que promove essa inversão de valores, o filósofo (1998, p.26) destaca os judeus, ocasionando o que ele chama de "revolta dos escravos na moral":

> os miseráveis somente são os bons, apenas os pobres, impotentes, baixos são bons, os sofredores, necessitados, feios, doentes, são os únicos beatos, os únicos abençoados, unicamente para eles há bem-aventurança - mas vocês, nobres e poderosos, vocês serão por toda eternidade os maus, os cruéis, os lascivos, os insaciáveis, os ímpios, serão também eternamente os desventurados, malditos e danados!...

[23] Buscamos respeitar os limites entre uma teoria de base materialista (marxista), como a análise do discurso francesa, e uma abordagem filosófica, priorizando os fundamentos discursivos, principalmente no que diz respeito ao assujeitamento inconsciente do sujeito. Enquanto na filosofia nietzschiana há um sentido de liberdade e busca da liberdade pelo indivíduo, para a AD há apenas um efeito de liberdade, pois sempre haverá o assujeitamento.

[24] Ainda sem um sentido depreciativo, apenas como uma oposição ao nobre (NIETZSCHE, 1998).

Vê, a partir disso, como ícone dessa inversão de valores a figura Jesus Cristo, considerando-o como uma isca de "irresistível sedução" para o "refinamento do espírito" (NIETZSCHE, 1998, p.28).

Para o filósofo, é por meio desse discurso religioso cristão que o homem nega sua natureza e se afasta dos instintos, passando a agir em prol de seu doutrinamento (podemos mencionar, ainda, um discurso silenciado que perpassa o religioso mas atua na direção oposta - o discurso evolucionista, do darwinismo, que contradiz o criacionismo cristão e certifica o homem-animal). "O que é mais prejudicial do que qualquer vício? A compaixão ativa para com todos os deficientes e fracos; o cristianismo" (NIETZSCHE, 1996, p.28).

Este é o mais elucidativo dos diversos discursos dispersos no discurso sobre a moral: não é preciso que o sujeito seja religioso e cristão para que se aproprie de seus sentidos. Não é preciso, por exemplo, que creia em Deus ou em céu/inferno para que seja altruísta e tenha esperança de uma vida após a morte; também não é preciso que seja cristão para que tenha má consciência diante das faltas que considera ter cometido, como forma de punição. Pensa, portanto, ser fonte do seu dizer e ter controle dos sentidos ao enunciar um discurso sobre a moral, esquecendo-se dessa relação entre o já-dito e o que se está dizendo. Assim, um ateu inveterado pode dedicar-se à caridade, entendendo seu valor moral/social sem, muitas vezes, ter domínio sobre a fonte religiosa desse princípio, um saber instituído que é da ordem do interdiscurso - como trata Eco (1998, s.p.): "não estou certo de que algumas de minhas convicções morais não dependem ainda de uma influência religiosa que marcou minhas origens".

Há ainda outras vozes que podemos alegar que atravessam o discurso sobre a moral. O discurso capitalista/econômico, que dita as relações de consumo (o que precisamos ter/ostentar, o que é necessário/supérfluo, em que devemos investir tempo e dinheiro, quais nossos desejos e necessidades), hábitos de vida (ações cotidianas - dormir, comer, lazer, viagens), relações sociais e familiares, trabalho/profissão (necessidade de trabalhar e ter uma ocupação, o status das profissões, a vida inteira investida em carreiras, estudos, especializações). O discurso cultural, que rege a vida em sociedade e que também influencia e é influenciado por todos os que foram acima enumerados, definindo a maneira de viver e compartilhar experiências (as relações entre as pessoas e destas com as instituições - a valorização do trabalho, do estudo, das leis, o cumprimento das regras, a organização das cidades, as artes, a política, os costumes, a comunicação, a mídia).

Dentro desses discursos citados, há ainda muitos outros que se atravessam e que perpassam o campo do discurso sobre a moral: o discurso jurídico (por meio de suas leis,

penalidades, instâncias julgadoras, profissionais atuantes, instituições de controle e de manutenção da ordem); discurso científico, que também é da ordem econômica e cultural (o valor dado à ciência, a vontade de verdade, o culto ao conhecimento científico em prol de outros conhecimentos); discurso ambiental, que também se relaciona ao cultural e ao econômico (preservação do espaço, conscientização frente a algumas práticas, respeito aos seres vivos e seu habitat); dentre vários outros.

Disso constatamos que o discurso sobre a moral é formado por muitos outros dizeres, muitos dos quais não nos damos conta, e isso reafirma a sua complexidade e a complexidade da forma-sujeito de uma FD de moral tradicional. Por isso, definir o que pode ou deve ser dito dentro dessa FD, de acordo com a FI a que se está interpelado, é uma tarefa árdua, escorregadia. O que pode ser feito para buscar tal posicionamento (se determinado valor/ação/pensamento pode ou deve ser dito dentro dessa FD) é refletir como esse valor/ação/pensamento seria visto aos olhos da sociedade - se é um saber legitimado, como as pessoas reagiriam, qual seria a postura do outro perante tal ato - afinal, a moral é uma construção social.

Dada construção, por sua vez, será por nós refletida não somente de maneira interna ao filme, mas em uma relação interior/exterior, personagens/leitor virtual, a partir do efeito-leitor. É sujeito a esse efeito que o autor do discurso, por um gesto de interpretação, projeta um leitor virtual que pode ocupar uma posição-sujeito de identificação (ou não) à sua posição moral, como refere Indursky (2001, p.34):

> o sujeito-leitor vai ocupar uma posição-sujeito em relação àquela ocupada pelo sujeito-autor, com ela identificando-se ou não. A produção de leitura vai mobilizar, num primeiro momento, essas duas posições-sujeito. Cabe à função-leitor concordar, identificando-se com a posição-sujeito ocupada pelo autor, ou discordar, discutir, criticar a posição-sujeito assumida pelo sujeito-autor.

Dessa maneira, os personagens do filme, perante uma análise de suas posições-sujeito dentro da FD de moral tradicional, acabam por materializar as posições-sujeito dos leitores virtuais que são projetadas pelo sujeito-autor, numa espécie de espelhamento. É esse movimento que nos leva ao interior/exterior da obra, com as posições-sujeito dos personagens “derivando” das posições-sujeitos do leitor imaginado pelo autor/diretor. Ou seja, o diretor "dá vida" ao efeito-leitor e suas posições-sujeito por meio da construção dos personagens materializados na narrativa fílmica.

Ainda considerando o "exterior" do filme a partir da noção de efeito-leitor, cabe ponderar sobre o leitor real (que não é o projetado pelo diretor, mas o espectador efetivo do

filme, a audiência), que toma uma posição em relação ao leitor virtual, podendo identificar-se mais ou menos com a posição dele, refletindo uma maior ou menor proximidade entre os dois (ORLANDI, 1987).

Uma proximidade ou identificação entre esses leitores e suas posições-sujeito dentro da FD de moral tradicional, assim como as PS dos personagens e suas mudanças de posição, refletem os tênues limites da forma-sujeito de uma FD, que vão ao encontro de uma importante característica dela: a heterogeneidade. Assim como a FD é um processo constante de reestruturação pelos interdiscursos, também o que pode ou deve ser dito dentro de uma FD de moral tradicional é muitas vezes circunstancial, dada sua característica de ambiguidade. O sujeito pode, dessa maneira, identificar-se com alguns saberes e contra-identificar-se com outros, sem necessariamente desvincular-se da formação ideológica em questão. Nesse sentido, Indursky (2013, p.45) afirma que "uma FD é uma unidade dividida e heterogênea. Seu contorno é fundamentalmente instável, pois não há limites rígidos a separar os elementos internos de seu saber daqueles que lhe são externos".

Há alguns valores, entretanto, que são imprescindíveis no saber dessa forma-sujeito, alguns dos quais podemos apontar, tendo como base a Filosofia nietzschiana: altruísmo, compaixão, respeito ao próximo, doação, fé, esperança, caridade, amizade, trabalho, relações familiares, obediência à lei e à justiça, desapego aos bens materiais, educação, ciência, culpa. Esses saberes, na perspectiva da AD, alguns dos quais serão percebidos pelas materialidades fílmicas aqui apresentadas, caracterizam a FD de moral tradicional e revelam uma postura ética e de princípios do sujeito que a ela se assujeita.

É com esse saber tradicional que Grace se identifica até dado momento do filme, como abordaremos no próximo tópico, caracterizando o que chamamos de "boa Grace". Nosso propósito é reconhecer seu assujeitamento a essa formação discursiva e ideológica referente à moral tradicional, bem como interpretar sua posição-sujeito ao manter-se como uma pessoa identificada com determinados sentidos que a colocam a mercê dos mais diversos abusos. Ainda, vamos articular essa tomada de posição ao efeito-leitor e refletir sobre os deslizamentos de sentido da PS de Grace a partir do que seria a tomada de posição de um leitor virtual.

4.2 A BOA GRACE

Grace chega à Dogville fugida de gângsteres, após Tom escutar alguns tiros nas proximidades. Sem revelar ou dar explicações sobre as razões de tal perseguição, a

protagonista demonstra medo e angústia frente àqueles que passamos a ver, provisoriamente, como seus carrascos.

As dúvidas que sua fuga suscita (estaria dizendo a verdade? qual seu envolvimento com a organização criminosa? seria ela também uma infratora?) são aplacadas pelo comportamento honesto e retidão de caráter que a jovem demonstra em sua jornada na cidade. Mesmo quando oprimida e exposta aos abusos daqueles que anteriormente a protegeram, Grace (até o ponto de virada do filme) não cede, mantendo-se fiel às suas convicções.

A jovem fugitiva manifesta um perfil de múltiplas virtudes, mesmo diante do mistério que envolve sua presença na cidade. Sua resignação frente às intempéries, somada à finita[25] incapacidade de vingança, raiva ou má ação motivada por seu sofrimento, refletem o comportamento moral da protagonista, ou seja, o conjunto de valores e normas sociais que ela valida ao assumi-las para si, discursos-outros dos quais se apropria. Assim é que se dá o seu assujeitamento à FD de moral tradicional, por meio de seu comportamento ético, alinhado aos padrões morais.

Para evidenciar tal afirmação, separamos algumas materialidades significantes de cenas do filme, nas quais podemos perceber sua conduta morigerada, de conformidade às regras vigentes, como a cena em que Grace e Tom conversam, na casa do rapaz, sobre as atitudes da moça e as razões de sua fuga.

FIGURAS 21, 22, 23 e 24 - CENA EM QUE GRACE E TOM CONVERSAM NA CASA DO RAPAZ

[25] Finita porque não se sustenta até o término do filme.

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Nessa conversa entre eles, Grace menciona a Tom (SD4) que precisa se policiar (e se auto punir) para não ser arrogante, atitude que precisou ensinar a si mesma:

SD4: (Grace) Fui criada para ser arrogante. Então tive que me ensinar essas coisas.

Na visão da jovem, ser arrogante é algo que não pertence à forma-sujeito da moral tradicional, e é por isso que ela deve se afastar dessa atitude e comportar-se de maneira humilde, reafirmando-se como um ser de princípios.

Essa renúncia à arrogância, acompanhada da menção a uma punição, refletem também a postura de Grace na cena - cabisbaixa, mãos unidas, semblante sério - contrários à postura acolhedora de Tom, que tenta fazer com que a fugitiva confie nele. Ela, no entanto, parece arrependida, envergonhada, acuada, principalmente por ter furtado o osso do cachorro (fato mostrado em uma cena anterior), algo que não condiz com seu compromisso com os valores.

Tal assujeitamento reflete um posicionamento ideológico, em que a ideologia consiste, como dito por Indursky (2013, p.25), em uma "representação da relação imaginária com o mundo real no interior dos processos discursivos". Uma posição moral retrata, com isso, tal conexão entre o que é imaginado (o valor que é atribuído às ações) e o que existe (as próprias ações). É como afirma Orlandi (2008, p.43), ao alegar que "a ideologia não é dissimulação, mas interpretação do sentido (em uma direção)". Assim, o discurso é tido como uma das materialidades ideológicas, conforme Pêcheux e Fuchs (2014), ou seja, por meio do discurso é possível perceber o atravessamento da ideologia.

Dessa maneira, entendemos que a ideologia é o que transforma o indivíduo em sujeito, determinando sua formação ideológica, e é esta que se materializa na formação discursiva. Por isso, remeter o sujeito a uma FD é situá-lo ideologicamente em sua relação com a língua e com a história (ORLANDI, 2015).

Esse posicionamento dentro da FD que chamamos de moral tradicional, nos leva a refletir acerca de algumas críticas nietzschianas sobre a moralidade, visando entender a manifestação desses saberes na protagonista e sua "necessidade" de não ser arrogante. Para o filósofo (2005, p.67), ser moral "significa prestar obediência a uma lei ou tradição há muito tempo estabelecidas." Dessa maneira, o ser que age conforme a moral é tido como bom (não necessariamente como bom em si, mas bom para algo), pois segue valores como a benevolência, compaixão, altruísmo; enquanto seu oposto, o ser mau, é aquele imoral, que resiste à tradição, seja ela qual for. Nessa perspectiva nos referimos a esse primeiro momento de Grace no filme como boa (assujeitada à FD de moral tradicional), que na definição de Nietzsche é aquela que segue a tradição. Contudo, o sentido do termo "boa" precisa de reflexão: boa aos olhos da sociedade (e por conseguinte do leitor virtual, projetado pelo diretor), por agir de acordo com os saberes institucionalizados. Para a AD, Grace seria também o bom sujeito de Pêcheux, aquele que se identifica plenamente com a ideologia da FD. A mesma conotação não seria dada por Nietzsche, que não vê o ser moralizado como algo positivo: "e se no 'bom' houvesse um sintoma regressivo, como um perigo, uma sedução, um veneno, um narcótico, mediante o qual o presente vivesse como que às expensas do futuro?" (NIETZSCHE, 1998, p.12-13).

É preciso considerar, ainda, a ponderação do filósofo sobre tais juízos de valor, quando afirma (2005, p.68) que "'egoísta' e 'altruísta' não é a oposição fundamental que levou os homens à diferenciação entre moral e imoral, bom e mau, mas sim estar ligado a uma tradição, uma lei, ou desligar-se dela". Ou seja, quando fazemos referência ao ser "bom", não é pelo valor em si, pelo bem visado com uma benfeitoria, mas diz respeito ao quanto o ser se dedica à tradição, tornando a si mesmo bom para algo aos olhos dos outros e também tornando-se "bom" em seu próprio imaginário, a partir do que considera um comportamento moral. Grace, por isso, ao buscar esse posicionamento ligado à tradição, ou seja, ao ser bom, parece o fazer tanto como um reflexo de sua imagem "pública" quanto para o que imagina sobre si, percebendo-se como alguém de valores.

A moral não é, dessa maneira, uma manifestação individual, mas tem seu significado comum, no coletivo, principalmente porque não escolhemos nossos próprios valores. Foi decidido, em algum momento histórico, que aquela conduta traria algum bem para a humanidade e que seria mais fácil viver de tal maneira, tornando até os mais duros costumes, agradáveis com o tempo (NIETZSCHE, 2005).

A reflexão sobre a memória discursiva e interdiscurso também cabe aqui, visto que representam esse "coletivo" por meio dos saberes que estão dispersos e que o indivíduo assume ao identificar-se à determinada formação ideológica. Há nessa escolha (que não é totalmente consciente ou livre) a ilusão de ser fonte do dizer - ilusão porque esses saberes já haviam sido ditos, fazem parte da memória ou, nas palavras de Nietzsche, já haviam sido decididos por nós. Tal sentido coletivo da moral é o que pode apoiar uma identificação (ou não) do leitor virtual à construção do discurso sobre a moral do filme por meio do posicionamento dos personagens frente aos saberes da forma-sujeito dessa FD de moral tradicional, e, por mais que não haja uma identificação, há o reconhecimento desse sujeito do saber pelo leitor, dado seu caráter coletivo.

O sentido nietzschiano dado à moral pode ser fundamentado pelo conceito de institucionalização, de Berger e Luckmann (2004). Os autores referem que o ser humano, desde seu nascimento (e até mesmo antes, se pensarmos nas influências que um embrião/feto pode receber a partir do desenvolvimento dos sentidos) está submetido a uma interferência socialmente determinada, tornando-se humano pelo contato com diferentes culturas. Sua abertura para o mundo é transformada por uma ordem social preexistente, que ocasiona, contraditoriamente, o seu relativo fechamento para o mundo. Esse fechamento pode, conforme os autores (2004, p.76) "assegurar a direção e a estabilidade para a maior parte da conduta humana".

E o que é a moral, se não essa ordem social que "fecha" o ser humano para o mundo, dirigindo sua conduta e privando-o de uma liberdade "biológica" de escolha? Ironicamente, esse homem cuja direção é assegurada pela ordem social, é o ser que afasta de si a "livre"[26] escolha. Dada ordem social é, unicamente, um produto da atividade humana, e como tal, só existe porque a atividade humana continua a produzi-la (BERGER E LUCKMANN, 2004).

Essas atividades podem, facilmente, serem transformadas em hábitos e padrões que podem ser repetidos futuramente, como atestam Berger e Luckmann (2004). Esses padrões apresentam suas vantagens: quanto mais se aplicam, mais diminuem a necessidade de escolha por diminuírem a quantidade de opções, dando ao indivíduo um ganho psicológico por não precisar escolher. Tais tipificações das atividades - se recíprocas - tornam-se instituições. Para os autores (2004, p.79), "as tipificações das ações habituais que constituem as instituições são sempre partilhadas. São acessíveis a todos os membros do grupo social particular em questão (...)".

A moral é institucionalizada. Como um produto da atividade humana que dirige as ações e contêm os impulsos, os valores são "tipificados", tornados habituais e partilhados em uma sociedade - não seriam legítimos se não fossem. Como atestam Flores, Gallo e Neckel (2016, p.199) "As instituições precisam garantir para os sujeitos que se inscrevem nelas, que eles compartilham uma mesma realidade, que tem uma mesma memória."

O indivíduo se beneficia a partir de tais padrões de comportamento da instituição moral - afirma Nietzsche (2005) que fazemos melhor o que nos é habitual, sentindo, até mesmo, prazer. Para o autor (2013), esse prazer também está ligado à sedução que tal instância tem na nossa vida - ela sabe entusiasmar. Isso porque sabemos que o costume já foi comprovado e por isso deduzimos que é proveitoso: uma união do útil ao agradável. "Eis a conclusão errada: porque nos sentimos bem com um costume, ou ao menos levamos nossa vida com ele, esse costume é necessário, pois vale como a única possibilidade na qual nos sentimos bem; o bem-estar da vida parece vir apenas dele". (NIETZSCHE, 2005, p.69). Isso é ter o habitual como condição de existência.

---

[26] A noção de liberdade, pensada pelo viés da AD, remete ao esquecimento número um do sujeito, que acredita ser fonte do seu dizer e "esquece" de seu assujeitamento. Para Nietzsche, entretanto, um vislumbre de liberdade seria possível a partir da transvaloração dos valores, em que o ser liberta-se dos costumes e da tradição para tornar-se espírito livre, aquele que vive conforme a potência da vida. Na AD, no entanto, o sujeito pode, para "libertar-se" da moral, desidentificar-se da FD de moral tradicional e passar a se identificar com outra. Haverá, contudo, sempre o assujeitamento, a interpelação ideológica, sendo a liberdade apenas um efeito, uma ilusão. Nesse sentido, afirma Mariani (1998) que a interpelação ideológica nunca é plena - os mecanismos de resistência e ruptura são igualmente constitutivos dos rituais ideológicos de assujeitamento.

Na teoria nietzschiana, esse sujeito mordido pela tarântula moral[27] é o que o filósofo chama de espírito cativo (ou dependente), aquele que vive conforme a moral do seu tempo, sujeitando-se à tradição e aos costumes. Eles são a regra, o comum - não viver como um espírito cativo seria a exceção (o espírito livre[28]). Para o autor (2005, p.145-146), "a estreiteza de opiniões, transformada em instinto pelo hábito, leva ao que chamamos de força de caráter. (...) Ao indivíduo de caráter forte falta o conhecimento das muitas possibilidades e direções da ação; seu intelecto é estreito, cativo (...)". Nessa passagem, quando o filósofo se refere à força de caráter, o faz no contexto de uma construção social (dentro da FD de moral tradicional) e não em seu pensamento sobre o espírito livre. Assim, nessa colocação, o individuo que apresenta um forte caráter perante a sociedade é o ser domesticado, cativo, de princípios, aquele que incorpora o hábito em seu posicionamento, como afirmam Berger e Luckmann sobre as tipificações das atividades. Completa Nietzsche (2005, p.146): "O ambiente em que é educada tende a tornar cada pessoa cativa, ao lhe pôr diante dos olhos um número mínimo de possibilidades O indivíduo é tratado por seus educadores como sendo algo novo, mas que deve se tornar uma repetição".

A FD moral que chamamos de tradicional é a que se relaciona a esse modo de ser cativo, que "empresta" das várias outras vozes (discursos) a regência de seu modo de viver: daquele que vive conforme as ações habituais, que foram previamente aceitas, aprovadas, para assim vincular-se a uma comunidade e cultura; daquele que aceita o que é tradicional sem buscar razões, mas o faz por rotina e por aceitação das normas sociais; daquele que cultiva valores metafísicos, pautados na fé de que suas ações são boas, sem refletir sobre a quem elas favorecem e por que; daquele que se sacrifica pelos costumes e confunde com prazer esse "ganho psicológico" do fazer o habitual.

Mas é preciso ter em mente que uma FD não é homogênea. Ela também é um espaço do ambíguo, do diferente e do divergente - sem isso, não haveria a movimentação dos sentidos. Dessa maneira, mesmo dentro da referida FD que descrevemos, há espaço para o ser outro, para diferentes posições dos sujeitos em diferentes níveis de identificação à formação ideológica.

Para tal reflexão é preciso considerar, como postula a AD, que o sujeito também não é dotado de unicidade. Como um ser em falta, há nele o furo do equívoco, da contradição, do

---

[27] Expressão utilizada pelo filósofo em Aurora (2013).

[28] É o ser que pensa de modo diferente do seu tempo desligando-se do que é tradicional. É o espírito que busca a verdade (NIETZSCHE, 1998).

inconsciente, que o constituem em um ser fragmentado e dotado de ambiguidade - assim refere Ferreira (2004, p.40):

> Se não houvesse a falta, se o sujeito fosse pleno, se a língua fosse estável e fechada, se o discurso fosse homogêneo e completo, não haveria espaço por onde o sentido transbordar, deslizar, desviar, ficar à deriva. A falta é, então, tanto para o sujeito quanto para a língua, o lugar do possível e do impossível (real da língua); impossível de dizer, impossível de não dizer de uma certa maneira – o não-todo no todo, o não-representável no representado.

Por isso, nem todos os personagens de *Dogville* têm a mesma relação de pleno assujeitamento a essa FD de moral tradicional que tem Grace na maior parte do filme. É essa incompletude que faz com que ela se movimente dentro da FD e mude sua postura ao final da história, assim como outras pessoas da cidade, podendo causar tensão e tornando os limites da FD cada vez menos definidos, pois quando o sujeito se movimenta, movimentam-se com ele os sentidos na FD, ou seja, eles deslizam pelo desdobramento do sujeito entre as posições-sujeito.

A falta que constitui o sujeito é fundamental para que possam existir as rupturas, os estranhamentos, as falhas. Sem ela, não haveriam diferentes níveis de assujeitamento ou a dispersão do sujeito frente à ideologia. Essa característica foi apropriada pela AD a partir da Psicanálise e do sujeito do inconsciente. Nesse sentido, Ferreira (2004, p.43) afirma que

> Há aqui um ponto de aproximação entre o sujeito da psicanálise e o do discurso. Ambos são determinados e condicionados por uma estrutura, que tem como singularidade o não-fechamento de suas fronteiras e a não-homogeneidade de seu território. Dessa forma, sujeito, linguagem e discurso poderiam ser concebidos como estruturas às quais se têm acesso pelas falhas.

A falha de Grace é o que possibilita que a protagonista mude de ideia ao final do filme. Entretanto, sua posição é de pleno assujeitamento na maior parte do enredo, remetendo à FD de moral tradicional, fato atestado quando a jovem mostra uma postura arrependida por suas faltas e revela que precisa se educar para não ser arrogante, o que refletiria uma conduta de alguém que se considera acima dos demais. A arrogância é contrária à humildade, e a humildade é um valor importante para a moral, herança do discurso religioso cristão que exalta os pobres e humildes. Esse discurso - que vem do interdiscurso do cristianismo - pode ter, nos dias atuais, um sentido mais figurado do que literal: embora a humildade se sustente como um valor, tanto para o discurso sobre a moral como para o cristão, ela não precisa ser seguida "à risca", podendo representar mais uma humildade de espírito do que de ações/modos de vida.

Essa humildade - sentimento que Grace tenta se impor ao lutar contra sua arrogância - atinge seu significado em outras cenas do filme. Assim, uma importante materialidade que dá

ao leitor esse sentimento frente à protagonista é o ângulo de filmagem, no qual ela é muitas vezes colocada em plano picado, para usar da linguagem de Martin (2005), ou também chamado de câmera alta ou *plongée*, em que a câmera filma o foco da cena de cima para baixo, como na figura 25, momento em que ela aguarda na mina abandonada a decisão dos moradores sobre sua permanência na cidade.

FIGURA 25 -IMAGEM DE GRACE EM PLONGÉE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Conforme Martin (2005, p.51), tal ângulo torna "o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino". Essa técnica, utilizada pelo diretor algumas vezes durante o filme (principalmente ao retratar Grace), pode refletir seu desejo de mostrá-la como esse sujeito inferiorizado que ela se "coloca" em diversos momentos, atestando sua posição enquanto "vítima das circunstâncias".

Sua postura na imagem reafirma a análise: descalça, com as roupas rasgadas e abraçando-se ao próprio corpo, deixa transparecer uma situação de inferioridade, como que à mercê do destino. Reflete, dessa maneira, a conduta de alguém que não age, mas aceita, submete-se, assujeita-se ao que lhe é imposto (seja a decisão de permanecer ou ir embora, seja às consequências que seu assujeitamento pleno à FD de moral tradicional trouxeram a ela).

Há um deslizamento de sentido nessa materialidade, ligado, principalmente, a essa noção de "vítima": dentro dos saberes da FD de moral tradicional, o quanto há de vítima na protagonista? Ou há um "vitimismo" disfarçado? Enquanto analistas do discurso frente a essa materialidade fílmica, podemos ver essa imagem (pelo uso da câmera alta) como algo que suscita o compadecimento, destacando uma situação de inferiorização e revelando uma personagem em sofrimento, mas que é, ao mesmo tempo, uma figura hegemônica: além de

jovem e bonita, Grace é loira, dos olhos claros, usando roupas de pele, fatores que talvez contradigam (ou que reforcem) sua postura de sacrifício. Ao mesmo tempo em que se pode pensar que há nisso uma renúncia de tudo o que ela representa (a beleza, a riqueza, a delicadeza) em prol de sua martirização, sentido que a direciona à "vítima", há também o sentido de opção pelo sofrimento, de oferecimento de si para o martírio, direcionando o sentido para uma "vitimização", que beira à manipulação.

Assim, pensando-se na projeção do diretor de um leitor virtual, pode haver, por esses deslizamentos de sentido, um compadecimento de sua dor, de seu estado de vítima, e, possivelmente uma identificação desse leitor à posição de Grace dentro da FD de moral tradicional. Porém, também pode haver a outra interpretação, de um leitor virtual que se sentiria manipulado pela postura da protagonista, por não saber as razões de sua fuga ou não concordar com sua submissão aos habitantes de Dogville, partindo de uma contra-identificação com a jovem. Nessa lógica, a percepção do leitor projetado por von Trier acerca do "bom" estaria de acordo com a crítica de Nietzsche, sobre o bom como veneno, narcótico, que produz um efeito "sedutor", de "vício", de manipulação. É um bom aos olhos da moral (pertence à forma-sujeito da FD de moral tradicional), mas não necessariamente um bom que traz o bem (no sentido de benfeitoria, evolução, valores de um ser superior).

Talvez esse seja o direcionamento do sentido proposto pelo diretor do filme ao projetar seu leitor: o sentido de Grace-vítima parece dominante, enquanto o de Grace-vitimismo parece uma derivação de quando se questiona o primeiro. Ao mostrá-la em *plongée,* inferiorizada em prol das renúncias que fez, de casaco de pele (rasgado) e descalça, o diretor pode imaginar um leitor que se compadeça do sofrimento da jovem. Porém, esse mesmo leitor, ao deparar-se com o final trágico e com a mudança no posicionamento de Grace, pode ser imaginado como alguém que questionará esse compadecimento e também a própria forma-sujeito da moral tradicional pelo sentido que tem o "bom" explicitado acima. Ou seja, ao passo que von Trier antecipa a identificação do espectador com a postura de "brinquedo do destino" de Grace, também pode levá-lo a questionar o saber dessa FD quando perceber que seu compadecimento pode ter sido equivocado.

Em outro diálogo na mesma cena (da conversa entre Grace e Tom), podemos novamente perceber um momento de culpabilização em que a jovem se coloca, refletido na SD5, quando refere uma falha em seu comportamento ao furtar o osso do cachorro (Moisés) para utilizar em sua defesa, logo que chega à Dogville:

SD5: (Grace) Não mereço esse pão. Eu roubei aquele osso. Eu nunca havia roubado nada. E agora tenho que me punir.

Tal discurso é proferido quando Tom oferece comida à jovem, que inicialmente rejeita o auxílio por não considerar-se merecedora e por acreditar que precisa de uma punição (passar fome). Esse autojulgamento é implícito em suas palavras, quando relaciona o desmerecimento ao fato de ter cometido o roubo, algo que não pertence aos saberes da forma-sujeito da FD de moral tradicional. Há um questionamento que podemos fazer, enquanto analistas, e também von Trier pode projetar como uma indagação do espectador, a partir do deslizamento de sentido dessa materialidade: a interpretação a que o diretor nos direciona, a priori, é a de que Grace visa punir-se para "consertar", "melhorar", o dano causado pela falta por meio do sacrifício. Entretanto, o castigo pode ser interpretado não como autopunição em si, visto que traria a ela um benefício: limpar sua má consciência? Sendo ela plenamente identificada à FD de moral tradicional, em meio à sua transgressão, a punição física seria aplicada para compensar a falta cometida, sendo que essa falta era algo que poderia incomodá-la mais do que a fome. Ou seja, não seria necessariamente um castigo visto que a dor compensaria o dano e visto que, para ela (plenamente identificada), o castigo poderia ser maior se optasse por conviver com a culpa da imoralidade do que a punição física que se impõe.

Pela materialidade das imagens (cabisbaixa, séria, arrependida - figuras 21 e 22) e também por seu discurso, ela demonstra esse sentimento de culpa, algo profundamente arraigado e bem visto no discurso sobre a moral, e que tem origem a partir do interdiscurso (discurso cristão). Nietzsche (1998) estabelece, em sua genealogia da moral, um entendimento sobre a noção moral da culpa, que relaciona ao conceito material de "dívida" pela instituição de um castigo como uma reparação a um dano sofrido. Afirma o autor que, na história da humanidade, o castigo aplicado a um criminoso não diz respeito a uma obrigação de punição a quem cometeu a falta, mas serve para que quem se sentiu prejudicado possa descarregar seu ódio pelo castigo ao outro. Dessa maneira, alega que (1998, p.48) "qualquer dano encontra o seu equivalente e pode ser realmente compensado, mesmo que seja com a dor do seu causador", revelando sua ideia de equivalência entre dano e dor, em uma relação entre credor e devedor. "Não existe gratuidade. Tudo que foi alcançado tem de ser pago. O pagamento se dá por meio de sacrifícios que vão aumentando cada vez mais e ainda trazem consigo o temor de não haver pago o suficiente" (AZEREDO, 2000, p.131).

Junto à ideia de castigo havia uma convicção sobre seu efeito, no qual era exercido uma *mea culpa* pelo indivíduo - agiria ele com mais cautela, refreando seus desejos[29]. Nietzsche (1998) atribui ao fortalecimento da noção de comunidade, bem como dos valores morais, certo desdém aos desvios do indivíduo e a tentativas de encontrar castigos equivalentes para suas faltas. Diante da ausência da dor, resta a falta, a má consciência, que protege o ser dos seus instintos e impulsos, de sua animalidade.

Considera o filósofo que a má consciência é a interiorização do homem ao voltar todos os seus instintos para dentro, na impossibilidade de descarregá-los, exteriorizá-los. É a inibição da liberdade do homem selvagem, errante, animal. Afirma Nietzsche que (1998, p.73) "a hostilidade, a crueldade, o prazer na perseguição, no assalto, na mudança, na destruição - tudo isso se voltando contra os possuidores de tais instintos. Essa é a origem da má consciência".

Para Nietzsche, a culpa é um estado fundamental do indivíduo moralizado, oriunda do dever e do sentimento obrigação para alguma coisa (NIETZSCHE, 2005). Diante do erro, o indivíduo sente-se culpado, em dívida, e alia esse pensamento à memória (psicológica, reminiscência), ou seja, à dificuldade de esquecer a ofensa que praticou e que, assim como Grace, precisa aplicar-se uma punição para que sua dívida de ordem moral (culpa) seja aliviada.

A má consciência é herança do pensamento cristão, que alcança seu estado máximo a partir da ideia de que há um Deus que perdoou todos os nosso pecados e que torna-se nosso "credor" - não há mais uma dívida material a ser paga, então esse sentimento de falta volta-se para o homem por meio do sofrimento imposto pela má consciência. Nisso reside seu arrependimento, sua culpa pelo que considera serem suas falhas morais, seu apequenamento e vitimização. "O que é moral cristã? O acaso roubado de sua inocência, a desgraça manchada pelo conceito de 'pecado', o bem-estar como perigo, como 'tentação'; a indisposição fisiológica envenenada pelo verme da consciência...." (NIETZSCHE, 1996, p.47).

É nesse sentido que Grace mede o seu "merecimento": como julga ter cometido um erro, precisa, de alguma maneira, sacrificar-se por ele, seja por sua culpa cristã, seja pela pena física de passar fome. Em cada um desses sentidos, há a ideia referida por ela de punição, por meio da qual há a quitação da dívida e, na falta de um credor que realize essa cobrança, ela é feita pela má consciência da jovem.

---

[29] Na ótica de Nietzsche, esse controle dos desejos do indivíduo é possível, algo que se afasta aos postulados da AD, que considera o desejo como parte de uma inconsciência ideológica, não sendo possível, portanto, o controle pelo sujeito. Dada noção remete ao esquecimento número um, no qual o sujeito acredita ser fonte do seu dizer.

Essa é uma atitude característica do espírito cativo, do ser do rebanho, que aprendeu (habituou-se, treinou-se) a sentir remorso diante do que considera ser uma má ação, uma conduta imoral. Percebe-se nesse posicionamento a ausência de razões, de questionamentos sobre a culpa autoimplicada - por que é necessária? a quem estou prejudicando? a punição repara o dano causado? o dano é real? Mas o espírito cativo não é dado a razões, mas ao hábito. Como afirma Nietzsche (2005, p. 144)

> O espírito cativo não assume uma posição por esta ou aquela razão, mas por hábito; ele é cristão, por exemplo, não por ter conhecido as diversas religiões e ter escolhido entre elas; ele é inglês, não por haver se decidido pela Inglaterra, mas deparou com o cristianismo e o modo de ser inglês e os adotou sem razões, como alguém que, nascendo numa região vinícola, torna-se bebedor de vinho. Mais tarde, já cristão e inglês, talvez tenha encontrado algumas razões em prol de seu hábito; podemos desbancar essas razões, não o desbancaremos na sua posição. Se obrigarmos um espírito cativo a apresentar suas razões contra a bigamia, por exemplo, veremos se o seu santo zelo pela monogamia é baseado em razões ou no hábito. Habituar-se a princípios intelectuais sem razões é algo que chamamos de fé.

Assim também o sujeito da AD não é totalmente consciente e livre em suas escolhas, mas interpelado por seu assujeitamento ideológico, passando a agir conforme sua posição e sua identificação à FD. Nisso consiste seu hábito - operar de acordo com o que pode e deve ser dito a partir do sujeito do saber da formação ideológica. Por isso, quando dizemos que Grace escolhe a punição para quitar sua dívida, essa escolha não é nem tão livre nem tão consciente, mas é feita de acordo com sua posição dentro da FD.

Para Berger e Luckmann (2004), as ações habituais nos são ensinadas, e o são por aqueles que também foram ensinados: em uma interação entre pais e filhos, por exemplo, a realidade é dada, transmitida aos mais novos, que passam a ver o mundo não como um lugar transparente, mas opaco, algo que não ajudaram a criar (vide a SD4, quando Grace alega que foi ensinada a ser arrogante). Para os autores (2004, p.86) "O processo de transmissão simplesmente reforça o sentido que os pais tem da realidade, quanto mais não seja porque, falando cruamente, ao dizer 'é assim que estas coisas são feitas', frequentemente o próprio indivíduo acredita que é isso mesmo". Nessa "transmissão" é que o espírito é "cativado", passando a fazer as coisas que sempre foram feitas, estavam na memória, em sua opaca realidade. E mesmo quando torna-se capaz de buscar as razões de seus hábitos, o sujeito geralmente não o faz, acomodando-se com sua turva visão das coisas.

Assim age Grace, ao manifestar uma inocente culpa pelo furto de um osso que se encontrava ao lado do cachorro, visando uma "arma" para que pudesse se proteger de quem a perseguia. Seus rígidos escrúpulos são o que a remetem à FD tradicional em relação aos seus

saberes, como um espírito cativo. Dessa maneira, ao nos questionarmos sobre o que pode ou deve ser dito dentro de uma FD tradicional, temos que a postura da fugitiva é algo que se identifica à formação ideológica moral, de maneira até excessiva: imagina-se que poucos se sentiriam culpados por furtar um osso, mas caso se sentissem, devolvê-lo seria (talvez) mais apropriado do que impor-se uma punição física (fome), como fez Grace. Há vários fatores implícitos nesse "delito" que não foram por ela considerados - apesar do ato de roubar ser um crime, não há um valor material no objeto suprimido, e tampouco simbólico; apesar do cão gostar de roê-lo, por questões biológicas, de diversão ou simples alívio para os dentes, não é algo nutritivo, que possa alimentá-lo; o motivo do "roubo" foi para sua proteção, atitude essa que não representa uma imoralidade, visto que qualquer ação derivada de sua defesa seria decorrente do perigo que estava exposta. Portanto, se havia um espaço apropriado para algum sentimento de culpa diante da transgressão, essa dívida deveria ser para com Moisés, que perdeu seu passatempo. Não partiria dele, entretanto, a cobrança para tal dívida, apesar de seus latidos dirigidos à Grace denunciarem sua postura de "poucos amigos".

Em uma cena anterior a essa conversa com Tom, quando Grace chega à cidade e os dois se encontram a jovem nos "justifica" o delito cometido ao demonstrar medo diante dos carros que se aproximam, conforme as figuras 26 e 27.

FIGURAS 26 e 27 - GRACE DEMONSTRA MEDO AO OUVIR SONS DE CARROS SE APROXIMANDO

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Junto à expressão da mulher - olhos esbugalhados, marejados, boca entreaberta - a câmera de von Trier nos transparece o pavor de Grace na cena, ao apresentar cortes muito rápidos entre os planos e alguns sem oferecer foco na imagem (figura 21), indicando novamente uma posição de vítima, de "brinquedo do destino" que está à mercê das iniquidades da vida. Essa postura de pânico transparece os motivos pelos quais furtou o osso: como vítima, precisava proteger-se do perigo a que estava exposta com a arma que encontrasse pelo caminho. Porém, mesmo com dada "licença" para o furto, ela ainda se culpara por sua atitude "imoral", porque furtar não está entre os saberes da FD da moral tradicional.

A protagonista remete, dessa maneira, a um espírito cativo nietzschiano, que vive conforme os valores e costumes da sociedade. É preciso refletir, no entanto, que de acordo com Indursky (2013), uma FD deve ser entendida como dois ou mais discursos em um só (interdiscurso), e por isso seu princípio constitutivo é a contradição - não conta com limites rígidos, seu contorno é instável. De tal modo, é um espaço heterogêneo, que abriga o diferente, possibilitando, com isso, o deslize do sentido.

São esses deslizes que promovem as várias possibilidades de discurso dentro da FD, de acordo com os níveis de assujeitamento a tal ideologia - Grace, por exemplo, apresentou (até dado momento) uma postura inflexível de valores. Mas não permanece assim até o final, bem como outros personagens podem estar em uma mesma FD da protagonista e apresentar um discurso diferente ao dela, em virtude dessa heterogeneidade da FD e também da fragmentação do sujeito, decorrente do desdobramento da forma-sujeito, que o torna um sujeito dividido e torna a FD um espaço para a diferença e divergência (INDURSKY, 2008).

Tal postura de Grace dentro da FD de moral tradicional relaciona-se à noção de posição-sujeito. É esse conceito que assegura a existência de outras tomadas de posição

dentro de uma FD, que não correspondem a um lugar empírico do discurso, mas referem-se à identificação e assujeitamento à dada formação ideológica.

Dessa maneira, quando o sujeito enunciador encontra o sujeito do saber em uma FD, estabelece-se entre eles uma relação de posição-sujeito (INDURSKY, 2013). Essa relação só é possível de ser estabelecida porque, segundo a autora (2000), a FD não é dotada de unicidade - ela é fragmentada, ambígua, abrindo espaço para o diferente, o divergente e o contraditório - e isso dá lugar às diferentes posições-sujeito.

A resignação da protagonista, sua obediência desmedida, misericórdia e compaixão manifestada (até o desfecho da história), a colocam na que consideramos a posição-sujeito 1 (PS1), que vamos nomear como "sacrifício aos costumes", identificada à forma-sujeito da moral tradicional, ao que é "correto" aos olhos dos valores (cristãos) vigentes na sociedade. Esse nome que damos reflete, porém, mais a tomada de posição da protagonista dentro do que é projetado pelo sujeito-autor para seu leitor virtual, ou seja, a imagem dela frente ao sujeito-leitor, do que aquilo que poderia ser a imagem de si mesma, pois, visto seu pleno assujeitamento à FD, o que consideramos como um "sacrifício" em prol dos valores, talvez para ela não tenha uma conotação de sofrimento, e sim algo que é feito de bom grado, voluntariamente, em razão da sua inconsciência ideológica diante dos saberes a que se assujeita.

Tendo em vista o caráter ambíguo de uma FD, dessa maneira, o sujeito pode ocupar diversas outras posições-sujeito dentro dela, refletindo a sua tomada de posição em relação à forma-sujeito do discurso, de acordo com diferentes níveis de identificação aos sentidos dominantes da FD que são classificados em três modalidades, conforme já tratamos no capítulo 3: o sujeito identificado, contra-identificado e desidentificado.

Esses diferentes níveis de identificação à ideologia são possíveis frente à heterogeneidade da FD e ao sujeito fragmentado, cindido, dividido em relação aos seus saberes. Assim, diferentes posições-sujeito poderão ser percebidas no comportamento dos personagens, ocasionando as desordens morais do filme, sendo que Grace, até próximo ao desfecho da narrativa, ocupa a PS1 - sacrifício aos costumes, plenamente identificada à forma-sujeito da FD de moral tradicional.

Suas vestes reforçam a PS1 a ela atribuída: embora apresentem uma variação durante o filme, utiliza roupas de cores sóbrias ou neutras, moralmente "aceitáveis", que pouco revelam do seu corpo. A diferença entre elas é apenas ostensiva - quando chega à cidade e quando está em vias de ir embora, veste seu casaco de pele (figura 28). Quando passa a

trabalhar para as pessoas dali, no entanto, utiliza roupas puídas que emprestou dos moradores (figura 29), para que possa trabalhar com maior facilidade.

FIGURAS 28 e 29 - VESTUÁRIO DE GRACE: ANTES E DEPOIS

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Assim, essa caracterização da personagem favorece nossa interpretação ao colocá-la na PS1 - sacrifício aos costumes, plenamente identificada à FD de moral tradicional, em que sua aparência (vestes, fisionomia, postura) refletem um comportamento recatado, contido, de uma mulher que se assujeita ao imaginário sobre a moral feminina (e também enquanto uma mulher trabalhadora, criada, servil) de seu tempo, em um nível pleno de assujeitamento, com uma rigidez cortante. Essa tomada de posição da boa Grace é mantida até o ponto de virada do filme, em uma trajetória na qual ela se entrega, diversas vezes, a um comportamento moral quase inflexível (PS1).

Outro exemplo desse comportamento excessivamente moral é quando o personagem Chuck tenta beijá-la no pomar, ação que não vemos, apenas ouvimos o relato em uma cena de conversa entre dois. Após o ocorrido, Chuck acusa a jovem de achá-lo repugnante, e por isso

não cedeu às suas investidas. Grace, ao contrário de se defender ou censurar as atitudes do homem, pede a ele desculpas:

SD6: (Grace) Perdão por duvidar de você. Não acontecerá de novo. Eu prometo.

FIGURAS 30, 31, 32 e 33 - O DIÁLOGO DE GRACE E CHUCK DEPOIS DA COLHEITA

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

A construção imaginária acerca de uma mulher (trabalhadora) plenamente assujeitada à FD de moral tradicional condizem com a Grace retratada nas imagens: além de suas roupas discretas, que não chamam a atenção para seu corpo, ela também mantém o cabelo - algo que revela a "beleza feminina" e que em algumas culturas, mostrá-lo é imoral - coberto por um lenço, como que para disfarçar sua feminilidade em seu "posto" de trabalho, indicando o recato, a pureza, a castidade, saberes que pertencem à FD tradicional.

O fato de ela pedir perdão quando acusada, mesmo diante da falta do outro, indica novamente seu estado de má consciência: agiu de maneira a não condizer com os princípios que assume em sua vida. Isso acontece porque Chuck a qualifica como alguém que não gosta dele, e por isso ela teria se afastado quando ele tentou "tocá-la". Mas Grace não o vê como alguém desprezível, como foi acusada, e por ter dado essa impressão, pede desculpas.

Dessa maneira, em alguns momentos iniciais dessa cena a mulher mantém-se com uma postura arrependida (figura 30), cabisbaixa, de ombros caídos, enquanto Chuck sustenta uma expressão incrédula, fitando o horizonte. Já ao final do diálogo (figura 33), após assumir a culpa e pedir perdão pela falha dele, Grace parece mais aliviada e porta um sorriso e um olhar complacentes, como se estivesse diante de uma benfeitoria, uma realização do próximo.

Para Nietzsche, a culpa é um estado fundamental do indivíduo moralizado, do espírito cativo, oriunda do dever e do sentimento obrigação para alguma coisa (NIETZSCHE, 2005). Diante da falta, o indivíduo sente-se culpado, em dívida, e alia esse pensamento à memória, ou seja, à dificuldade de esquecer a ofensa que praticou. Grace pede perdão à Chuck por entender que cometeu a falta (nesse caso, indica que duvidar das "boas intenções" do homem é algo ruim), e, em seu estado moral, pedir perdão a ele pode aliviar a sua má consciência. Junto às desculpas, a protagonista promete que não isso não aconteceria novamente. A

promessa também é fruto de um comportamento moral, fato que, conforme Nietzsche (1998, p. 47), é característico do ser domesticado, como afirma: "criar um animal que pode fazer promessas - não é esta a tarefa paradoxal que a natureza se impôs, com relação ao homem?".

Nesse discurso podemos perceber novamente um comportamento favorável à moralidade dos costumes, indo além: há em Grace uma arriscada polidez, uma afabilidade que, de certa maneira, é ingênua, colocando-a em posição de não reação (PS1). Havia o espaço (e até a necessidade) para ela se defender da acusação de desgostar de Chuck e alegar que sua amizade não dependia de ceder às tentativas de envolvimento físico. Havia também o espaço para o silêncio, preenchido pelo pedido de desculpas, pela promessa de que não aconteceria de novo e até por uma expressão afável, clemente - não viria a duvidar dele e de suas intenções.

Suas atitudes não manifestam um modo de ser biológico que o ser humano (a contra gosto?) carrega em sua constituição animal, e sim condutas adestradas, que afastam de si o instinto. Nesse sentido, referem Berger e Luckmann (2004) que a organização instintiva do homem é subdesenvolvida se comparada à dos outros animais, pois os impulsos humanos são desprovidos de especialização e direção. Eles são internalizados, a partir de seu contato com um ambiente natural que é também social e cultural. E diante dessa necessidade de livrar-se do animal são instituídos os valores morais[30].

Assim afirma Nietzsche (2005, p.47), ao referir que "a besta que existe em nós quer ser enganada; a moral é mentira necessária, para não sermos por ela dilacerados. Sem os erros que se acham nas suposições da moral, o homem teria permanecido animal". Por isso, atesta o filósofo, o ser humano se impõe leis severas ao considerar-se um ser mais elevado, olhando com ódio e desprezo para o que fica à mercê da animalidade.

Grace atua como um exemplo de tal regulação. Um animal, diante de ameaças, acua-se ou ataca, preservando sua existência, e, somente se anestesiado (dormente) ou previamente domesticado (por meio de ganhos ou castigos), deixaria de reagir. A jovem coloca-se como esse animal domesticado, conformado diante do próprio sofrimento, para não desviar-se do caminho da retidão, construído em prol do sentido dominante na FD. Por isso, não é à toa que faz referência no filme ao estoicismo, quando menciona à personagem de Vera que ensinou essa teoria para seus filhos. Vera, com base nessa afirmação da jovem, ao aplicar-lhe um

[30] Nossa memória biológica/natural/animal não faz parte do interdiscurso da moral tradicional - pelo contrário, atua na direção oposta desta, que prevê o adestramento/supressão dos instintos e impulsos humanos pela domesticação e amansamento do ser. Assim, o discurso do "animal-homem" e suas memórias biológicas (violência, sexo, postura, conduta, funções corporais) não são bem recebidas no discurso sobre a moral, porque não estão entre os saberes da FD moral tradicional.

castigo (por considerar que ela havia seduzido Chuck, seu marido) pede que ela mantenha-se resignada e não chore, demonstrando que segue a doutrina estoica.

O estoicismo, como uma escola filosófica que se baseia na condenação das emoções e exaltação da apatia (ABBAGNANO, 2007, p.375), "compartilhou a afirmação do primado da questão moral sobre as teorias e o conceito de filosofia como vida contemplativa acima das ocupações, das preocupações e das emoções da vida comum. Seu ideal, portanto, é de ataraxia ou apatia".

A protagonista revela, desse modo, uma obediência desmedida ao que considera como virtudes, deixando de lado suas emoções e sua dor para permanecer em um estado moral. Como afirma Mangabeira (2012, p.162) "a fugitiva apenas julgava as circunstâncias e não podia sucumbir a seus instintos, pois isso significava perder seu controle, sua civilização, seu alto padrão moral, sua ética cristã de 'amarás o próximo como a ti mesmo'". Essas características revelam a boa Grace – boa porque age a favor da moralidade dos costumes, seguindo as normas morais em um comportamento que, dentro dessa ordem social, pode ser tido como modelo. Um ser cativo, domesticado, que não pressente o perigo, não late e não "mostra os dentes" quando se sente ameaçado. Dentro de tal formação ideológica que consideramos a FD de moral tradicional, a jovem se identifica quase que inteiramente (quase, porque é convencida, ao final do filme, a rever suas decisões, mostrando esse sujeito cindido e em conflito que a AD aponta e ocasionando desordens morais).

O sentido dessa "boa Grace" também pede reflexão. Qualificá-la como "boa" é um apontamento que pertence a uma formulação imaginária, haja vista que não há uma "boa Grace" em si, que assim significa pelo bem alcançado, mas sim porque perante os saberes da FD seu comportamento é submetido à tradição. Esse imaginário social remete ao efeito-leitor: não basta que o sujeito-autor idealize sua personagem com essa conotação positiva e almeje um entendimento se esse sentido não for o mesmo para o espectador. Ou seja, o leitor projetado para o filme pode identificar o comportamento da mulher como bom (aceita esses valores), se estiver assujeitado à mesma FD dela.

A postura de boa Grace - afável, estoica, resignada, rígida com seu próprio comportamento - dentro da instituição moral, é o que pode colocá-la em perigo. Como referem Berger e Luckmann (2004), uma das vantagens da institucionalização, ou seja, da tipificação das ações, é que elas passam a ser previstas pelo outro. Ao viver em uma comunidade que compartilha seus padrões e costumes, passamos a ver o outro como um semelhante, que vive de acordo com nossos valores, e portanto, alguém que se comporta dentro do esperado. Assim, atestam os autores (2004, p.81) que "logo que A e B entram em

ação comum, qualquer que seja a maneira, produzir-se-ão rapidamente tipificações. A observa B executar. Atribui motivos às ações de B e, ao ver repetirem-se as ações, tipifica os motivos como recorrentes". Grace, portanto, ao apresentar em seu discurso e em suas atitudes essa rigidez moral e entrega aos costumes, os dogvillianos[31] passam a esperar dela essa conduta, o que possibilita com que cada vez mais testem os limites da jovem.

A instituição moral tem essa pretensão, de tornar o ser humano previsível, para facilitar o controle (OLIVEIRA, 2010), sendo esta uma marca das instituições: como referem Berger e Luckmann (2004), institucionalizar um segmento da atividade humana implica em submetê-lo ao controle social, à aprovação dos outros membros da instituição. Por isso, ações morais, além de ordenadas, refletem a aprovação dos membros da sociedade diante de um comportamento que já é esperado.

A postura arrependida de Grace pode ter partido também de uma antecipação sobre tal controle - ao perceber que não se comportou da maneira como Chuck esperava, pediu desculpas e prometeu que não aconteceria novamente, tentando amenizar a má impressão que pode ter deixado para ele (mesmo que a crítica do camponês tenha sido para manipular a jovem). Além disso, há o fato de que ela dependia da aprovação das pessoas para permanecer na cidade, e aborrecer o homem, naquele momento, não seria favorável a ela, por isso a encenação do arrependimento (outro saber constitutivo da FD de moral tradicional) pela atriz no discurso fílmico.

Tal sentido de previsibilidade é reafirmado pelas palavras do narrador, conforme a SD7, ao indicar a vulnerabilidade que ela ostenta diante de sua rigidez de princípios (antes de ser abusada sexualmente por Chuck):

> SD7: (Narrador) Grace também havia se exposto e lá ficou a balançar como a maçã do Jardim do Éden.

[31] Termo cunhado por Gerace (2011) para se referir aos habitantes de Dogville.

FIGURAS 34 e 35 - IMAGENS QUE ACOMPANHAM A NARRAÇÃO DA SD7

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Nessa cena, enquanto Grace está na casa de Chuck cuidando das crianças, a polícia vai procurá-la em Dogville. Enquanto isso, o camponês vai até sua casa para chantageá-la: pelo seu silêncio, a jovem precisa entregar-se a ele sem gritar. Caso resista, a denunciaria à polícia.

Em meio à narração da SD7, as imagens em plano geral colocam Grace no centro da tela, ao longe, mostrando os outros personagens em suas casas sem paredes, curiosos com os acontecimentos da cidade. A fugitiva demonstra preocupação, e em seu andar de um lado a outro "balança-se", como uma maçã. A música que acompanha a voz narrativa de John Hurt - concerto em sol maior, de Vivaldi - nos transparece a tensão da cena e a ansiedade do que está por vir: o que tal voz quis dizer com "Grace havia se exposto"?

Há aqui uma importante pista que nos leva ao efeito-leitor, diante da voz do narrador no filme (não apenas nessa sequência discursiva, mas em todos os momentos de narração), que nos direciona a uma interpretação sobre a moral de Grace e também dos demais habitantes. O narrador não se constitui em um personagem (físico) que compõe a narrativa - sua onisciência e onipresença o posicionam como uma voz de deus, de alguém que vê a história de cima e que por isso, costumeiramente, apresentaria uma imparcialidade frente aos

acontecimentos. Nesse sentido, Campos (2007, p.50) reconhece que as narrativas audiovisuais dão preferência ao uso desse tipo de narrador, que sabe a história do começo ao fim e conhece o caráter dos personagens. O autor refere que "acima da estória, o narrador é recurso onisciente e onipresente (...). A narrativa é uma dádiva dele, a partir de uma estória que ele sabe de antemão e inteira".

Com base em sua onisciência, essa figura carrega consigo uma premissa de imparcialidade frente aos fatos: seu papel no filme é relatar ao espectador os acontecimentos da história, sem um olhar subjetivo, tendencioso ou de julgamento dos eventos. Essa pretensa objetividade, no entanto, não se mantém em *Dogville*, fazendo o narrador um constante uso de ironias em seu discurso, como na SD7. Outros exemplos são a SD8, SD9 e SD10:

> SD8: (Narrador) Na verdade havia muitas coisas que não precisavam ser feitas na cidade. Como Ben não tinha uma casa, os experimentos domésticos que Grace fazia eram desnecessários. Mas ele os aturava.
>
> SD9: (Narrador) As visitas noturnas não tinham mais que ser secretas pois não eram bem um ato sexual. Elas eram uma vergonha assim como quando um caipira usa uma vaca. Nada além disso.
>
> SD10: (Narrador) Dogville pode ficar longe de tudo, mas é muito hospitaleira, é claro.

Na SD8, o narrador identifica todas as "não-necessidades" dos habitantes que estavam sendo ajudados por Grace, esclarecendo o quanto não precisavam daquilo, mas só permitiam o auxílio para o próprio bem da protagonista, "aturando" os mimos recebidos. Em meio à sua fala, as ações praticadas na obra revelam os moradores satisfeitos e agradecidos pelos serviços "desnecessários".

Já a SD9 é expressa por ele após Grace ser acorrentada a uma roda de metal e ter um sino preso ao pescoço. A partir de então os abusos sexuais - que já ocorriam veladamente - se intensificam, agora de maneira explícita. Os homens (com exceção de Tom) passam a fazer visitas noturnas para estuprar a protagonista, ato que é acompanhado pelo bater do sino da igreja pelas crianças.

E por fim, a SD10 é proferida quando os moradores da cidade recebem os gângsteres após a ligação de Tom. Todos se reúnem para a chegada da organização, enquanto o jovem

escritor entrega a eles a "chave da cidade", que na verdade era a chave do quarto em que Grace estava trancada.

É possível, a partir desses discursos, interpretar a ironia presente na fala do narrador, ao remetê-los a um significado contrário do sentido literal empregado. Esse novo efeito de sentido causado pela ironia, conforme Brait (2008, p.16), é um procedimento intertextual e interdiscursivo que "pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros". Mas e em que isso se relaciona à noção de efeito-leitor?

Ao fazer uso de críticas e ironias, e também ao dirigir, por meio de suas narrações, impressões sobre os personagens, o narrador de *Dogville* é um indício do gesto de interpretação do sujeito-autor sobre seu leitor virtual. Ou seja, von Trier endereça o espectador do seu discurso fílmico para as impressões que deseja por meio do narrador. Há nessa projeção do diretor uma "vontade" de provocar o sujeito leitor com essas falas, presumidamente "neutras", mas que revelam uma acidez e dureza difíceis de serem digeridas.

Ao "perder" sua pretensa objetividade e isenção da sua "não-pessoa", o narrador revela a ambiguidade que carrega, a qual permite que conheça a fundo os moradores e a história do filme e que, a partir disso, os critique, se colocando como um questionador de suas índoles, atitude que, a partir de uma construção imaginária de von Trier, pode levar o espectador a também fazer questionamentos. Assim considera Oliveira (2008), ao alegar que o narrador é claramente direcionado por essa ironia, a qual joga o espectador para dentro do mundo de manipulações do próprio diretor, fazendo-os cúmplices.

Dessa maneira, o narrador é um importante elemento que pode nortear o sentido do filme para o espectador por meio de suas críticas e deboches dos moradores e das situações, como expressa nas SDs acima. Ao fazer uso da ironia, pode constituir-se em uma peça fundamental que revela o imaginário de von Trier sobre o espectador como alguém que pode perceber o tom de denúncia do que é narrado e, principalmente por essa narração ser uma "voz de deus", ausente da história, transparecer a confiança de um discurso com menor subjetividade do que, por exemplo, seria a denúncia de um personagem do enredo.

O diretor projeta direcionar, com isso, a interpretação: ao empregar um discurso irônico (e sarcástico, dado o tom de deboche) como um argumento para a avaliação sobre as pessoas, constrói seu imaginário sobre o leitor como alguém que também pode questionar as atitudes dos personagens e qualificar seus atos.

Podemos alegar, por isso, que o narrador é um dos principais elementos utilizados por von Trier que auxilia na construção do sentido moral do filme a partir do efeito-leitor porque,

ao projetar o leitor virtual, busca direcionar sua interpretação com a denúncia do discurso irônico.

A figura do narrador remete, portanto, ao próprio sujeito-autor do discurso (elemento A) e no seu gesto de interpretação sobre o leitor virtual (elemento B) acerca dos elementos C (tanto o filme, como tratamos no capítulo três, como aqui a moral): von Trier mostra, ao fazer uso de uma instância narrativa irônica, que endereça seu espectador para que questione a conduta dos dogvillianos junto ao narrador e que avalie essa postura, a partir da sua própria tomada de posição sobre a moral e os valores.

Para que tal discurso de denúncia possa levar o espectador a também avaliar os acontecimentos perversos da cidade de Dogville é preciso, como anteriormente defendemos (ao alegar que é necessário um entendimento entre o exposto na história e a antecipação da interpretação do leitor acerca do emprego do termo "honestos", por exemplo), que esse sujeito-leitor seja projetado em uma mesma FD tanto dos personagens como do sujeito-autor do discurso. Caso contrário, se partissem de outra concepção de valores, por exemplo, essa denúncia que o autor emprega e que projeta ser recebida pelo espectador, seria mais difícil de ser alcançada. Isto é, von Trier, em seu gesto de interpretação sobre o espectador do filme, o imagina como alguém que partilha dos saberes da FD, da moral tradicional de uma sociedade ocidental, e isso é por nós percebido pela maneira com que os elementos são postos no filme, como por exemplo a denúncia do narrador por meio da ironia, e também o posicionamento de Grace, de plenamente assujeitada à FD.

A postura cativa da protagonista que dedicamo-nos aqui a atestar, pode ser percebida em várias outras passagens durante o filme, para além do discurso do narrador - sua jornada de boa Grace é extensa, mesmo frente às diversas humilhações que é submetida. Uma dessas passagens, entretanto, pode retratar o ápice de sua postura valorativa, quando, em conversa com seu pai, pede que ele perdoe as pessoas de Dogville (o perdão é um saber dominante no interior da FD moral tradicional).

Essa cena se passa dentro do carro, após Tom telefonar para os gângsteres e denunciar o esconderijo de Grace. Para nossa surpresa o chefe da organização é seu pai, que em conversa com a filha, pede que dê um castigo a seus carrascos. Ao ser confrontada por ele, a jovem declara seu pedido de misericórdia frente às falhas daqueles que a fizeram sofrer:

SD11: (Grace) Por que não devo ser misericordiosa?

FIGURAS 36, 37 e 38 - GRACE CONVERSA COM O PAI

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Podemos perceber com essas imagens, das quais o diretor mantém sua preferência pelo primeiríssimo plano (big close) para enquadrar as emoções e expressões dos personagens, que enquanto o gângster mantém uma feição serena, moderada, Grace parece estar apreensiva, contrariada com a situação, manifestando quase que certa fúria em seu olhar. Esse semblante da protagonista, expresso na presença do pai, não foi por ela demonstrado em outros momentos do filme - o animal que antes acuado e resignado, agora revela seu descontentamento com a situação e com a presença que lhe foi imposta - alguém que ela

julgava e condenava por suas imoralidades (julgamento que não impôs aos habitantes da cidade, visto que manifestou seu desejo de misericórdia).

No entanto, ainda com a expressão séria, Grace mantém o olhar baixo, como se por meio dele demonstrasse que mesmo desaprovando as atitudes do pai, ainda o respeita como um membro da família e reconhece seu poder, algo que a remete novamente a uma FD de moral tradicional. Seu questionamento a ele (SD11) endossa esse sentido, pois nos remete às indagações que os filhos (geralmente as crianças) dirigem aos pais, quando perguntam "por quê?" ou "por que não?". O emprego do "não" na fala de Grace, contudo, revela uma marca linguística de discordância, um ruído, que pode indicar uma contra-identificação ou um não assujeitamento pleno a essa figura paterna - embora o respeite como pai e a ele se submeta, há uma resistência nessa submissão, pela qual indica a desaprovação das atitudes do homem. Somado a isso, há o fato de manifestar sua indulgência perante aqueles que a humilharam e escravizaram.

O pai, assim como nós, espanta-se com esse pedido, que não veio de maneira gratuita: mesmo diante de todos os abusos sofridos, Grace não reagiu. Não revidou, reclamou, tampouco tentou livrar-se do sofrimento. O máximo que fez a seu favor, depois de uma tentativa frustrada de fuga, foi declarar em uma reunião organizada por Tom, a "verdade" que pensava sobre as pessoas. Ao defender ao pai seu pedido de misericórdia, manifesta um dos valores morais mais apregoados pelo cristianismo, um dos maiores alvos da crítica de Nietzsche e também um saber caro à FD de moral tradicional: a compaixão.

Para o filósofo (1996), a compaixão é um dos "sentimentos elevados" mais nocivos, que tira do homem o poder. Refere ele (1996, p.30) que "com a compaixão aumenta o sofrimento e ainda se multiplica a perda de força que prejudica a vida". É esse sentimento que coloca Grace em posição de não reação. É o valor que faz dela um sacrifício, inquestionável espírito cativo. Além disso, certifica Nietzsche (2005, p.74):

> Assim como a maldade não visa ao sofrimento alheio em si, como já disse, também a compaixão não tem por objetivo o prazer do outro. Pois ela abriga no mínimo dois (talvez muitos mais) elementos de prazer pessoal, e é, desta forma, fruição de si mesma: primeiro como prazer da emoção, a espécie de compaixão que há na tragédia, e depois, quando impele à ação, como prazer da satisfação no exercício do poder.

A compaixão é mais do que um valor que se mantém por hábito. É algo desejado socialmente e bem visto pelas pessoas (refletindo também na maneira como o sentido dominante seria construído via efeito-leitor): só as pessoas realmente "boas" se compadecem diante da dor alheia, sendo guiadas pelas "paixões" e não por razões. Essas pessoas - tanto as

que sentem compaixão pelo outro como as que manifestam sua dor, necessitando da piedade alheia - na visão do filósofo, são infelizes, que veem na ostentação da infelicidade, prazer (principalmente pela dor/pena causada no outro) (NIETZSCHE, 2005).

Para Nietzsche (2005, p.51) "O infeliz obtém uma espécie de prazer com o sentimento de superioridade que a demonstração de compaixão lhe traz à consciência; (...) De modo que a sede de compaixão é uma sede de gozo de si mesmo, e isso à custa do próximo". Esse é o valor que Grace invoca ao revelar ao pai que deseja ser misericordiosa e perdoar aqueles seres humanos que, nas palavras dela, fizeram o melhor que podiam sob difíceis circunstâncias.

Com isso, para a fugitiva (plenamente assujeitada à FD), provavelmente há o deleite nesse compadecimento - assim como o castigo que se impôs (passar fome) não era um martírio tão grande quanto carregar a culpa; assim como seu comportamento nos parece de sacrifício, mas em seu pleno assujeitamento, o sacrifício é a ordem e, portanto, não tem um custo tão grande a ela - essa ostentação da compaixão pode ser prazerosa. Mas para que um leitor pudesse interpretar o comportamento de Grace dessa maneira (da maneira que ela mesma parecer ver suas ações, como necessárias, sublimes), seria preciso que fosse também plenamente identificado à FD da moral tradicional. Não parece, no entanto, ser esse o leitor virtual que von Trier antecipa, pois endereça o sentido do comportamento de Grace como alguém de postura cativa, domesticada, e portanto, o dirige para um leitor virtual ainda identificado, mas não em um nível pleno como é o caso da personagem.

Grace se coloca, dessa maneira, como um ser "mais moral", como refere Nietzsche. Para o filósofo (2013, p.36), o ser mais moral é aquele que "em primeiro lugar cumpre a lei com mais frequência (...). Em seguida, aquele que cumpre a lei também nos casos mais difíceis. O mais moral é aquele que mais sacrifica aos costumes". A protagonista se martiriza para manter-se honesta, mesmo quando abusada, humilhada e escravizada, pois como refere Mangabeira (2012, p.163) ela "(...) não permitia castigos aos outros por se considerar num padrão moral tão elevado, que a cidade, talvez, nunca conseguiria alcançar, onde só importava o perdão e o amor ao próximo (...)".

A noção de formações imaginárias pode ser utilizada para reafirmar esse sentido, pelo imaginário de Grace (elemento A do discurso) sobre a moral (tida como o referente, o elemento C). Assim, por meio das materialidades aqui analisadas, temos que: sua visão positiva dos princípios os considera propulsores da vida, de maneira que depende deles para existir, fato evidenciado por sua opção de sofrer em Dogville à se entregar a uma "vida de crimes". Há em sua submissão às regras uma confiança nas virtudes e fé no destino, que se somam à sua dedicação ao estoicismo, fazendo-a permanecer no caminho da retidão. Assim,

vê a moral como uma necessária esperança, e talvez como a única via que se permite trilhar e portanto, a moral não teria, para ela, essa conotação de sofrimento tão grande quanto pode significar para alguém que lê seu comportamento de outra posição-sujeito.

Isso reafirma a PS de Grace (PS1 - sacrifício aos costumes) como a daquele que se martiriza (embora, no geral, todos que se inserem em uma FD de moral tradicional fazem sacrifícios em prol da tradição, privando-se de uma relativa liberdade de escolha/decisão sobre suas próprias ações. No entanto, como já referimos, no jogo das formações imaginárias do sujeito assujeitado a FD, o significado de "sacrifício" como sofrimento fica em suspenso). Assim reconhece Harres (2013, p.39-40):

> Disposta a punir-se pelos seus deslizes, ela não parece querer apenas cultivar ideais cristãos, mas atrelar-se a esses valores firmemente, colocando tal busca acima de seu senso de autopreservação. Psicologicamente, ela pode ser vista como alguém que tentando escapar das práticas violentas e criminosas que é sua herança paterna através da adoção de um estrito código de conduta para superar a culpa.

A jovem apresenta esse comportamento cristão acentuado, torturando-se em favor de sua ética, mesmo quando seria aceitável flexibilizar seu posicionamento. Exemplo disso é sua escolha de não revidar a violência que sofre: a exploração de seu trabalho, os abusos sexuais e psicológicos, as humilhações. Mesmo tendo fugido de seu pai a partir de tiros direcionados a ela pelos gângsteres e demonstrar medo quanto a eles, ela nos dá a entender que sua fuga foi por não querer fazer parte dos negócios da família. Portanto, a partir do momento que começa a ser explorada pelos dogvillianos, havia a opção de entregar-se ao pai ou à polícia, impedindo os abusos daquelas pessoas e até mesmo provocando a eles castigos pelas mãos da organização criminosa. Poderia traçar novos planos de fuga, revides físicos, xingamentos, pequenas vinganças. Para Harres (2013, p.39) "em alguma medida, essa característica a faz cúmplice dos abusos que sofre, pois se recusa a defender-se mesmo verbalmente e tampouco revidar fisicamente. Grace possui uma predisposição ao martírio". Por isso, a boa Grace, diante do seu assujeitamento à FD, "prefere" resignar-se e sofrer nas mãos de seus carrascos. De acordo com Nietzsche (2005, p.74), buscar um revide na posição em que a mulher se encontrava, não seria uma atitude imoral: "causar dano intencionalmente, quando está em jogo nossa existência ou segurança (conservação de nosso bem-estar), é admitido como sendo moral", ou seja, ela não estaria indo contra os costumes ao tentar preservar-se.

Por essa razão atribuímos a ela a PS1 - sacrifício aos costumes, de identificação à forma-sujeito da FD moral. Seu deslizamento de posição-sujeito e de identificação a essa FD, possibilitada pela fragmentação do sujeito e da forma-sujeito, se dá ao final do filme, quando

é levada a repensar sua atitude de perdoá-los e decide exterminar a cidade, ocasionando desordens morais. Um questionamento, entretanto, ainda nos resta: diante dessa PS tão rígida e plenamente assujeitada, quem é Grace em *Dogville*? É o que nos dedicaremos a responder a seguir.

4.2.1 Afinal, quem é ela? E qual sua relação com o sujeito-leitor?

A partir dessa análise, é possível estabelecer um perfil da personagem no filme, enquanto alguém de moral tradicional, de rigidez de caráter e retidão, que pouco se questiona sobre a necessidade da dor que suporta e do sacrifício que lhe é imposto. Constitui-se, assim, como um sujeito plenamente identificado ao sujeito do saber da FD em questão, estando na posição-sujeito que chamamos de sacrifício aos costumes, PS1, pela qual conforma-se com os castigos que lhe são determinados.

A FD de moral tradicional também diz respeito ao espírito cativo nietzschiano, aquele que segue as regras instituídas como parte de um rebanho, tendo suas ações direcionadas, limitadas às escolhas habituais, previamente aceitas em sua cultura - alguém considerado "bom" perante a sociedade. Refere Nietzsche (1998, p.37) que: "É bom é todo aquele que não ultraja, que a ninguém fere, que não ataca, que não acerta contas, que remete a Deus a vingança, que se mantém na sombra como nós, que foge de toda maldade e exige pouco da vida, como nós, os pacientes, humildes, justos".

Dessa maneira, mesmo que *Dogville* retrate um período anterior à nossa época (década de 1930), conseguimos reconhecer os valores morais vigentes na história, que em muito se assemelham aos valores atuais. Isso se dá porque compartilhamos de tais princípios cristãos/ocidentais, mesmo que não haja expressa influência de uma religião em nossa vida. Entendemos prontamente os valores vividos em *Dogville* porque são nossos valores, porque pouco se modificaram desde então, e, mesmo que apresentem diferenças, não datam de tão distantes de nós. Esse reconhecimento implica uma posição de assujeitamento à FD de moral tradicional, sem o qual essa leitura que fizemos do comportamento de Grace poderia ter outro sentido. Assim, o efeito-leitor criado pelo diretor do filme se assujeita (em algum nível) e se filia ao sentido moral dominante, configurando-se em um interlocutor.

Em tal realidade de valores representada na obra e no comportamento de Grace, nos chama a atenção sua conduta de imperturbabilidade, que a difere dos outros personagens. Ela faz mais do que manter-se otimista frente às contrariedades e à exploração de si pelos moradores de Dogville: ela suporta as torturas, diante de pouca luta e pouca resistência. Há

um sentido de servidão em seu posicionamento, uma entrega de quem "prefere" ser torturada à ter que voltar para o lado do pai criminoso (uma "opção" de ordem moral, que prefere ser a vítima do que malfeitora). Tal atitude estoica, ética e preocupada com seus princípios, não é algo comum na cidade de Dogville (tampouco na sociedade em geral, possivelmente tomada por referência pelo diretor/autor ao construir o efeito-leitor).

A imagem moral, entretanto, vai além do discurso analisado. Sua postura reflete um comportamento discreto, reservado: como já abordamos aqui, usa roupas sóbrias que pouco mostram do corpo, mantém sempre um tom de voz baixo (mesmo em situações nas quais exceder-se seria justificável), não corresponde às investidas masculinas, e mesmo tendo manifestado amor por Tom, não cede aos desejos sexuais do rapaz.

Há ainda a disparidade social entre Grace e os demais habitantes dali. Em meio à crise de 1929, as pessoas são desfavorecidas, moram em barracos, preocupam-se com a falta de alimentos. Já a protagonista chega na cidade usando sapatos de salto e casaco de pele, enquanto suas "mãos de alabastro" indicam que nunca antes precisou trabalhar. De pele clara, cabelos loiros e olhos azuis, porta uma beleza tão tradicional e tão diferente das empoeiradas pessoas que a recebem.

Mas a fugitiva não mantém o porte que lhe cabe em sua condição social. Ao se propor a trabalhar para as famílias para mostrar-se confiável e retribuir a proteção, Grace aceita servi-los e se entrega a trabalhos nunca antes realizados, que não condizem com o requinte sugerido por sua postura. Assim, passa a cuidar de crianças, fazer serviços domésticos, cuidar de plantas, colher frutos e assistir incapacitados, ou seja, a atendê-los em suas necessidades.

Ao abrir mão de uma posição privilegiada e sacrificar-se para não contradizer os princípios que assume, Grace atua como o indivíduo "mais moral", referido por Nietzsche, ou seja, aquele que mais sofre, aquele a quem a moral mais custa. Isso é o que coloca Grace na PS1, enquanto alguém que é martirizada em prol de um "bem maior".

A posição da protagonista de sacrifício aos costumes é mais uma das diferenças entre ela e os dogvillianos, e algo que faz parte de sua imagem. Não só Grace se coloca como esse indivíduo de princípios inatingíveis, como também é acusada disso pelo pai na conversa entre os dois, quando ele a censura por achar que ninguém tem os mesmos padrões éticos que ela. Ao querer perdoar as pessoas por terem agido como seres humanos e obedecidos sua natureza animal, a jovem dá a eles desculpas que não daria a si mesma, visto que em momento algum cedeu aos seus instintos de defesa e sobrevivência ou se portou contrária aos costumes.

Tais diferenças entre Grace e os demais personagens é o que reafirmam sua posição-sujeito plenamente identificada ao sujeito do saber da FD, retratando-a como o máximo de um

espírito cativo nietzschiano. Seu propósito de perdoar as pessoas sugere a intenção de validar seu posicionamento de moral elevada, tornando-se o modelo de valores em Dogville. Essa situação nos leva a outra relação que pode ser associada à figura da personagem na narrativa, conforme já indicado por estudos[32], associação essa que se relaciona aos discursos outros (interdiscurso) que atravessam o discurso sobre a moral - algo que foi dito antes e que sustenta esse discurso. Em sua apologia à compaixão e misericórdia, ela praticamente oferece a outra face.

No máximo dos valores cristãos, Grace (a graça de Dogville) pode representar o próprio Cristo, que, como afirma Dórrio (2009), está em sua via crucis. Esse Jesus é aquele que pede a Deus para que perdoe seus carrascos quando crucificado, pois eles, como animais que são, não tem entendimento de suas atitudes. Um Cristo feminino, servil, que foge de seu pai poderoso que o quer junto dele. Um Cristo de moral elevada, que, embora em um corpo humano, é figura divina e entende a natureza (instinto) dos animais.

Seu comportamento é de alguém que se imagina com altos padrões morais, fato que é censurado por seu pai. Alega Harres (2013, p.40):

> o primeiro impulso de Grace é perdoá-los à maneira de Jesus Cristo. Em seguida, seu pai a censura por arrogância moral. Pois, ao fazer isso, estaria tomando uma atitude indulgente e auto-edificante, na qual a todos é permitido o perdão por seus erros, menos a ela mesma, cuja genuína perfeição moral buscada lhe exige toda sorte de punições por seus deslizes admitidos, preferencialmente pelas mãos de outros.

Nietzsche considera, ao tratar do cristianismo, que só existiu um cristão no mundo: aquele que morreu na cruz. Para o filósofo (1996, p.91) "(...) somente a prática cristã, uma vida como a dele, que morreu na cruz, é cristã... Ainda hoje uma vida assim é possível, para alguns homens até necessária". Grace busca essa vida redentora ao fugir de uma realidade de crimes e entrega-se à sua cruz.

Esse parece ser o sentido dominante do comportamento da mulher a que somos direcionados, via efeito-leitor, no filme: vê-la como esse Cristo, alguém com perfeição moral, que sofre e se martiriza pela tradição. Tal leitura (boa Grace, de sacrifício moral, vítima, domesticada, cativa, não reativa, dócil, de aceitação) é passível de ser realizada ao se pensar em um leitor virtual que não se encontre na mesma posição-sujeito (PS1) da jovem, pois, como já referimos, o imaginário dela acerca da moral e também de si pode não ter esse sentido de sofrimento e de dor, visto que ela o faz por prazer e por dedicação aos valores. Assim, se von Trier projetasse um leitor plenamente identificado, a renúncia e a dor de Grace

[32] Como por exemplo o trabalho de Dórrio (2009).

poderiam ser vistas como efeitos necessários do assujeitamento e não haveria um "compadecimento" desse leitor frente à exploração da mesma.

Um paralelo com a nossa comparação anterior também é válido: a comoção que o sofrimento da figura de Cristo pode causar é porque seus padrões elevados de valores podem ser "desejados" pelas pessoas, mas dificilmente seguidos e, portanto, seu sacrifício é admirado e visto com piedade. Pois para Cristo (assim nos dá a entender a história bíblica) o sacrifício foi de bom grado e de valor e, portanto, seu "sofrer" seria ínfimo.

Dessa maneira, para que Grace possa ser remetida ao sacrifício, é preciso que o leitor não se considere, como ela o faz, como um exemplo de valores e de perfeição moral. Caso contrário suas ações poderiam ser vistas como triviais, e o sentido do filme seria diferente. Alegamos, portanto, que o sujeito-leitor que é projetado pelo sujeito-autor do filme não atinge os padrões de valores que vê na protagonista, não estando plenamente identificado à FD (comportamento que já consideramos ser improvável de ser reproduzido na sociedade em geral - fruto de outro jogo imaginário).

Supomos, apesar disso, que Grace pode ser a personagem com que o leitor estaria mais perto de se identificar, principalmente a partir dos deslizamentos das PS dos habitantes da cidade, quando passam a explorá-la. Mesmo que seu elevado padrão moral não tenha uma representação verossímil às pessoas "comuns", em comparação aos outros personagens, sua conduta seria preferível do que as maldades a que se entregam os dogvillianos, e, portanto, um comportamento talvez ambicionado por um leitor identificado à forma-sujeito da FD.

É preciso considerar, porém, que a leitura do filme, a partir de um leitor real, pode não estar de acordo com esse sentido direcionado pelo diretor e por ele imaginado, pois, como considera Orlandi (1987, p.191), “a posição entre leitor e autor pode variar desde a maior harmonia até a maior incompatibilidade ideológica, o que vai constituir a compreensão do texto”. Isso leva a uma maior ou menor aproximação da PS do leitor virtual com a do autor, levando em conta que o leitor, ao tomar uma posição, pode ser o mau ou o bom sujeito de Pêcheux.

É como também refere Ellsworth (2001, p.31), alegando que "os espectadores reais sempre leram os filmes em direção contrária a seus modos de endereçamento, 'respondendo' aos filmes a partir de lugares que são diferentes daqueles a partir dos quais o filme fala ao espectador".

A partir do desfecho do filme, o Cristo subversivo de Dogville, ao contrário de ser crucificado, compreende a sua arrogância e busca um novo destino - essas pessoas, as quais não foram boas o suficiente, merecem a compensação por seus atos, merecem ser julgadas.

Dogville precisa ser corrigida, e, como refere seu narrador, "se alguém tivesse o poder de consertar as coisas, esse alguém teria a obrigação de fazê-lo". E assim, ao final, Grace desliza de sua posição-sujeito, apresentando outra modalidade de tomada de posição em relação aos saber da forma-sujeito da FD.

Mas até chegar a esse desfecho a protagonista passa por muitas provações na cidade, que envolvem diversos personagens em seus posicionamentos e imaginários sobre Grace e sobre a moral. O início dessa jornada de sofrimento se dá a partir de abusos sexuais cometidos contra ela inicialmente por Chuck - foco da nossa próxima análise, seguido pelos demais homens de Dogville (com exceção de Tom).

4.3 CHUCK, O ARDILOSO CAMPONÊS

A primeira violação de Grace é cometida pelo camponês Chuck, um homem rude e de poucas palavras que trabalha na colheita de maçãs. É esse personagem violento e de posicionamento ambíguo que dá início ao assédio e posterior estupro da mulher, alegando que, dessa maneira, conquistaria seu respeito. A partir desse episódio, o narrador nos revela que os abusos sexuais aconteciam com frequência, enquanto ela estava trabalhando com ele no pomar.

> SD12: (Narrador) Ela passava muitas horas no pomar, pois era época de colheita. E Grace há muito já havia desistido de convencer Chuck de que o respeito pela plantação, colheita e fruta não podia ser medido pelo fornecimento da sua carne.

Nossa análise aqui pretende focar nesses abusos cometidos pelo camponês, visando entender se esse personagem se encontra na mesma FD moral de Grace, e em caso positivo, qual posição-sujeito ocupa, visto que não é a mesma da protagonista (PS1). Pretendemos também avaliar se ele desliza de suas posições sujeito, e a partir disso, qual sua formação imaginária em sua relação com Grace e também em relação a moral. Ainda, será abordada a relação do posicionamento moral desse personagem com a imagem do leitor virtual, identificando alguns deslizamentos de sentido a partir das materialidades e do sentido formulado pelo autor do filme.

A primeira situação que nos sugere uma conduta indevida de Chuck para com a jovem é na cena já referida no tópico anterior, na qual, em uma conversa entre os dois, é revelado que ele tentou aproximar-se fisicamente dela em meio ao pomar. Nesse diálogo, Grace

reafirma seu comportamento morigerado, quando pede desculpas a ele por rejeitá-lo (SD6: Perdão por duvidar de você. Não acontecerá de novo. Eu prometo).

FIGURAS 39 e 40 - DIÁLOGO ENTRE GRACE E CHUCK

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Sua culpa e má consciência vão além daquele discurso - ela manifesta arrependimento mais de uma vez, após ser coagida a interpretar o ocorrido (não retribuir o contato físico) como uma maldade de sua parte, e por isso a necessidade de pedir perdão e apaziguar o inconformismo de Chuck, de acordo com a SD13:

SD13: (Grace) Fui injusta com você, tem razão para ficar bravo.

O sentido implicado aqui corrobora a afirmação anterior, de que Grace toma para si a culpa pelas ações do camponês a desagradarem, dando razão à sua indignação. Atesta-se o modo como a personagem é interpelada pela FD de moral tradicional, fazendo de si um exemplo mesmo quando seria justificável responsabilizar o outro diante de más ações.

Tal consideração remete à noção de formações imaginárias, que todo processo discursivo supõe a existência. Elas podem ser designadas pelas seguintes questões que são feitas entre dois interlocutores do discurso (A e B): "quem sou eu para lhe falar assim?", "quem é ele para que eu lhe fale assim?", "quem sou eu para que ele me fale assim?" e "quem é ele para que me fale assim?" (PÊCHEUX, 2014, p.82).

Portanto, ao ponderar o imaginário de Grace a respeito de si de acordo com seu discurso e suas práticas, temos que ela se vê como um ser humano altruísta, piedoso, como confirmamos ao remetê-la à FD de moral tradicional. Em seu convívio com Chuck, a partir das situações em que se envolvem, essa imagem de si como alguém que assume as regras sociais, permanece. Isso pode ser observado também a partir das figuras 41 e 42, por meio tanto da expressão acolhedora da jovem (figura 41), como por sua atitude de estender a mão ao homem que tentou aproximar-se indevidamente dela (figura 42), apresentando ali a mesma feição receptiva, enquanto ele desvia os olhos, reafirmando o imaginário de alguém boa e piedosa que Grace faz de si e transparece também em suas ações e expressões.

FIGURAS 41 e 42 - AS EXPRESSÕES PIEDOSAS DE GRACE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

A atitude de Grace de fitá-lo e estender-lhe a mão indicam sua posição apaziguadora, que não vê no homem um inimigo, mas alguém próximo, que merece uma "absolvição" por sua conduta indevida. Ela se coloca, dessa maneira, como alguém moralmente superior a ele, que oferece a conciliação. Já ele desvia os olhos da mulher e olha para baixo, remetendo a um certo pesar pelo ocorrido (mais pela ideia de cogitar denunciá-la e menos pelo assédio), sugerindo esse "respeito" acerca dos valores - tanto o que transgrediu (a confiança dela) como aos valores que a própria personagem representa, ou seja, frente aquele que nos oferece a mão após nos perdoar (alguém moralmente superior), curvamo-nos (níveis diferentes de moral).

Tanto o perdão de Grace quanto a culpa demonstrada por Chuck, ao desviar os olhos da jovem, são saberes que pertencem à FD da moral tradicional e mostram como se dá essa relação entre eles e o elemento C (moral): ambos se submetem aos valores - Grace colocando-se como um "exemplo", um padrão desses saberes morais pela compaixão manifestada, e Chuck por meio do arrependimento, da culpa pela transgressão cometida. O que pode ser observado na figura 42 é, portanto, o assujeitamento dos personagens à moral tradicional, demonstrado, por meio dos gestos, que remetem a esses saberes da FD (o perdão e a culpa) e que se submetem à tradição e aos costumes.

Essa é uma das interpretações que o diretor pode imaginar que o leitor virtual terá frente a tal postura de Grace e Chuck no filme, podendo percebê-los como personagens que se sujeitam ao sistema de valores, que entendem o que é uma transgressão, o perdão, o arrependimento, saberes caros à FD tradicional. Assim, o diretor pode projetar um leitor que verá em Chuck alguém rude, sem polidez, mas que em sua modéstia apresenta uma atitude valorativa, como se o deslize anterior fosse movido por certa ignorância e não por maldade. Sua aparência simples, de trabalhador braçal, com roupas e pele cobertas por sujidade corroboram com esse sentido de algo bruto, pouco civilizado. Dessa maneira, poderia ser fácil relevar as transgressões do personagem, dada a baixa erudição que nos transparece. Grace, por outro lado, apresenta uma beleza hegemônica, de pele clara e limpa, e apesar das roupas simples, é perceptível nessa imagem um sentido de superioridade que pode ser a ela atribuído.

Para Orlandi (2015), as formações imaginárias são projeções que permitem passar de um lugar empírico para a posição dos sujeitos no discurso, pois como eles se imaginam e como vêm os outros é um fator que remete à sua PS. A autora ilustra sua afirmação ao falar de um operário: ao analisar seu discurso não é a sua posição empírica que deve ser observada, mas sua posição discursiva enquanto operário, posição essa que é possibilitada pelas formações imaginárias (construímos um imaginário sobre o operário e a partir disso olhamos para o seu discurso). Ao aplicar essa noção ao filme combinada à de efeito-leitor, temos que o

leitor virtual tem um imaginário construído acerca da moral (de acordo com a FD e a PS que ocupa) e é antecipando esse imaginário do leitor que o autor/diretor do filme vai reger sua criação (construir seus personagens e a narrativa). Ou seja, é no movimento dessas relações imaginárias entre sujeito-personagem e sujeito-leitor que se criam (e/ou recriam) os sentidos fílmicos pré-construídos.

A noção discursiva de pré-construído também é fundamental para essa análise, pois possibilita refletir sobre esses saberes que vem antes. Termo proposto por Paul Henry (1993, apud HANSEN, 2010), o pré-construído designa a uma construção anterior e também exterior ao discurso do sujeito, ou seja, aquilo que fala antes, em outro lugar. "Em outros termos, o pré-construído é um elemento do interdiscurso re-inscrito no (intra)discurso do sujeito e caracteriza-se, pois, por ser proveniente da exterioridade, proveniência esta que é esquecida" (HANSEN, 2010, p.4).

Ao considerar a imagem que Grace faz de si enquanto alguém de uma ética inigualável, e, principalmente, ao confrontar esse imaginário com o posicionamento de Chuck na relação entre os dois, precisamos considerar o fator temporal da moralidade. Embora os valores ocidentais não pareçam ter sofrido expressivas transformações desde a década em que se passa o filme (1930), algumas alterações no que se refere principalmente ao feminino e à sexualidade devem ser apontadas, visto que fazem parte de pré-construídos que podem pautar o imaginário do leitor sobre a moral (e que o diretor considera ao criar e dirigir o filme).

Para Bourdieu (2012) a virilidade do homem, em seu aspecto ético (associada à honra, conservação) é indissociável da virilidade física, principalmente por meio de provas de potência sexual. Assim, o autor considera que o ato sexual em seu papel social (porque é construído por meio do princípio de divisão entre o masculino ativo e o feminino passivo), indica uma relação de dominação da mulher pelo homem, de "posse" e de submissão feminina. Dada relação é pré-construída e habita o imaginário social sobre o masculino e o feminino na sociedade, e mesmo que seja algo que, atualmente, passa por fortes questionamentos e avanços, há o entendimento de que uma obra que se propõe a retratar um tempo passado, considera os saberes da época (em que esses questionamentos não eram bem vistos). Von Trier, ao roteirizar e dirigir seu filme, projeta um leitor de *Dogville* que compartilhe desse pré-construído sobre moral, mesmo que, em sua narrativa, se preste a negar ou contrapor esses saberes.

Isto posto, a moral, para a mulher (incluindo o que tange ao sexo) se impõe pela disciplina - seja relativa ao corpo, às vestes, à postura, as atitudes. Um comportamento

feminino, dessa maneira, requer a docilidade, a inclinação, a submissão[33] (BOURDIEU, 2012). Como refere o autor (2012, p.39), há alguns imperativos para tal submissão, como "sorrir, baixar os olhos, aceitar as interrupções (...).Como se a feminilidade se medisse pela arte de 'se fazer pequena'".

Além de submissa ao homem, a mulher também era considerada como inferior, que tinha seu valor apenas para o casamento e procriação, sendo excluída do mercado de trabalho. Refere Bourdieu (2012, p.45) que

> A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os habitus*:* moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade (...).

Dessa maneira, é seguro afirmar que a ordem (instituição) social no que tange à moral tem por base a dominação masculina, afirmada no papel sexual do homem como reprodutor. As mulheres, sujeitas à relação de poder da sociedade, incorporam essa ordem simbólica da ordem do imaginário que emerge via pré-construído e passam a atuar a partir do que é considerado sua função, seu lugar social (BOURDIEU, 2012).

Podemos perceber dentro de tais reflexões que a moral, como toda institucionalização, envolve certos papéis sociais pré-construídos. Como referem Berger e Luckmann (2004, p.100), "toda conduta institucionalizada envolve um certo número de papéis. Assim, eles participam de um caráter controlador da institucionalização", além de representarem a ordem institucional. Então, os papéis feminino e masculino, principalmente referente à conduta e costumes, sofrem transformações com o tempo - incorporam novos hábitos, ganham espaço, modificam as regras designadas a seu papel biológico. Mas a atribuição masculina dentro da instituição moral ainda é a de dominação.

A relação de dominação e submissão aqui tratada reflete as atitudes de Grace, a qual toma para si a "culpa" pelo assédio ocorrido ("culpa" porque, como pudemos perceber pelas figuras 41 e 42 anteriores, sua expressão acolhedora reflete o imaginário que tem de si sobre alguém piedosa, então assumir a culpa pode fazer parte dessa projeção e até engrandecê-la, leitura que pode direcionar também o imaginário do leitor projetado pelo autor). Dessa maneira, como uma mulher - socialmente inferior ao homem - Grace não deveria ter razão em

[33] Esse pré-construído acerca do feminino como docilidade, inclinação e submissão é, ao final do filme, subvertido, e dá vida a uma personagem que pode fugir do imaginário social acerca da mulher.

queixar-se pelas investidas deles. Por isso as desculpas e promessas manifestas frente a um comportamento que julgamos ser errado da parte de Chuck.

Tal reflexão sobre o fator temporal da moralidade nos leva à indicação de que a formação discursiva também é atemporal. Como considera Indursky (2013, p.40) a FD "determina uma regularidade própria a processos temporais, estabelece articulação entre diferentes séries de acontecimentos discursivos, transformações, mutações e processos, constituindo um esquema de correspondência entre diferentes séries temporais". Essa atemporalidade também é decorrente do interdiscurso que, como já tratamos, reconfigura os saberes de determinada FD, ou seja, quando o que já é dito em outro lugar é dito de outra maneira, isso resulta em uma atualização da forma-sujeito da FD. Tal acontecimento reafirma a necessidade de se refletir sobre a formação ideológica moral da referida época, para pensar o assujeitamento dos personagens a essa FD tradicional do tempo em que se passa a história, como esse comportamento submisso de Grace.

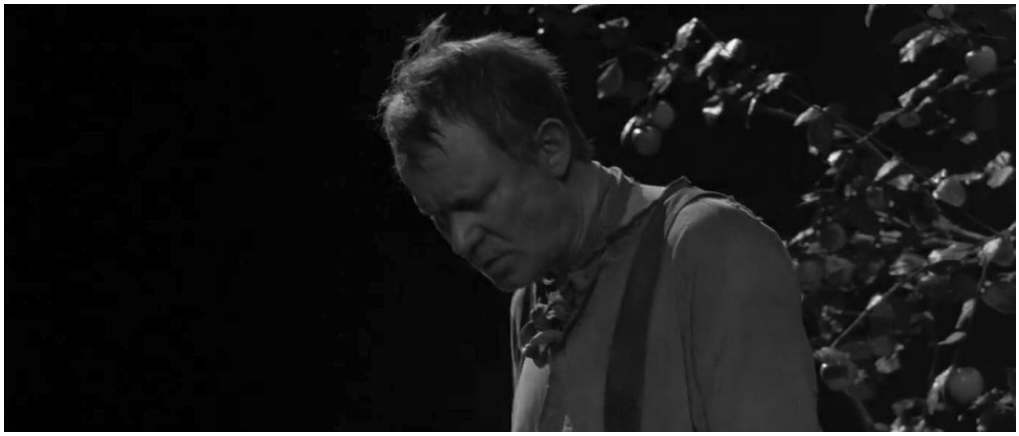
Já Chuck, mesmo cedendo a atitudes imorais e até criminosas (algo que, no senso comum, não pertence ao saber de uma PS identificada dentro da FD, mas que pode fazer parte do pré-construído do leitor projetado pelo diretor sobre a moral, dependendo da "licença" que é dada para o crime), revelando-se alguém ambíguo e pouco confiável na história - ao contrário de Grace, não se mostra um sujeito que pertence a uma FD diferente da tradicional. Há no camponês um senso do que é certo ou errado, como ilustrado na SD14, quando, na mesma cena da conversa entre os dois, pede desculpas à ela por suas investidas, alegando que estava feliz com seu interesse pelas maçãs.

SD14: (Chuck) Me desculpe, isso me deixou feliz.

Ainda que seu discurso nos pareça, de alguma maneira, hipócrita (não sabemos se ele pediu desculpas por realmente sentir-se mal por sua postura invasiva ou somente por saber que aquilo era inadequado, sendo, dessa maneira, manipulativo), há o entendimento de Chuck do que é tradicional, costume - nesse caso, o pedido de desculpas motivado por uma "má consciência", refletindo seu domínio moral que distingue as más ações. Seu discurso revela uma identificação à forma-sujeito da FD, mesmo que não seja uma identificação plena, como no caso de Grace.

Sua postura reafirma nosso entendimento: o homem mantém, na maior parte da cena, a cabeça e o olhar baixos, em uma atitude de arrependimento, e mesmo quando acusa Grace de não gostar dele, o faz em um tom de voz brando.

FIGURAS 43 e 44 - CHUCK MANTÉM A CABEÇA E O OLHAR BAIXOS



FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

A câmera de von Trier com seus enquadramentos em primeiro plano e primeiríssimo plano, contribuem para que as expressões e olhares dos personagens sejam significativos para o espectador e, diante da ausência de trilha sonora, essas expressões, acompanhadas do diálogo e dos movimentos tremidos de câmera, aumentam a carga dramática da cena em questão.

Assim, ao relacionarmos Chuck na mesma FD de Grace, de moral tradicional, é preciso ainda refletir sobre sua atitude - o assédio - como algo que, na época, não tinha o peso moral que tem hoje na sociedade. Seguindo a mesma noção de que a mulher estava à mercê da dominação masculina e de que o estupro era um crime que dependia da "honestidade" feminina, o assédio tinha uma "licença" na qual não seria considerado imoral, sendo, por vezes, lisonjeiro para as mulheres. Nessa reflexão, por mais que haja uma ambiguidade no posicionamento moral de Chuck até tal momento, sua atitude invasiva (de assédio, não de estupro) não seria uma imoralidade, mantendo ele ainda um comportamento de acordo com a tradição e portanto, assujeitado à FD de moral tradicional.

Esse é um dos sentidos que von Trier pode imaginar ser interpretado pelo leitor virtual que, ao ver o personagem de Chuck como um homem pobre, bronco, indócil (por sua aparência, roupas, postura), pode conceder a ele essa "licença" que o assédio teria, visto que, por muito tempo, o pré-construído sobre essa questão era de algo "permitido", possibilitado, e algo a que as mulheres deveriam se sujeitar (ainda mais se tratando da época em que se passa o filme). Portanto, pode von Trier pensar em seu interlocutor como alguém que, assim como Grace, também perdoaria a postura invasiva do homem e não o consideraria como alguém fora da FD tradicional, dada sua inconsciência ideológica sobre os valores (e também arrependimento ao desviar os olhos, olhar para baixo, buscar justificativas para seus atos).

Tal conhecimento de valores também pode ser percebido por outra SD nessa cena:

SD15: (Chuck) Fiquei envergonhado. Achei que me odiaria por isso.

Chuck refere que ficou envergonhado porque um pensamento lhe passou pela cabeça: chantagear Grace para "ganhar seu respeito", ameaçando delatá-la à polícia. O fato de mencionar vergonha por sua ideia reflete aqui essa "ciência" da moral, na qual prejudicar a protagonista para obter vantagens é algo ruim, desonroso, mesmo que, novamente seu discurso nos pareça hipócrita e reflita a intenção de manipulá-la.

Talvez um momento que nos indique uma maior simulação do discurso sobre a moral do personagem seja o da SD16:

SD16: (Chuck) As coisas levam tempo, o amor é assim. Deve enxergar as necessidades do outro e respeitá-las.

FIGURA 45 - CHUCK FALANDO SOBRE O RESPEITO ÀS NECESSIDADES DO OUTRO

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Embora referindo-se às maçãs, as quais Vera, sua esposa, queria que fossem colhidas mesmo de árvores ainda pequenas, Chuck prega uma lição moral sobre o amor e o respeito, valores superiores da moral cristã (FD tradicional). É viável perceber, também, a expressão séria que o homem ostenta ao proferir tal "pregação" sobre o amor, que, somada com seu tom grave e crítico, reflete alguém que almeja ser levado a sério em seu discurso.

Demonstra, em sua fala, um complexo afeto que pode ter seu sentido transposto na palavra "outro" - embora pareça referir-se ao pomar, dirige esse discurso para Grace quando ela foge de suas investidas. Nesse sentido questiona-se Eco (1998, s.p):

> essa consciência da importância do outro é suficiente para fornecer-me uma base absoluta, um fundamento imutável para um comportamento ético? Bastaria que eu respondesse que também aqueles que o Senhor define como "fundamentos absolutos" não impedem que muitos fiéis pequem sabendo que pecam, e o discurso acabaria aqui: a tentação do mal também está presente em quem tem uma noção fundamentada e revelada do bem.

Chuck pode ser relacionado a essa afirmação: não basta que faça menção a um "outro", indicando que o percebe - mesmo sabendo o que é o "bem", e nesse caso, um comportamento moral, isso não o impede de optar pelo assédio de Grace. Por isso, ao indicar o "respeito", pode estar se referindo a um respeito a si próprio, visto que em sua percepção a mulher não enxergava suas necessidades. Refletindo ainda sobre suas palavras tendo em vista suas atitudes posteriores (de violação), a suspeita sobre sua dissimulação moral aumenta.

A figura 46 pode indicar mais uma pista de que o diretor projeta um leitor virtual que tenha o entendimento acerca da manipulação e dissimulação de Chuck: ao final da cena do diálogo entre os dois, depois de Grace pedir desculpas e de selarem sua amizade com um aperto de mãos, os personagens caminham pelas ruas de Dogville, em direção às casas. Enquanto Grace mantém-se cabisbaixa, reflexiva, Chuck percorre seu caminho sem desgrudar os olhos da moça, como se o olhar resignado que anteriormente portava tivesse dado espaço a um olhar "contemplativo" da fugitiva. Essa imagem, em si, transparece tal divergência comportamental entre eles - ela assumiu a "culpa" pelo assédio, resignou-se, e ao final manteve-se cabisbaixa. Ele a culpou, mostrou-se arrependido, defendeu-se, e ao final observou-a, dando pistas sobre os acontecimentos vindouros e contribuindo para que este não se engane com a figura pesarosa do homem.

FIGURA 46 - CHUCK OBSERVA GRACE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Dessa maneira, percebemos que Chuck relaciona-se à formação discursiva moral de maneira diferente de Grace, que remete a um assujeitamento pleno à forma-sujeito, estando ela na PS1, daquele que se sacrifica aos costumes. O homem não se apresenta como um mártir e tampouco comporta-se de maneira estoica ao vivenciar dor e exploração para manter-se longe da imoralidade, como faz a jovem.

No entanto, até dado momento da história, o discurso de Chuck indica um sujeito identificado, mesmo que parcialmente, à forma-sujeito moral (em um nível de identificação muito menor do que aquele da PS1). Como por exemplo, quando ele se diz envergonhado (SD15: Fiquei envergonhado. Achei que me odiaria por isso) após pensar em delatar Grace, mostrando seu relacionamento com esse sujeito do saber moral, na qual deve permanecer a promessa que os habitantes fizeram à fugitiva de protegê-la, visto que seu período de "teste" passou e que ela não apresentava perigo. Portanto, o homem refere constrangimento e o mostra em sua postura, frente ao pensamento egoísta (e vingativo) que lhe veio à mente, indicando seu saber sobre o certo/errado, mora/imoral da FD de moral tradicional. Além disso, seu papel na narrativa reforça tal identificação: Chuck é um sujeito simples, trabalhador braçal, reservado, que se esforça pelo sustento de sua esposa e seus sete filhos.

Uma importante reflexão cabe aqui. De acordo com Indursky (2008), a forma-sujeito de uma FD não é dotada de unicidade: ela é fragmentada, heterogênea. De sua heterogeneidade resulta seu desdobramento, pelo qual o sujeito também vai se constituir em um sujeito cindido sendo abrigado por uma FD onde há espaço para a diferença e a divergência. A partir de tal fragmentação, a forma-sujeito pode dividir-se em um grande

número de posições-sujeito, que abrigam mais do que o bom sujeito (identificado) e o mau sujeito (contra-identificado) de Pêcheux.

Afirma a autora que, isto posto, não há apenas duas posições-sujeito, embora essa essência de bom/mau sujeito permaneça. Entretanto,

> se há um conjunto de posições-sujeito, e não apenas duas, apenas uma delas remete ao que Pêcheux designou de bom sujeito: aquele que, ao identificar-se plenamente com a forma-sujeito, superpondo-se-lhe plenamente, reduplica seu saber. Entendo que esta posição-sujeito se constitui em uma posição-sujeito dominante em relação às demais posições em que a forma-sujeito se fragmenta. (INDURSKY, 2008, p.7)

Ela refere com isso, que apenas o sujeito do discurso que se superpõe aos saberes da forma-sujeito constituem o bom sujeito, em plena identificação. Já as outras posições-sujeito, conforme a autora, por se distanciarem gradativamente desses saberes, constituem o sujeito contra-identificado, o mau sujeito: "O mau sujeito, de fato, pode ser representado por várias posições-sujeito - e não apenas por uma - que venham a estabelecer uma relação de contraponto com a posição-sujeito dominante" (INDURSKY, 2008, p.9-10). Relaciona, dessa maneira, que esse "grande número de posições-sujeito" abriga apenas uma posição de bom sujeito - as outras, por seu distanciamento, seriam posições de mau sujeito.

Tal raciocínio diferencia-se do que observamos em nossa análise ao ter em vista o discurso sobre a moral: consideramos que, devido à sua complexidade e aos muitos desdobramentos que podem ocorrer da forma-sujeito, o discurso sobre a moral pode abrigar diferentes níveis de identificação ao sujeito do saber que constituem o bom sujeito. Ou seja, concebemos que há desdobramentos dentro do bom sujeito, a partir de um distanciamento gradativo da posição dominante, que não necessariamente se contra-identifica à forma-sujeito.

A tese já mencionada no capítulo três, de Santos Neto (2015), caminha nesse sentido ao relacionar várias posições-sujeito a partir de uma tomada de posição de identificação, utilizando o termo "gradação" para esses diferentes níveis de identificação do sujeito com os saberes dominantes. Lembrando que a autora refere que a posição-sujeito que apresenta um menor grau de reversibilidade é a que tem maior identificação à forma-sujeito.

Utilizaremos esse raciocínio em nossa análise: há várias posições-sujeito dos personagens no filme que refletem o bom sujeito (identificado ao saber da FD), embora em uma gradação diferente à de Grace, da PS1 - sacrifício aos costumes. Essa gradação não faz com que haja um confronto/dúvida/separação/revolta em relação aos saberes dominantes, mas sim uma diferença, um distanciamento sem contradição.

É tendo isso em vista que consideramos que Chuck não ocupa a mesma posição-sujeito de Grace (PS1) dentro da FD: ele não se sacrifica aos costumes, não se coloca em posição de não reação, não se doa para as pessoas da cidade, dentre os vários outros princípios que ela manifestou que não estão presentes nele. Sua posição-sujeito é de alguém que entende e vivencia a moral tentando beneficiar-se dela, a partir de um discurso dissimulado e manipulativo.

Portanto, ao mesmo tempo em que há nele muitos elementos de assujeitamento, há um nível diferente de identificação ao sujeito do saber da moral. É sem romper com esse saber que Chuck ocupa a PS2 - dissimulação moral, de um sujeito ardiloso, individualista, que usa a moral para benefício próprio e não pensando no bem alheio. Esse sujeito, embora não tão bom quanto Grace (e não tão bom aos olhos da moral), ainda é o bom sujeito de Pêcheux porque é identificado à forma-sujeito da FD, mesmo que distante da PS dominante (a de Grace).

A PS2 - dissimulação moral ocupada pelo camponês representa aquela de um ser moral aparentemente mais "lúcido" sobre a realidade, sobre as corrupções sociais, um ser que usa da denúncia para, quem sabe, avisar sobre suas atitudes futuras e sobre o quão perversa a cidade pode ser.

Essa posição-sujeito é a que mais coloca em cheque os dualismos que podem ser representados dentro da FD: bom/mau, moral/imoral, certo/errado. Isso se dá pelo fato do personagem estar no limite de alguém identificado/contra-identificado que entende a forma-sujeito moral e de certa maneira a questiona, dissimulando seu discurso, dando indícios de que sua conduta também pode ser perversa, assim como a "podre" cidade.

Mas esse sujeito descentrado, em movimento, que não tem controle do seu dizer, desliza de sua posição-sujeito para outra, se movimentando e movimentando o sentido da moral no filme, ocasionando desordens morais. Como um sujeito cindido e conflitivo, ou seja, em falta, é interpelado por uma dimensão inconsciente, ou como afirma Gallo (2008, p.208-209) por “uma esfera do impensado, do esquecido, do não presente na consciência” e por uma dimensão ideológica, “compreendida não somente como ideia pré-concebida, mas, sobretudo, como o apagamento desse pré-concebido no momento mesmo de toda formulação”.

Essa falta que é fundante do sujeito, como constata Elia (2004), não se produz por si mesma, mas requer o ato constituinte do sujeito para se fazer valer. Ou seja, "trata-se de uma condição que comporta algo de paradoxal: a falta é fundante do sujeito, mas, em contrapartida, requer o ato do sujeito para se fundar como falta" (ELIA, 2004, p.48).

O sujeito em falta, dentro da FD de moral tradicional, torna seus limites (entre o que é moral ou imoral, extremos pelos quais o sujeito transita) tênues, incertos. Orlandi (2015, p. 42) reafirma essa característica de uma FD, alegando que

> é preciso não pensar as formações discursivas como blocos homogêneos funcionando automaticamente. Elas são constituídas pela contradição, são heterogêneas nelas mesmas e suas fronteiras são fluidas, configurando-se e reconfigurando-se continuamente em suas relações.

Isso é possível, como refere Ferreira (2010) pela aproximação do sujeito do discurso ao sujeito da Psicanálise que, mesmo condicionado por uma estrutura (e por isso não é fonte do sentido e não está no centro de si mesmo), tem suas fronteiras abertas e seu território não é homogêneo.

Podemos, por isso, considerar essa heterogeneidade dentro do que chamamos de FD de moral tradicional, na qual impera a ideologia do costume e da tradição, pois nela são possíveis comportamentos divergentes, mas que ainda afirmam seu pertencimento a esse sistema. É essa "diversidade" de comportamentos que possibilita ao sujeito movimentar-se moralmente, assumindo posturas diversas sem, no entanto, sair dos limites do sistema de valores. É assim que se comporta Chuck, ao deixar a posição-sujeito de um discurso sobre a moral dissimulado, pessimista, individualista, para contra-identificar-se à forma-sujeito dessa FD ao entregar-se como parte também corrupta da cidade, mediante o(s) estupro(s) de Grace.

O estupro se constitui em um crime complexo. Como afirma Canela (2012), ele já era considerado na Roma Antiga um crime contra a honra, principalmente porque colocava em risco a posição de procriadora da mulher. Como uma atitude de intensa repulsa e passível de punição, a agressão sexual era condenável quando cometida a uma classe específica de mulheres - as castas, as quais serviam para o casamento e para gerar filhos. A outra classe, de escravas e prostitutas (as mulheres desonradas) não eram protegidas pelas leis romanas. Esse aspecto da honestidade feminina permaneceu na lei do estupro (que fazia parte dos "crimes contra os costumes") até muito pouco tempo, sendo que as mulheres "desonestas" ficavam à mercê da violência.

A cena do estupro de Grace por Chuck acontece após a chegada da polícia à Dogville. A fugitiva está na casa do homem cuidando das crianças quando este chega para "alertá-la" sobre a presença das autoridades na cidade. No entanto, suas intenções são outras: chantageia a mulher para que ceda aos seus desejos em troca do seu silêncio, alegando que precisava do respeito dela e que iria conseguir à força. Em meio aos gritos "silenciosos" de Grace, Chuck a

violenta, enquanto a câmera, em zoom out, revela toda a cidade, silenciando, aos poucos, as queixas da jovem.

FIGURAS 47, 48 e 49 - CHUCK ABUSA SEXUALMENTE DE GRACE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

O homem passa, dessa maneira, de um sujeito parcialmente identificado (de acordo com sua tomada de posição) para um sujeito contra-identificado ao saber da forma-sujeito da FD tradicional. Atesta Indursky (2000, p.6):

> Dito diferentemente, a superposição perfeita que ocorre na primeira modalidade de tomada de posição, responsável pelo efeito de reduplicação da identificação, dá lugar a uma superposição que não é completa. Desta superposição incompleta e, por conseguinte, imperfeita resulta um certo recuo que permite a instauração da diferença e da dúvida que são responsáveis pela constituição da contradição no âmbito dos saberes da Formação Discursiva. Ou seja: esta segunda modalidade traz para o interior da FD o discurso-outro, a alteridade, e isto resulta em uma FD heterogênea.

Essa nova posição-sujeito, PS3 - transgressão moral é a do sujeito imoral, infrator. Sua contra-identificação (não a ponto de se desidentificar) reside no fato de que ele vivencia e tem conhecimento sobre a maioria das regras, tradições, costumes. Comete, entretanto, algumas violações, atuando contra os princípios, ao passo que busca justificativas para tais falhas, visando aplacar a culpa, sem romper com o que é instituído. Ao observar as imagens, podemos perceber essa atitude de dominação que Chuck exerce sobre a mulher ao encurralá-la contra a cama e depois permanecer sobre ela no chão.

É preciso recorrer à moralidade nietzschiana para uma reflexão sobre o comportamento transgressor do camponês. De acordo com Nietzsche (2005), diferenciar uma ação moral de uma imoral tendo por base a premissa de livre arbítrio é um erro. O filósofo faz essa afirmação ao refletir sobre as ações nocivas, que ganham o peso da moralidade - condenar um criminoso, por exemplo, é nocivo a ele, mas não imoral perante à sociedade. Dessa maneira, o autor (2005, p.73) alega que o homem sempre procura fazer o que lhe parece bom (útil): "Mas esses dois pontos de vista são suficientes para explicar todas as más ações que os homens praticam uns contra os outros: o indivíduo quer para si o prazer o quer afastar o desprazer; a questão é sempre, em qualquer sentido, a autoconservação".

A partir disso é preciso considerar que a atitude imoral aqui considerada, só é tida dessa maneira tendo em vista o sentido dominante da FD em questão; aos olhos daquele que praticou a ação, o propósito, provavelmente, era o próprio prazer e não o desprazer alheio. Isso explica porque Chuck não rompe com o sujeito do saber da moral tradicional.

Nietzsche (2005, p.47) ainda considera que essa "busca pelo próprio prazer" pretere, diante da sociedade, algum bem (elevado) valorizado pela moral:

> A hierarquia dos bens aceita, baseada em como um egoísmo pequeno, elevado ou supremo deseja uma ou outra coisa, decide atualmente acerca da moralidade ou imoralidade. Preferir um bem pequeno (por exemplo, o prazer dos sentidos) a um altamente valorizado (por exemplo, a saúde) é tido como imoral, tanto quanto preferir a boa vida à liberdade. (...) "Imoral" designa, portanto, que um indivíduo ainda não sente, ou não sente ainda com força bastante, os motivos mais elevados, mais sutis e mais espirituais trazidos pela nova cultura: designa um ser atrasado, mas apenas numa diferença de grau.

Esse indivíduo, portanto, com base em seu "egoísmo", é alguém atrasado em relação aos costumes atuais, e principalmente, atrasado em relação ao dizer cristão que rege a moral e que prega os valores elevados. É um ser que não cedeu à reconfiguração (afirmada por Courtine, 2016, da FD moral pelos dizeres do interdiscurso - nesse caso, o discurso religioso), que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva (ORLANDI, 2015), e por isso sua transgressão pode não ser considerada tão grave (pode ser relevada). E no caso de Chuck, essa "licença" pode ser ainda maior pelos fatores já considerados sobre o peso moral do estupro e pelo fato de Grace ser uma estranha aos olhos da comunidade.

Por isso, o camponês não se declara contra a moral, não se coloca em desacordo ou combate seus preceitos - ele se entrega a delitos e contravenções de dentro da FD tradicional, sem desidentificar-se à forma-sujeito. Seu outro posicionamento (por indicar-se moral em seu discurso, mas, posteriormente, ceder a seu desejo e violentar Grace) ainda pertence a uma esfera moral. Não há menção, nas atitudes do homem, de desejar-se livre, ou até mesmo um imperativo de agressão. Ele age imoralmente, mas dentro de um sistema moral que o afirma, buscando, todo o tempo, justificativas que pautem seu comportamento, pois como afirma Nietzsche (2005), a diferença entre o moral e o imoral é a obediência à tradição ou a tentativa de livrar-se dela.

Dessa maneira, uma outra posição-sujeito, atesta Indursky (2000), convive com as demais, conduzindo ao estranhamento dentro da FD e a uma tensão de suas fronteiras. Assim, "sentidos até então interditados passam a serem enunciados, provocando estranhamento" (INDURSKY, 2000, p.5)

É na PS3 - transgressão moral, que Chuck, cedendo a seu desejo, violenta sexualmente Grace após chantageá-la, alegando que precisaria ganhar seu respeito à força. Assim, sua atitude além de imoral é criminosa, e revela nele o "mau sujeito"[34] de Pêcheux, diante de sua tomada de posição (contra-identificação) em relação à forma-sujeito, aquele que se afasta da posição-sujeito dominante (PS1 – sacrifício aos costumes).

Temos refletido nas duas tomadas de posição de Chuck (PS2 - dissimulação moral e PS3 – transgressão moral) seu imaginário (e por extensão um sentido a ser lido pelo leitor idealizado pelo autor) sobre a moral (o referente C). Em momento algum ele desqualifica as virtudes, mostrando-se questionador do sistema de valores. Pelo contrário, ao referir a ganância humana e sua desconfiança em relação à Dogville, dá a suas palavras um sentido de

[34] Mau diante da FD em que se insere e também diante da moral, pois passa a ignorar suas regras.

crítica a coisas que considera negativas. Ao pedir perdão à Grace por suas ações, indica que tem ciência sobre os princípios morais, que entende sobre o que é certo e errado.

Entretanto, não vê a moral do mesmo modo que é vista pela fugitiva, como algo que rege sua vida, o caminho do bem e da virtude. Ao julgar necessário, age em conformidade com o que é correto, mas também dispensa os valores de acordo com sua vontade, como por exemplo ao estuprá-la, algo que lhe causaria prazer (autoconservação). Assim, tem na moral uma instituição que, mais do que guiá-lo, pode favorecê-lo, embora, como vimos, o assédio e os abusos dirigidos à Grace podem não ter uma conotação totalmente imoral (considerando a ordem social de dominação masculina), principalmente pelas justificativas que busca para seus atos.

Outro elemento dessa cena do estupro favorece uma interpretação nesse sentido: o modo como a câmera se afasta do foco da cena (Chuck e Grace) em zoom out, passando de um plano médio dos dois para um plano de conjunto, revelando grande parte do cenário, acompanhado de um "silenciar" dos gritos de Grace.

FIGURAS 50 e 51 - CHUCK ABUSA SEXUALMENTE DE GRACE E A CÂMERA SE AFASTA

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

A constituição de um cenário sem paredes nos indica aqui o sentido: é como se todos os personagens que compõem o enquadramento soubessem sobre o que acontece ao fundo, sem querer, no entanto, olhar. É um saber velado sobre tal atrocidade que não supera a vontade de manter-se cegos a ela. Tira-se a ilusão de que as paredes mantém escondidas o crime - em Dogville, ele está exposto, cercado apenas pelos riscos que nossa imaginação aceita serem separações entre uns e outros, entre os que fazem e os que "nada sabem". Os próprios gritos silenciados de Grace retificam essa interpretação: há o calar-se, ou melhor, o fazer calar-se frente àqueles que também se calam. São personagens construídos em cima de um voyeurismo da cena que, além de abafar os grunhidos de Grace, abafa também o sentido de imoralidade do ato, estimulando essa "licença" de que tratamos, como se o manter-se cegos trouxesse uma prévia autorização para o crime. Sem contar no fato de que o episódio não dependeu do escuro da noite - o cenário, em luz artificial, representa o dia, a claridade, que tampouco intimidou o abuso ou aumentou a atenção de sua plateia condescendente.

É como afirma Galvão (2015, p.234), ao declarar que

> No momento de maior impacto, quando Chuck finalmente a domina no chão e a violenta, somos surpreendidos por um brusco corte que nos transporta para uma série de planos abertos mostrando os moradores de Dogville indiferentes em suas tarefas rotineiras, enquanto o estupro prossegue, em segundo plano, mas visível. Com o corte, cessam também todos os ruídos do estupro (os gritos de Grace, sua respiração ofegante), e a impressão que se constrói é de um silêncio conivente da cidade com o ato de violência.

Ora, se um ato moral/imoral é uma construção social, o que dizer de uma suposta imoralidade que é do conhecimento de todos e da denúncia de ninguém? Continua com seu sentido transgressor?

Cabe ainda uma transposição na análise dessa cena a para o efeito-leitor. Esse voyeurismo aparente não é uma impressão dada apenas a partir dos personagens, mas o próprio sujeito-leitor é colocado dessa maneira pela construção do cenário e da cena, ou seja, o sujeito-autor projeta um leitor virtual que nesse momento do filme (acima dos outros, por ser essa a primeira cena de violência explícita na obra) torna-se um voyeur, alguém que observa os abusos e crueldades dentro da cidade, quase sem limites para o olhar (limite esse imposto pelos enquadramentos, ou seja, pelo que o diretor selecionou para compor a cena, o que, muitas vezes, abrange mais do que a "casa" ou o "cômodo" no qual se encontram os personagens da ação).

Assim, da maneira como a cenografia está posta, é possível identificar esse sentido aqui trabalhado: não só o espectador pode ter conhecimento sobre o que está acontecendo no

todo, mas pode ter a impressão/sensação/efeito de que os participantes da história também o têm.

É viável atribuir, a partir de dada constatação, que o imaginário de von Trier direciona esse sentido ao projetar um espectador que possa não apenas "aceitar" a subversão/resistência/contra-identificação do seu cenário teatral, mas que possa sentir, a partir da atuação dos personagens nesse cenário, um embate moral frente a cumplicidade e ao silêncio de quem parece ver mas age como se não soubesse. Somos todos cúmplices das atrocidades que ali acontecem, e isso nos provoca.

Mas o que é preciso para que esse leitor virtual seja provocado? A partir do imaginário do diretor, há uma projeção que vai além da identificação/contra-identificação a uma FD no que se refere ao cinema, como tratado por nós no capítulo 3. Deve haver nesse sujeito-leitor também uma suposta identificação/contra-identificação/desidentificação à FD moral, para que o "efeito" do filme aconteça. Na situação dessa cena em análise, em especial no momento em que a câmera se afasta e nos dá o efeito de voyeurismo - nosso e dos personagens - para que se dê o estranhamento e o incômodo frente ao que é visto, é preciso que esse espectador compartilhe dos valores morais vigentes na sociedade, ou seja, esteja também, assim como Grace e os demais personagens, em uma FD de moral tradicional.

Sua interpretação sobre o acontecimento, no entanto, dependerá se ele se identifica ou se contra-identifica a dada FD: se é idealizado um leitor que tende a ser identificado, e que vê em Grace alguém que se sacrifica, que é boa, que vive por valores superiores, ele pode impactar-se frente ao voyeurismo da cena e à sua cumplicidade com tal ato. Já um leitor virtual contra-identificado, poderia pender à transgressão de Chuck, levando em consideração suas "razões" (necessidade de dominação) para o estupro e não necessariamente se sentindo incomodado com o que vê. O sujeito-autor nos parece, contudo, direcionar o sentido para impactar o leitor virtual, dando a entender que o projeta como alguém mais identificado à FD do que contra-identificado. Essa constatação é feita, principalmente, a partir das materialidades já analisadas sobre Chuck e Grace: enquanto ela se coloca moralmente acima dos demais, retratando um Cristo, a graça de Dogville, o camponês é alguém dissimulado, cruel, e sua violência é explícita para o espectador. Mas não há como controlar o sentido. Como refere Augusti (2004, p.3), "dentre infinitas possibilidades de constituição de um perfil de público, temos que admitir que o espectador nunca é, apenas ou totalmente, quem o filme pensa que ele é". Portanto, mesmo que von Trier parta de uma projeção do seu leitor e dirija a ele o discurso, o leitor real consegue ou não seguir esse direcionamento, podendo ou não ver Grace como a vítima e Chuck como o carrasco.

Esse leitor real, de acordo com Orlandi (1987), além de tomar posição em relação ao autor, também o faz em relação ao leitor virtual, aquele imaginado pelo autor, do qual pode identificar-se mais ou menos com sua posição. Dessa maneira, pode existir uma maior ou menos proximidade entre as posições do leitor real e virtual, constituindo os efeitos de sentido possíveis.

Retornando ao posicionamento de Chuck a partir de sua transgressão, é possível analisar o seu imaginário (masculino, de dominador) acerca da mulher (B sobre A) e também sobre a moral (elemento C), a partir da violência que comete. Umas das materialidades dessa análise é a justificativa que usa para estuprá-la:

SD17: (Chuck) Eu não a trouxe para cá. Você é linda e frágil demais para este lugar. Me fez acreditar que eu significava algo. Preciso do seu respeito.

FIGURAS 52, 53 e 54 - CHUCK DEMOSNTRA SUA "DOMINAÇÃO" MASCULINA

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

O dizer de Chuck, somado à sua atitude violenta e de "dominação", como nos mostram as imagens, revela o distanciamento à moral tradicional, sua tensão, mas não sua ruptura. Ao referir "eu não a trouxe para cá", indica um pensamento que culpabiliza a vítima, como se Grace, ao permanecer em Dogville, tivesse aceitado (e até mesmo pedido) por esse destino, ficando "a balançar como uma maçã do Jardim do Éden". O fato de precisar justificar essa atitude, alegando ainda que a fugitiva o desiludiu, sugere o deslizamento de sentido que o distancia dos valores, sem, no entanto, romper com eles.

Como já tratamos, os personagens são construídos pelo sujeito-autor a partir de uma imagem acerca do leitor virtual: o espectador que é por ele imaginado, é alguém que corresponderia (em uma posição moral) aos moradores de Dogville, à Grace, aos gângsteres, sendo neles materializados. Isso não quer dizer que von Trier imagina, necessariamente, que sua obra será assistida por pessoas com o mesmo "perfil" das que retrata - criminosos, estupradores, mártires etc. - e sim que ele imagina que haverá, entre uns e outros, algum grau de identificação. Nesse raciocínio, não projeta um leitor que tenha a mesma conduta de Chuck e sim alguém que possa reconhecê-lo (e seu comportamento, sua tomada posição) dentro da sociedade em que vive e, a partir desse reconhecimento, esboçar algum grau de identificação com o personagem (como uma sobreposição deste ao leitor imaginado).

O discurso de Chuck da SD17 reflete seu imaginário sobre Grace (algo que também pode representar o imaginário de um leitor virtual masculino, por exemplo). Ao pensar "quem é ela para que eu lhe fale assim?", indica ver na mulher alguém frágil, mas que acima disso, optou por colocar-se em uma situação de perigo, escolhendo permanecer em uma cidade que ele considera corrupta. Portanto, ao imaginar que ela preferiu estar nesse lugar perverso, indica também, como já referido, que culpa a fugitiva pela violência que a ela destina,

justificativa que permeia um pré-construído acerca do estupro (que culpabiliza a vítima, dando ao crime um caráter "moralmente aceitável").

Chuck também a vê como submissa, reafirmando seu imaginário sobre as características consideradas femininas - a entrega, a servidão, a doçura e a inocência de alguém que se apaixonou pela perversa cidade. Isso pode ser observado na atitude do homem a partir das imagens - antes de cometer o crime, ele a cerca, encurranlando-a, apertando seus braços, para depois, com violência, atirá-la ao chão, como um animal que precisa ser "adestrado", "domado".

Em outra cena de conversa entre dois, antes mesmo do diálogo que trata sobre a tentativa de Chuck de beijá-la no pomar, o homem e a mulher discutem a presença dela em Dogville, como pode ser percebido pelo diálogo:

SD18: (Chuck) E como está se saindo ao enganar os outros?
(Grace) Não estou tentando enganar ninguém.
(Chuck) Não, me refiro a Dogville. Já foi enrolada por ela?

SD19: (Chuck) Admita, se apaixonou por Dogville.

FIGURAS 55 e 56 - CHUCK QUESTIONA GRACE SOBRE DOGVILLE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Por já ter se desencantado com o que parece ser a ilusão de Grace (apreciar a cidade e as pessoas), como transparece em sua expressão pesarosa da imagem acima, o homem considera o posicionamento dela como uma fragilidade, característica já superada por ele em sua força e dominação. Por isso, ao entender que ela chegou e permaneceu em uma cidade que considera corrupta, desmoralizada, entende que ela também se corrompe ali, e o fez por escolha.

Para ele, era uma necessidade entender os motivos de seu crime, justificativa encontrada perante seu imaginário sobre a mulher (B sobre A) - Grace se expôs, manteve-se em Dogville mesmo ele tendo avisado sobre a podridão da cidade. Ela não era forte o suficiente para permanecer ali, entre os animais - talvez sua atitude a afugentasse? E ainda, ele foi enganado por ela, a qual deu indícios de que o queria (pois importava-se com a colheita e as maçãs), atitude essa que o desrespeitou. Portanto, violentá-la, mesmo sendo algo que desobedeceria à tradição, seria uma atitude além de aceitável, necessária, que lhe traria o prazer e o respeito almejado em sua necessidade de dominação.

Ao materializar em seus personagens o leitor virtual, von Trier nos leva à sua crítica frente à sociedade e também à moralidade: se há o reconhecimento de Chuck (e dos demais habitantes) pelo leitor, por mais que não haja uma identificação, é porque de alguma maneira sua conduta nos é comum, ou seja, o que é retratado no filme nada mais é do que um espelho do que o diretor imagina da sociedade, alegação que fazemos a partir do efeito-leitor como unidade imaginária de um sentido lido. E essa materialização do seu imaginário pode nos chocar pela crueldade, indicando a podridão humana, a hipocrisia, a manipulação, a violência desmedida.

O imaginário de Chuck (B) sobre si é também refletido nessa tomada de posição. Ao dirigir a ele a pergunta "quem sou eu para que lhe fale assim?" podemos perceber que o homem faz de si a imagem de dominador, confirmada pela necessidade de demonstração de força e altivez diante do assédio e posterior estupro de Grace (figuras 52, 53 e 54). Ao afirmar na SD17 (SD17: Eu não a trouxe para cá. Você é linda e frágil demais para este lugar. Me fez acreditar que eu significava algo. Preciso do seu respeito) que abusaria dela para conseguir seu respeito, denota o comportamento do homem opressor, que depende da submissão feminina para expressar sua virilidade. Como detentor do poder, tenta utilizá-lo ao assediar a jovem em meio à colheita, alegando que precisava tocá-la, indicando que se vê como alguém que deve dominar Grace e que vê a mulher como alguém que precisa submeter-se à sua vontade, e respeitar suas necessidades ao entregar-se a ele fisicamente (postura essa que pode ser reconhecida via pré-construído). Assim, sua virilidade masculina seria comprovada por essa prova de potência sexual (BOURDIEU, 2012).

Isto posto, devemos considerar que Chuck não se vê como alguém frágil. Embora indique uma desilusão com a cidade e com as pessoas no geral, seu discurso transparece alguém que, agora, consegue ver a "realidade" e que é desenganado com seu presente, abandonando as esperanças passadas.

SD20: (Chuck) Não sou mais tão idiota.

Demonstra, dessa maneira, uma autopercepção de força que não se vê como iludido, mas sim como alguém que não mais acredita nas pessoas, que tem uma "visão" sobre a essência das coisas. Nesse sentido comenta Harres (2013, p.43-44), alegando que "Chuck não parece ter dificuldade em enxergar seus vícios morais. É um homem explicitamente infeliz, conformado com a torpeza do mundo e de si mesmo. O que lhe confere um egoísmo de viés nihilista".

Mas não é assim que Grace o percebe. Ao ser confrontada por ele sobre suas razões por gostar de Dogville, a mulher considera desmascará-lo, ao perceber que seu discurso é permeado pelo ressentimento de quem já foi da cidade grande, como indica no diálogo:

SD21: (Grace) Como sabe com o que eu sonhava? Você também é da cidade, certo?

SD22: (Grace) Por isso, quer se livrar de mim. Pois eu o faço lembrar daquilo que buscava quando veio para cá.

FIGURA 57 - GRACE DESCOBRE QUE CHUCK TAMBÉM JÁ FOI DA CIDADE GRANDE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Em sua descoberta sobre ele, Grace passa a considerá-lo como alguém frágil, que disfarça suas vulnerabilidades. Essa percepção sobre a fragilidade de Chuck é reforçada pela SD23, quando imagina ter descoberto o motivo de suas investidas físicas no pomar:

SD23: (Grace) Tem ficado muito só, aqui, não? Sem ninguém para confortá-lo. Eu peço que me perdoe. Ainda amigos?

FIGURA 58 - GRACE PEDE QUE CONTINUEM AMIGOS

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Remete, com esse diálogo, não apenas a um ponto fraco que pensa ver nele, como também à compaixão por percebê-lo dessa maneira. Ao sentir pena de sua solidão, Grace revela seu entendimento (imaginário de A sobre B) sobre o morador da cidade: um homem trabalhador, que se esforça para sustentar a família, que vivenciou alguns desenganos por

buscar algo que não encontrou em Dogville e que tem em si um vazio dessa desilusão, uma solidão que busca conforto em carinhos físicos.

Tal percepção faz com que, desavisada sobre uma possível falha de caráter de Chuck, espante-se quando este está prestes a abusar dela. Por isso, para tentar evitar o estupro, Grace pede que ele olhe nos olhos dela e que conversem, para que pudesse consolar seu tormento, algo que o homem ignora (lembrando que, na análise de outra imagem do filme, o homem evita encará-la a partir do desnível moral entre eles).

A fragilidade que a jovem nota do camponês é o que a induz a percebê-lo como honesto, visto que a fraqueza é algo que revela a humanidade do ser. Ao vê-lo como alguém que sofre, sua imagem de Chuck é de uma carcaça rígida que esconde doçura e princípios, interpretação que pode ser observada pela figura 58.

Esse imaginário de Grace (A sobre B: a vulnerabilidade de Chuck, como um animal ferido) contraria a autopercepção do homem sobre si (B: que se vê como dominador), e vai ao encontro do que ele vê nela (B sobre A: mulher como frágil, submissa, que se coloca em posição de perigo e que deve respeitá-lo). Diante desse jogo de formulações imaginárias, Chuck, no entendimento de sua força e virilidade, abusa de Grace, alguém que ele considera ter se colocado em posição de vulnerabilidade. Ela, por sua vez, se vê como correta e vê as vulnerabilidades de Chuck, sem perceber nele o sentido de imoralidade ou até a ambiguidade que seu personagem suscita, por isso pede perdão diante da falta alheia. O imaginário dos dois sobre a moral (construído em função da imagem do autor sobre o leitor virtual) agrega-se ao imaginário sobre e si e sobre o outro, pois ao passo que Grace vê a moral (A sobre C) como necessária e mostra sua submissão aos valores, o camponês (B sobre C) relativiza seus princípios, percebendo em sua força uma licença para agir com crueldade e abusar da frágil fugitiva.

Ta imaginário reforça o deslizamento de Chuck entre as posições-sujeito (PS2 - dissimulação moral e PS3 - transgressão moral), ocasionado pelo reforço de suas projeções de dominador/forte/moral como acessório, desenvolvidas ao longo do filme. Assim, inicialmente (mesmo que de maneira duvidosa), seu discurso é de alguém que tem princípios, que, mesmo apontando para as falhas do lugar onde mora, tem compreensão entre o bem e o mal, certo e errado. Indica, sim, alguém rancoroso, entregue ao ressentimento, que de alguma maneira já se sentiu prejudicado pelas mazelas do vilarejo - fato que entrega à Grace, como um aviso.

Ainda em uma posição de identificação à moral, Chuck nos dá indícios de um sujeito em falta quando tenta beijar Grace no pomar, mostrando-se enfurecido pela rejeição sofrida. Como um ressentido, revela seu pensamento de chantagear a mulher para ganhar seu respeito,

fato que, posteriormente, se envergonha. Assim, declara seu arrependimento e pede desculpas por sua atitude, alegando que foi motivado pela felicidade em ver o interesse de Grace pelas maçãs.

A má consciência do camponês, no entanto, não perdura e ele cede à imoralidade criminosa do desejo de forçá-la a ter relações sexuais com ele, passando para uma posição de contra-identificação. Esse sentido de imoralidade reflete o efeito-leitor, visto que é um sentido direcionado a um leitor projetado como assujeitado à FD da moral tradicional, que poderia ver nas atitudes de Chuck a violação e a quebra da conduta ética. Nessa posição de contra-identificação, não há um rompimento com a FD tradicional e tampouco podemos alegar que o camponês aceitava a imoralidade de suas ações (dada a inconsciência ideológica), considerando as justificativas que busca para tal ato, visando indicá-lo como um "mal necessário" e tolerado pelo espectador idealizado pelo diretor.

Dessa maneira, ao sucumbir ao desejo de provar da "maçã" e entregar-se a um estado de imoralidade, o camponês passa para a PS3, a qual permanece até o fim do filme. É referido pelo narrador, embora não vejamos as cenas, que ele a violenta constantemente em meio à colheita de maçãs, da qual ela passava muitas horas (SD12: Ela passava muitas horas no pomar, pois era época de colheita. E Grace há muito já havia desistido de convencer Chuck de que o respeito pela plantação, colheita e fruta não podia ser medido pelo fornecimento da sua carne).

A partir dessa situação de abuso que Grace sofre, a violência e a exploração da jovem por parte dos dogvillianos se intensifica, dirigindo a narrativa ao seu final de reviravolta, no qual a personagem é encorajada pelo pai a castigar a cidade. A desordem moral de sua escolha, bem como a figura do gângster, crucial para o desfecho do filme, nos levam à nossa próxima análise.

4.4 A DECISÃO FINAL

O destino de Dogville é colocado nas mãos de Grace quando, mediante a ligação de denúncia de Tom, os gângsteres chegam à cidade. Só passamos (enquanto gesto de interpretação dos leitores reais) a deduzir qual a relação da jovem com a organização criminosa quando o último carro chega e ela é conduzida para dentro dele, para conversar com o chefe - The Big Man[35], seu pai.

[35] "Nome" do personagem que figura na ficha técnica do filme.

Aí se institui o desfecho da história, a partir de um gângster aparentemente tranquilo, e também com Grace, que toma uma decisão inesperada frente a um novo olhar lançado à cidade e às pessoas que a prejudicaram.

Trataremos aqui sobre a FD no que se refere à moral a que se assujeita o pai, bem como sua PS frente à forma-sujeito de tal FD. Ainda, vamos abordar a nova PS de Grace mediante sua escolha de exterminar a cidade e também sobre as formações imaginárias dessa relação entre eles.

4.4.1 The Big Man

De suas duas "aparições" no filme, só vemos o rosto do homem na segunda vez, quando Grace entra no carro para conversarem. Na primeira, no início do filme, quando fala com Tom através da janela pedindo a ele informações sobre o paradeiro da jovem, ouvimos apenas sua voz.

FIGURA 59 - THE BIG MAN PERGUNTA A TOM SOBRE GRACE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

SD24: (The Big Man) Estou procurando por uma garota. Ela pode ter vindo pra cá, está meio confusa. Não quero que nada de mal aconteça, ela é preciosa para mim.

A atmosfera que nos é colocada direciona o leitor virtual a um imaginário sobre a organização criminosa, saberes que estão na região do interdiscurso sobre o que é um gângster e emergem via pré-construído. Essa formulação imaginária é construída, principalmente, a partir do cinema e de como eles são retratados nas diversas narrativas sobre as máfias e o

crime organizado, visto que essa é uma realidade um pouco distante de nós - tanto porque eram atividades mais "comuns" nos anos 1920 e 1930, como porque a FD tradicional do cinema (hollywoodiana) os retrata sempre a partir de um cenário norte-americano.

Conforme estuda Vugman (2000) em sua tese, é possível aplicar ao gângster a metáfora do monstro, como uma figura que personifica tudo o que é considerado mau na sociedade. Porém, como certifica o autor, enquanto a maioria dos personagens hollywoodianos atuam no sentido de reafirmar valores americanos dominantes a partir de alguns dualismos (bem/mal, moral/imoral, certo/errado), o gângster, quando protagonista dos filmes desse gênero, resiste a esse dualismo, tornando-se, muitas vezes, uma espécie de herói de uma história controversa.

Os gângsteres de *Dogville* trazem em sua situação narrativa esse efeito-leitor de personificação do mal: ao perseguirem e atirarem contra uma jovem "indefesa", vão em busca dela, oferecem recompensas, colocam a polícia local a seus serviços, são referidos como não confiáveis, como pessoas poderosas que não medem esforços para atingir seus objetivos.

FIGURA 60 - IMAGEM DOS GÂNGSTERES QUE ACOMPANHAM THE BIG MAN

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Além disso, suas vestes formais, como mostra a figura 60, somadas aos chapéus, veículos sofisticados (em meio à crise) e também ao tratamento pouco cortês que dirigem à Tom, reforçam um pré-construído da organização enquanto detentora de um poder financeiro e também simbólico, tornando-os um grupo que age e impõe mais do que conversa.

Diante desse imaginário coletivo sobre eles, o discurso do The Big Man, na SD24 (Estou procurando por uma garota. Ela pode ter vindo pra cá, está meio confusa. Não quero que nada de mal aconteça, ela é preciosa para mim) nos parece (enquanto espectadores do discurso fílmico), em um primeiro momento, enganoso, de alguém que quer apenas ludibriar

o morador da cidade para que ele que diga o que sabe mediante a declaração de boas intenções do homem. Tenta, no entanto, desqualificar a fugitiva ao alegar que ela estaria confusa, e portanto, qualquer coisa que pudesse ter dito sobre eles (os gângsteres) seria fruto dessa confusão.

Contudo, a partir da segunda aparição do personagem na história, momento em que conversa com Grace no carro, passamos a questionar esse imaginário da figura maléfica que um gângster remete, principalmente porque o efeito-leitor, por meio do direcionamento de sentido que o diretor dá em suas materialidades, permite outras produções de sentido sobre o gângster.

FIGURAS 61 e 62 - CONVERSA ENTRE GRACE E O PAI

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

A cena não é acompanhada de trilha sonora. Ela alterna entre primeiro plano e primeiríssimo plano, evidenciando, mais uma vez, as expressões e diálogos entre os personagens. O homem traja vestes sofisticadas e sóbrias, mas nos chama a atenção, como

podemos perceber na figura 61, sua echarpe branca em meio à escuridão da imagem, transparecendo, com esse detalhe, certa passividade em sua figura.

Essa passividade é confirmada pelo diálogo entre eles - quando percebemos que se trata do pai de Grace e não propriamente um inimigo ou alguém que a está "caçando", seu discurso nos direciona para sua figura paterna, de alguém que demonstra preocupação e cuidados com a filha e que deseja vingança contra aqueles que a prejudicaram (deixa, no entanto, essa escolha para ela). Portanto, quando é contado ao espectador que se trata de uma relação pai e filha, e não necessariamente vítima e carrasco, von Trier pode imaginar, com essa revelação, um leitor virtual que possa perceber o homem como uma figura paterna, dotada de cuidado, proteção, e com o desejo de manter a família unida, características que podem ser conflitivas com o imaginário sobre um gângster.

SD20: (The Big Man) Não vou atirar em ninguém.
(Grace) Já atirou em mim antes.
(The Big Man) Sim, é verdade, e me arrependo disso. Você fugiu.

SD21: (The Big Man) Eu quero dizer o que desaprovo em você.Acho que assim será uma conversa civilizada.

SD22: (Grace) Não veio aqui me forçar a voltar e a ser como você?
(The Big Man) Se eu achasse que pudesse forçá-la a voltar, mas isso nunca acontecerá. Você é mais do que bem-vinda. Estou até disposto a compartilhar o meu poder com você se voltar.

SD23: (The Big Man) Você não julga ninguém porque tem pena deles.

Podemos perceber que esses diálogos, aos poucos, podem dar um contraste ao leitor virtual à imagem inicial que temos do homem e do crime organizado, que é construída durante o filme, considerando, principalmente, o fato de Grace optar por permanecer em Dogville (mesmo quando abusada e escravizada) em vez de voltar e "conspirar" ao lado do pai. Essa ideia de imoralidade, violência, perigo, desumanidade (saberes associados aos gângsteres), pode ser revista a partir dos discursos do homem, que nos direcionam mais a uma figura paterna do que a alguém disposto a fazer mal.

Assim, ao refletirmos sobre a FD da moral tradicional e tentar vinculá-la a essa ideia que temos sobre uma organização criminosa, parece não fazer sentido considerá-los como assujeitados a dado posicionamento - vivem uma vida de crime e contravenções, assumindo essa "monstruosidade" que é associada a eles, em um grupo que faz suas próprias leis, que ignora as regras sociais e o que é correto frente à sociedade.

Todavia, como podemos perceber a partir dos diálogos e também das expressões amenas e da postura amistosa do homem, esse imaginário de crueldade e crime não é nele refletido. Há também a escolha de palavras do homem, como por exemplo a referência ao arrependimento, saber que pertence à forma-sujeito da FD de moral tradicional. Estaria o gângster, portanto, assujeitado a ela?

É preciso analisar alguns detalhes. A começar por ele declarar-se arrependido por ter atirado em Grace, atitude que justifica devido à fuga da filha. O arrependimento e a má consciência (mesmo que manifestados apenas verbalmente e não mediante ações) é uma característica do indivíduo moralizado, aquele que, de acordo com Nietzsche (1998), culpa-se, arrepende-se diante do sentimento de obrigação para alguma coisa: o pai se diz pesaroso por ter atirado contra a filha, atentando contra sua vida, o que não condiz com uma atitude moral. Porém, ao declarar-se arrependido, o indivíduo retoma seu estado de moralidade pela "memória"/punição com a memória das más ações praticadas.

Há também o fato do homem revelar o desejo de ter uma conversa "civilizada", ou seja, com educação, polidez, e não seu oposto, que seria algo próximo à selvageria (violência, rudeza, desumanidade). O indivíduo "civilizado" é um indivíduo moralizado, que se submete às regras e valores sociais, e nesse caso em especial, declarar tal intenção é opor-se àquele imaginário que o sujeito leitor projetado pode ter em seu pré-construído sobre eles enquanto "bandidos", violentos, de poucos argumentos. Essa atitude do homem é questionada pela própria Grace, que ironiza sua postura dialógica e a aponta como uma "fraqueza" perante a uma suposta postura "convencional" do pai.

Ainda, The Big Man declara que não pode forçar Grace a voltar, ou seja, tanto em seu discurso como em sua postura cordial, não parece inclinado a qualquer atitude violenta para com a jovem, e tampouco tenta pressioná-la a agir de acordo com a vontade dele. Ao posicionar-se dessa maneira, o homem nos faz questionar nossos saberes, da região do interdiscurso, sobre o modo de ser/agir de uma organização criminosa como essa, colocando-se menos como a metáfora de um monstro que representa o mal da sociedade e mais como aquele que resiste aos dualismos de bem/mal, moral/imoral, certo/errado. No entanto, alguns saberes pré-construídos ainda correspondem à imagem sobre o gângster, como o fato de ser

negociador, ardiloso, estrategista, calculista, alguém que quer convencer a filha a agir de acordo com o que é acostumado ao pedir a ela que castigue a cidade.

É necessário considerar, contudo, os argumentos do pai ao tentar convencê-la a castigá-los diante das faltas que cometeram:

> SD24: (The Big Man) Estupradores e assassinos podem ser vítimas para você, mas para mim são cachorros. Se estão comendo o próprio vômito, precisam de uma coleira.
>
> SD25: (The Big Man) Você deve ser misericordiosa na hora de ser misericordiosa. Mas deve manter os seus padrões. Você deve isso a eles. O castigo que você merece por suas transgressões, eles também merecem.
>
> SD26: (The Big Man) O poder não é tão ruim. Eu garanto que pode encontrar um jeito de usá-lo à sua maneira.
>
> SD27: (The Big Man) Podemos atirar no cachorro, pendurá-lo no muro, bem embaixo daquele poste de luz. Isso pode ajudar.
>
> SD28: (Grace) O mundo ficará muito melhor sem esta cidade.
> (The Big Man para seu guarda-costas) Atire neles e queime a cidade.

Esses discursos nos revelam que, mesmo que o gângster não se mostre alguém impetuoso para com Grace, ele deseja e acredita que a cidade de Dogville merece uma lição. Deixa, no entanto, essa escolha para sua filha, sugerindo como um bom castigo a morte de Moisés, o cachorro. Mediante o pedido dela, manda seus guarda-costas exterminarem a cidade.

Sua tomada de posição frente à suas atitudes, expressões e discurso é controverso: deseja manter uma conversa civilizada com a filha, a qual argumenta que não forçará a voltar e dá a ela o poder de decidir o destino de Dogville. Entretanto, é ele quem advoga a favor de aplicar uma pena à cidade mediante suas transgressões, alegando que Grace devia isso a eles. Ademais, apesar de não ser o "executor" do castigo e tampouco o "solicitante", é ele quem torna viável a punição demandada pela jovem, por meio do seu poder e influência na organização.

Para Nietzsche (2005), aquele que causa o dano, intencionalmente, quando se tem em risco sua vida ou sua segurança, não está cometendo uma atitude imoral, ou seja, prejudicar alguém para preservar-se (legítima defesa) não é uma atitude contra os valores. Entretanto, na situação em que Grace e o pai se encontravam em sua conversa, suas vidas não corriam perigo e portanto, solicitar e executar um castigo nessa situação seria meramente fruto de vingança e de penalização, algo que, moralmente, seria cabível à justiça e não a eles. De acordo com Nietzsche (2005, p.47), a moral tem uma certa hierarquia dos bens, que é baseada em como um egoísmo - pequeno, elevado ou supremo - deseja uma coisa ou outra, ou seja, preferir um bem pequeno a um altamente valorizado é uma atitude imoral. Cita como exemplo dessa afirmação a vingança, alegando que "quando alguém prefere a vingança à justiça, ele é moral segundo a medida de uma cultura passada, imoral segundo a atual". Um ato imoral, portanto, parte de um indivíduo que não sente com força os motivos elevados, sutis, espirituais, que são herança do cristianismo e que fazem parte da moral tradicional contemporânea. Assim, um saber como a vingança não pertence à forma-sujeito da FD de moral tradicional, e pode indicar a contra-identificação do sujeito a ela, enquanto o sentido de castigo é um saber mais aceito (quando não atende a algum egoísmo ou com a conotação de vingança), como quando Grace decide castigar-se por furtar um osso.

Aplicando o que afirma o filósofo à decisão de Grace e ao pedido/viabilização do castigo pelo pai, essa não é uma atitude que condiz com a moral porque obedece a um certo egoísmo, de que aplicar uma punição é necessária, visando causar a dor naqueles que fizeram a filha sofrer. Há a falta, no gângster, desses sentimentos elevados, pelos quais seria possível perdoar a cidade e deixar seu destino nas mãos da justiça.

Entretanto, a mesma análise destinada ao personagem de Chuck pode ser aplicada ao posicionamento controverso de The Big Man: mesmo que se mostre com atitudes imorais e criminosas ao final do filme, ao viabilizar a vingança de Grace, ele o faz dentro de um sistema moral que o afirma. Afinal, enquanto um gângster, alguém que nosso imaginário já nos indica que não terá um comportamento passivo e de diálogos, o homem age de maneira até "sutil" nesse castigo, despindo-se de ódio e intolerância e praticando o que a filha solicitou.

Ademais, uma reflexão cabe ser feita aqui: teria o gângster, a partir do pré-construído sobre uma organização criminosa como essa, uma "licença" maior para o crime, dado seu poder na sociedade, status, influência, dominação no jogo das relações de força, e até mesmo um sentido de "autoridade fora-da-lei"? E a partir de um imaginário social como esse, projeta von Trier um leitor que aceite que o fato de ordenar o extermínio da cidade ainda possa indicar o homem como alguém assujeitado ao sistema moral?

Outro indício de que ainda há esse assujeitamento é sua proposta de uma conversa civilizada, ao alegar que não poderia forçar Grace a voltar, ao portar-se de maneira cortês para com ela, e também ao buscar justificativas para o castigo que solicita, tachando-os como cães, animais, por cederem à violência desmedida, referindo que precisam de coleira, ou seja, uma punição, uma dominação. Sua ideia de castigo, entretanto, difere em muito da que foi aplicada: sugere à filha que matem o cachorro, como um "recado", violência que, moralmente, seria muito mais amena do que o extermínio da cidade.

Estando o homem também na FD de moral tradicional, portanto, é preciso analisar o seu posicionamento dentro dela, de alguém que se submete, mas que ao mesmo tempo transgride algumas de suas regras, sem, no entanto, desidentificar-se. Assim, seu comportamento se aproxima ao que analisamos do comportamento de Chuck, colocando o homem, dentro da FD, em uma tomada de posição de contra-identificação a ela, principalmente por comandar o ato de violência final.

É possível cogitar, entretanto, que The Big Man, embora contra-identificado, não ocupa a mesma PS de Chuck (PS3 - transgressão moral). Considerando os níveis/gradações da identificação e contra-identificação à FD da moral tradicional, ponderamos que as atitudes de Chuck, que o colocam na PS3, apresentam um nível maior de contra-identificação à FD do que a PS que estaria o pai de Grace.

Como refere Santos Neto (2015), há nessa gradação um grau de reversibilidade, em que posições mais próximas à identificação estão em um menor grau, enquanto as mais afastadas (até chegar no seu nível máximo, a desidentificação) estão em um maior grau de reversibilidade. Assim, a autora (2015, p.88) alega que

> quando o sujeito alinha-se em maior grau com a forma de saberes universais da formação discursiva dominante, tem-se a identificação, que não desloca nada em relação à forma-sujeito idealizada. À medida que o pêndulo oscila, temos a contra-identificação, em que o sujeito já questiona os saberes universais da FD (...).

Enquanto Chuck apresenta-se como um sujeito que demanda o respeito da mulher e para tanto, a violenta inúmeras vezes, o pai não exerce nenhuma atitude violenta ou criminosa - pelo contrário, mostra-se alguém disponível a argumentar com a filha, estando, portanto, em um grau de reversibilidade menor do que aquele em que se encontra Chuck. A violência e transgressão que é imposta à Dogville a mando do gângster e que o colocam em uma posição de contra-identificação à moral, não partem de sua deliberação e não são por ele praticadas. A decisão do homem foi a de compartilhar seu poder com Grace, e portanto, prontamente atende

à solicitação implícita no discurso da jovem, na SD28 (O mundo ficará muito melhor sem esta cidade), e aciona os guarda-costas para o ato corretivo.

Von Trier dá, então, um importante direcionamento de sentido via efeito-leitor: é passível de se considerar, frente às materialidades do filme (ao voyeurismo da cena do estupro, à dissimulação e manipulação de Chuck, às justificativas que se pautam em uma moral "permissiva" de "licença" ao abuso sexual, aos trajes simples e condição social) que os estupros sofridos pela jovem são, em alguma proporção, atos mais cruéis do que a morte de várias pessoas, que lhes é imposta a mando do gângster. Assim, fica a questão: o modo como a narrativa é construída e como as cenas são mostradas, montadas, seus efeitos, cortes, trilha sonora, atuam no sentido de desconstruir o imaginário do senso comum, de que o extermínio pode ser considerado mais cruel do que o estupro? Em suma, no imaginário social, para quem detém poder nas relações de força é permitido cometer atrocidades?

Dessa maneira, o diretor pode querer convencer o leitor virtual de que o gângster, assim como Chuck, parte de uma licença para o crime que foi por Grace solicitado. Poderia, sim, ter se negado a ordenar a violência, ou até mesmo praticado a sua vontade e executado o cachorro, como inicialmente propôs. Precisamos considerar, contudo, que essa sua postura "imoral" parte de uma resposta aos abusos que foram cometidos contra Grace, ou seja, o desejo de aplicar uma sentença vem da necessidade de compensação pelo dano que a filha sofreu, enquanto que para Chuck o abuso sexual era uma necessidade de dominação que não partiu, necessariamente (apesar do homem argumentar em outro sentido ao alegar que "ele não a trouxe para ali") de um estímulo de Grace.

Ainda, embora ser o mandante do crime possa ter o mesmo peso moral que ser o seu executor, a figura do gângster não nos é colocada na narrativa como alguém insensível, impiedoso, enquanto Chuck, tanto por suas atitudes como pelo fato de que é ele quem dá início à exploração explícita da jovem, é mostrado como um personagem cruel: ele a violenta em sua casa, sem pesar, em meio aos gritos de recusa de Grace, e essa cena é exposta, cruamente, ao espectador (figura 63). Já The Big Man mantém sua postura dentro do carro (figura 64), enquanto que os crimes que vemos e ouvimos (em imagens escuras, tremidas, curtas, em meio à gritos e tiros, figura 65), atribuímos a ele, mas atribuímos também aos gângsteres que atiram e à Grace que demandou a vingança, enquanto ele era alguém que só estava atendendo às "vontades" da filha. É difícil associar, por isso, sua figura à mesma crueldade percebida em Chuck.

FIGURA 63 - A EXPRESSÃO DE CHUCK AO ABUSAR DE GRACE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

FIGURA 64 - A EXPRESSÃO DO PAI APÓS O EXTERMÍNIO

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

FIGURA 65 - O ASSASSINATO DE UM MORADOR POR UM GÂNGSTER

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Há um importante deslizamento de sentido sobre a moral que pode ser percebido. Nessa comparação entre a retratação das atitudes de Chuck (que representa, de certa maneira, todos os habitantes da cidade) e as do pai de Grace, podemos considerar, enquanto analistas, que a postura do homem parte de um efeito de racionalidade sobre os fatos, ou seja, a partir de uma "razão" (tomada pela inconsciência ideológica) que ele faz sobre acontecimentos (com a frieza de um pedido de justiça, castigo, punição), ordena a matança. De outro lado, temos o camponês e os demais moradores que, ao deixar de lado alguns de seus valores morais, cedem a instintos (além dos sexuais, sentem-se ameaçados pela presença de Grace e "reagem", explorando a jovem). O gângster pode parecer, mediante esse efeito de racionalidade, "mais moral" do que os habitantes da cidade, visto que o estado animal, de acordo com Nietzsche, é o que mais afasta o homem do seu estado moral. Para The Big Man, o que estava em jogo era seu poder e status social, que o possibilitam ponderar a situação e sugerir uma pena, enquanto que para os habitantes, a licença para seu comportamento transgressor teria, em tese, menos justificativas. Nesse sentido, podemos argumentar como comportamentos imorais ligados aos instintos podem ser mais mal vistos na sociedade (como o sexo, o abuso de substâncias, a violência), enquanto aqueles ligados à índole podem ser relevados com maior frequência (mesquinhez, hipocrisia, mentira, deslealdade).

Defendemos nessa análise, portanto, que o sujeito-autor do filme pode ter projetado um leitor virtual que, a partir desse deslizamento, tenha uma dificuldade maior para aceitar a conduta de Chuck (e dos demais dogvillianos) do que a do gângster, que o faz por um valor "superior" (vingar a filha). Essa percepção é o que pode levar esse mesmo leitor projetado a entregar-se ao desfecho, deleitando-se com a punição aplicada e, com isso, possa questionar-se sobre o peso dessas transgressões.

Dessa maneira, classificamos o personagem do gângster como na PS4 - imoralidade punitiva, uma posição sujeito contra-identificada à FD de moral tradicional, mas em uma gradação anterior (ou seja, não tão contra-identificado quanto) à PS3 - transgressão moral, que ocupa Chuck.

Podemos refletir, ainda, sobre as formações imaginárias que regem The Big Man e também em sua interação com Grace. Ao lançar a pergunta "quem sou eu para que lhe fale assim?" entendemos que o homem reflete seu imaginário de si (B) como alguém poderoso (poder social e financeiro), fato que pode ser percebido tanto por seus discursos (SD22: Estou até disposto a compartilhar o meu poder com você se voltar; e SD26: O poder não é tão ruim. Eu garanto que pode encontrar um jeito de usá-lo à sua maneira) como por seu comportamento polido, suas vestes elegantes e veículo caro. Projeta, assim, sua imagem

enquanto alguém influente e que comanda e domina a situação, mas não demonstra considerar-se violento, tampouco imoral ou injusto, como quando refere que não vai atirar em ninguém e que também não pode forçar Grace a voltar. Essa projeção reforça seu assujeitamento à FD de moral tradicional, ao portar-se como um homem "gentil" e não como um carrasco disposto a fazer mal, como era esperado a partir da fuga e do desespero de Grace em não ser entregue a ele.

Já em sua relação com a fugitiva (B sobre A), ao questionarmos "quem é ela para que eu lhe fale assim?", entendemos que o discurso do homem é projetado para Grace no papel de filha, a quem ele precisa proteger, vingar e até censurar, mas não alguém a quem ele subjuga ou vê como submissa. Isso pode ser percebido pelo fato de ele dar a ela a opção de voltar e a opção de compartilhar do seu poder, podendo escolher o castigo a ser destinado à cidade. Em momento algum ele impõe a ela a sua vontade, apesar de repreender o comportamento excessivamente ético e arrogante da jovem. Assim, ao ver-se como um pai que protege mas que também escuta a filha, o homem mostra-se novamente assujeitado à FD de moral tradicional, visto o peso familiar do tratamento que dá à Grace, algo que também dá a ele a "licença" moral para a vingança.

Já a fugitiva, ao nos questionarmos "quem é ele para que eu lhe fale assim?", temos que a mulher deixa implícito uma discrepância de valores entre eles (A sobre B). Ao indagar se seria forçada a voltar, indica ser contrária a essa ação, pois considera que seu modo de vida é diferente ao do pai - ela não é como ele (um gângster, e portanto, criminoso) e não passaria a ser de forma voluntária.

Há, portanto, um desequilíbrio de poder na relação indicado na fala de Grace, tanto enquanto vítima/criminoso, filha/pai ou moral/imoral, e ela mostra-se subordinada ao pai, mesmo que discorde de suas escolhas. A respeito de tal subordinação, Nietzsche (2013, p.19) pondera o quanto questionar e criticar "autoridades" pode ser subversivo na moral cativa: "A consciência, a boa reputação, o inferno, (...), não permitiam nem permitem imparcialidade; é que, perante a moral, como perante qualquer autoridade, não é permitido refletir e, menos ainda, falar: nesse ponto se deve - obedecer!".

O desnível nessa relação entre os dois pode ser percebido além das palavras. Na maior parte da cena, Grace evita encarar os olhos do pai, mantendo seu olhar baixo, resignado, como se estivesse com vergonha ou medo de fitá-lo. Já ele a observa com maior frequência, mas por vezes também pousa seus olhos no horizonte, reflexivo.

Há aqui um deslizamento de sentido acerca de um mesmo gesto já analisado a partir da figura de Chuck: quando o camponês, em uma conversa com Grace, desvia os olhos da

moça enquanto ela lhe estende a mão. Naquele momento sua atitude trouxe à tona saberes como culpa, arrependimento do homem por pensar em denunciá-la à polícia, e portanto, quando ela demonstra a ele compaixão e compreensão, lhe estendendo a mão para "selar" a amizade, ele mostra-se pesaroso pela transgressão que tinha em mente. Já Grace, ao desviar os olhos do pai, não parte de uma postura de pesar ou arrependimento, visto que o sentimento de culpa não está presente nesse diálogo com o gângster. Em seu gesto, a mulher se mostra contrariada frente ao questionamento de uma autoridade que é seu pai, dando à cena um sentido de discordância, porém com respeito e submissão, mostrando a relação de "dependência" e de sujeição que estabelece com os valores morais (elemento C).

Essa "obediência" e submissão à autoridade paterna, é algo que pesa à Grace em sua decisão. Ao levar em conta as palavras do pai e seu pedido de punição para a cidade, a jovem passa a ver Dogville com outros olhos, mudando, assim, sua posição-sujeito frente à FD de moral tradicional.

4.4.2 Grace: o carrasco de Dogville

Expõe o narrador, segundos antes de entendermos para onde se encaminhava o desfecho do filme:

> SD29: (Narrador) E se alguém tivesse o poder de consertar as coisas, esse alguém teria a obrigação de fazê-lo, pelo bem das outras cidades, pelo bem da humanidade. E também pelo bem do ser humano que era a própria Grace.

A partir da conversa com o pai, em que ele a acusa de arrogância e de padrões éticos elevados por querer perdoar as pessoas que lhe fizeram mal, a "graça de Dogville" movimenta o sentido do seu discurso dentro da FD de moral tradicional e desliza de sua posição-sujeito plenamente identificada (PS1 - sacrifício aos costumes). Isso é possível dada a heterogeneidade da FD, que abriga a diferença e a divergência, e também ao sujeito cindido e em conflito, que pode se relacionar à forma-sujeito em diferentes níveis de identificação, como refere Santos Neto (2015, p.102):

> No movimento de sentidos de identificação e contra-identificação, pode haver negociação, produzindo um deslocamento de posição-sujeito. Em outras palavras, a ideologia jamais se ausenta, pelo contrário, apenas interage de outra forma, mas mantendo o domínio do saber universal da formação discursiva dominante.

O Cristo feminino de Lars von Trier, ao alegar que as pessoas da cidade estavam fazendo o melhor que podiam sob difíceis circunstâncias, ouve do pai o questionamento "mas o que estão dando é bom o bastante?", e partir disso, desce do carro e passa a refletir sobre Dogville.

FIGURAS 66 e 67 - GRACE DESCE DO CARRO E REFLETE SOBRE DOGVILLE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Grace pondera sobre as diferenças entre os habitantes dali e as pessoas que conhecia em casa (a própria imagem - figura 67 - remete a essa percepção ao colocar os gângsteres e os habitantes no mesmo enquadramento), e também sobre as fraquezas daquelas pessoas - não teria ela feito as mesmas coisas se morasse em alguma daquelas casas? No momento em que o narrador anuncia que Grace pausa, as "nuvens" se dispersam na cidade e a jovem é tomada pela luz do "luar" (conforme as figuras 13 e 14, tratadas no capítulo 3).

FIGURAS 13 E 14 - MUDANÇA NA ILUMINAÇÃO DE ACORDO COM A PERSPECTIVA DE GRACE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Essa alteração na iluminação do cenário, acompanhada de um movimento de câmera (*zoom in*) que aproxima o rosto de Grace, refletem sua nova percepção sobre a cidade e também o deslizamento de sua PS dentro da FD de moral tradicional. Essa mudança na iluminação pode ser somada à fala do narrador, na SD30:

> SD30: Era como se a misericordiosa luz anterior finalmente se recusasse a continuar encobrindo a cidade.

Enquanto vemos nas imagens a luz clareando a cidade e também o rosto de Grace, o narrador alega que "a misericordiosa luz" se recusou a continuar encobrindo Dogville. Esse é o direcionamento do sentido que o sujeito-autor endereça ao seu leitor projetado, enquanto um sujeito que perceberá que essa iluminação cenográfica reflete a percepção da jovem sobre as pessoas, que passa a vê-las de maneira mais "aberta", "esclarecida", enquanto a fala do

narrador é direcionada à "misericordiosa luz" de Grace, que encobria a cidade. Os dois sentidos encontram-se em um mesmo evento, em um mesmo caminho: a mulher deixa de vê-los com a compaixão anterior e desiste de perdoá-los. Considera Dórrio (2009, p.39) que

> A luz desempenha quase que um papel. Funciona como metáfora da mudança de ponto de vista da personagem principal - Grace - em relação à cidade. Suas ideias são “iluminadas” ou “obscurecidas” conforme o aumento ou diminuição da “luz da lua” num ambiente sem horizontes e, constantemente, mergulhado na escuridão.

É como se a luz que recai em Grace e ilumina a cidade (figura 68) trouxesse à percepção da jovem (e também do espectador) o sentido de verdade, afinal, há um entendimento do clarear, tirar das sombras, tornar visível, despertar a "razão" a partir dessa materialidade exposta no filme. A própria maneira com que a fugitiva se coloca diante deles, nos direciona a esse sentido de avaliação, observação, juízo.

FIGURA 68 e 69 - A LUZ QUE REVELA DOGVILLE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Outro detalhe desperta nossa curiosidade, enquanto analistas, nessa cena: a partir dessa "iluminação" do cenário e das ideias de Grace, que a levam a avaliar as pessoas da cidade, eles passam a observá-la de dentro de suas casas, "quebrando" a ilusão das paredes, portas e janelas. Já não há mais uma interação deles com o ambiente como se estivessem dentro de casas reais, embora a divisão do espaço não seja desfeita (eles não "atravessam" as paredes, não movimentam-se em meio às divisões), mas voltam-se para ela e a observam, como que revelando a impressão dada anteriormente de que, mesmo as coisas acontecendo "dentro" das casas e dos cômodos, havia um silêncio de quem tudo sabia. Agora eles a observam e nos entregam essa percepção de "compreensão" dos fatos, de pessoas que tinham a noção das crueldades a ela imposta e que agora, receosos, percebem também o destino que lhes aguarda.

Von Trier projeta um leitor que permaneça um voyeur desse acontecimento, pois já o endereçou no discurso fílmico de modo que ele pudesse acompanhar de perto as atrocidades, e assim, possa passar por tal entendimento - as materialidades apresentadas estão direcionando para algum evento final. E nesse caso, o efeito que parece marcar essa percepção é a mudança da iluminação (mais do que a "quebra" da ilusão das paredes que, para o espectador, nunca existiram).

O semblante de Grace muda, e ela assume um aspecto desapiedado. Com olhos semi cerrados e expressão séria, ela volta para o carro para declarar ao pai sua decisão de compartilhar do poder dele.

FIGURA 70 - O SEMBLANTE SÉRIO DE GRACE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

SD31: (Grace) E isso significa que eu assumirei a responsabilidade imediatamente. Eu seria parte da solução deste problema. O problema "Dogville".

SD32: (Grace) Isso não pode voltar a acontecer. Alguém pode passar por aqui e revelar a sua fragilidade.

SD33: (Grace) Quero fazer deste mundo um lugar melhor.

SD34: (Grace) O mundo ficará muito melhor sem esta cidade.

Assim, o carrasco de Dogville age de maneira imprevista ao solicitar ao pai a sentença da cidade, em que decide que exterminá-la pode fazer do mundo um lugar melhor. Mesmo, no entanto, com essa mudança brusca em sua tomada de posição, Grace não se desidentifica à FD da moral tradicional, o que pode ser afirmado diante da necessidade da mulher de justificar sua escolha: não remete a vontade de acabar com a cidade a um ato de vingança ou algo motivado pelo ódio e rancor. Menos ainda, refere que essa sentença seja uma pena a eles aplicada, ou um castigo.

O motivo que Grace dá para sua escolha é "fazer do mundo um lugar melhor", ou seja, exterminar Dogville visando o bem da humanidade e de qualquer pessoa que pudesse passar pela cidade e sofrer os mesmos abusos que ela sofreu. Dessa maneira, mesmo que comande o homicídio de várias pessoas, cometendo um ato de imoralidade (que vai contra sua ética superior e seu ser "mais moral") e acima disso, um ato criminoso, usa de uma justificativa moral para pautar sua decisão, como se alegasse que o sacrifício de alguns é para um bem maior.

Essa justificativa pode ser endereçada ao leitor virtual para que remeta ao seu imaginário sobre o castigo e a justiça: há um pré-construído que rege a noção de que a punição para o crime prevê algum tipo de sofrimento (privação da liberdade e até a pena de morte), para que o dano seja, de alguma maneira, reparado e o mundo possa ser esse "lugar melhor". A justiça, no entanto, pertence a um sistema do estado e não funciona de modo particular, atendendo a interesses privados. Porém, na formulação imaginária do diretor, ele pode pensar em um leitor que, após acompanhar todo o sofrimento sem reação da jovem, passe a ver essa justiça "pelas próprias mãos" como algo necessário, e até mesmo desejado.

E Grace, mesmo que permaneça dentro da FD da moral tradicional, se entrega à imoralidade (que pode ter esse sentido de "tolerada socialmente") e desliza de sua posição-sujeito plenamente identificada para uma posição contra-identificada a dada FD. A essa nova posição-sujeito de Grace denominaremos PS5 - imoralidade justificada. Mas em que essa PS difere das PS contra-identificadas de Chuck e The Big Man?

A começar por seu relacionamento com os valores: sua súbita mudança de opinião é o que nos surpreende, visto que ela passa de um "mártir", alguém dotada de misericórdia, compaixão, esperanças e que só vê o lado bom das pessoas e se sacrifica por seus valores, para alguém que assina suas sentenças de morte. Essa oscilação em seu posicionamento é muito rápida no filme, e isso nos faz contrapor com facilidade seu comportamento anterior à sua decisão, ocasionando a percepção de que ela se torna alguém cruel. Entretanto, Grace dá seu veredito partindo, ainda, de valores morais. Não há um rompimento com as normas sociais, um imperativo de transvaloração dos costumes ou o reflexo de uma mudança interior - ela alega que estaria fazendo um bem para a humanidade ao eliminar Dogville. Harres (2013, p.40) certifica essa leitura, alegando que "nesse último momento, Grace toma a resolução que entende como seu novo dever moral: executar a justiça com o poder que tem".

Há nesse discurso o reflexo de sua ética superior, tanto quando refere que "eu serei parte da solução desse problema", como quando diz "quero fazer desse mundo um lugar melhor". Por mais que sua postura submissa, resignada, de sacrifícios, dê lugar a alguém que demanda poder, é como se Grace sentisse o dever, como um ser "mais moral", de fazer a justiça. Tanto que, enquanto essa "justiça" é imputada, a jovem atormenta-se, chorando no carro (figura 71).

FIGURA 71 - GRACE CHORA DIANTE DO EXTERMÍNIO DA CIDADE

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Essa justificativa opõe-se ao objetivo do pai, que pediu a ela que castigasse Dogville como uma lição, uma punição pelos crimes que cometeram, e a postura do homem, como reflete Harres (2013, p.43), "lembra a de um estadista tirano e pragmático, privilegiando ordem à justiça". Entretanto, é preciso levar em conta que a ideia de castigo do gângster era abater o cachorro, enquanto a de Grace envolveu um massacre. Para ela, matar o animal não

faria da cidade um lugar melhor, e portanto não serviria ao seu propósito de solucionar o "problema Dogville".

Pelo argumento de que o pai sempre foi um gângster que almeja o castigo e que confessa ter atirado na filha, enquanto Grace (apesar de mostrar-se uma nova aliada à organização) é construída no discurso fílmico como um mártir que se sente no dever de fazer alguma benfeitoria à humanidade, consideramos, enquanto analistas, que ela se afasta menos da identificação à forma-sujeito moral do que o pai, e portanto sua PS estaria, em uma gradação, menos contra-identificada do que a dele. O argumento de Harres (2013, p.51) sustenta essa interpretação:

> As parábolas geralmente funcionam através do aprendizado de seu protagonista. E Grace, sem sombra de dúvidas, assume uma posição ética diferente no desfecho do filme. Após a conversa com o pai, ela decide avaliar e punir os habitantes de Dogville com a mesma severidade que puniria a si mesma. E não o faz porque assim será mais feliz, mas por uma questão de justiça. A ideia do dever não se afastou de seu horizonte moral, apenas se alterou o valor alçado a tal posição em sua conduta.

A imoralidade de Chuck, como já tratamos ao falar do gângster, também difere-se à de Grace por não intentar um "reparo", visando um bem futuro. Para o camponês, estuprar Grace era uma necessidade de dominação e de "conquista", que traria a ele o respeito da jovem e sua própria satisfação. Assim, o propósito dos três, ao sucumbir a atitudes imorais, diferencia-se em suas motivações e metas, e por isso podemos considerar que, dentre eles, em uma gradação de posições-sujeito, Chuck é o mais contra-identificado à forma-sujeito da FD de moral tradicional, seguido pelo pai e depois por Grace, que se contra-identifica em um nível menor, principalmente pelas justificativas "morais" que dá para suas atitudes.

Há também um afastamento de Grace ao espírito cativo nietzschiano. Embora não deixe de comportar-se como um (por seu relacionamento com os valores, ainda presente no discurso da protagonista), ela já não se caracteriza tanto como um ser do rebanho mediante suas escolhas questionáveis, embora as justifique como um "mal necessário", ou algo com um propósito maior. Como alega Nietzsche (1998), o bom, aos olhos da moralidade dos costumes é aquele que não fere, não ataca, não vinga, que foge da maldade - atitudes das quais Grace se desviou ao solicitar o massacre.

Dois momentos no discurso fílmico, no entanto, nos fazem duvidar dessa relação de Grace com a FD de moral tradicional, enquanto analistas do discurso. O primeiro (SD35) é quando ela solicita aos gângsteres que atirem nos filhos de Vera na frente da mulher, um a um, para que ela chore (Grace alega que ela chorava com facilidade). Esse pedido acontece

por um revide: Vera quebrou os bonecos de porcelana da jovem, um a um, prometendo que pararia somente se ela não chorasse. Assim, a fugitiva alega que "deve isso à mulher". O outro é quando a protagonista pega a arma do pai e atira em Tom, afirmando que "há coisas que temos que fazer pessoalmente" (figura 72).

> SD35: (Grace) Há uma família com filhos. Mate os filhos primeiro e faça a mãe olhar. Diga que só vai parar se ela não chorar. Eu devo isso a ela. Ela chora por qualquer besteira.

FIGURA 72 - GRACE ATIRA EM TOM

FONTE: *Dogville* (2003), DVD, 177min.

Nesse sentido, alguns autores referem a decisão de Grace como um ato de vingança (não só a partir desses dois momentos, mas todo o acontecimento final), como é o caso de Gerace (2011, p.84). Ele alega que, diante do não reconhecimento do Bem pelos habitantes da cidade, a protagonista "decide conter o Mal pagando na mesma moeda, mostrando sua face terrível, como o Deus do Velho Testamento em Sodoma e Gomorra". Para Mangabeira (2012), há prazer na atitude de Grace a partir de sua reflexão sobre a impossibilidade de cumprir os mandamentos éticos cristãos diante do que passou.

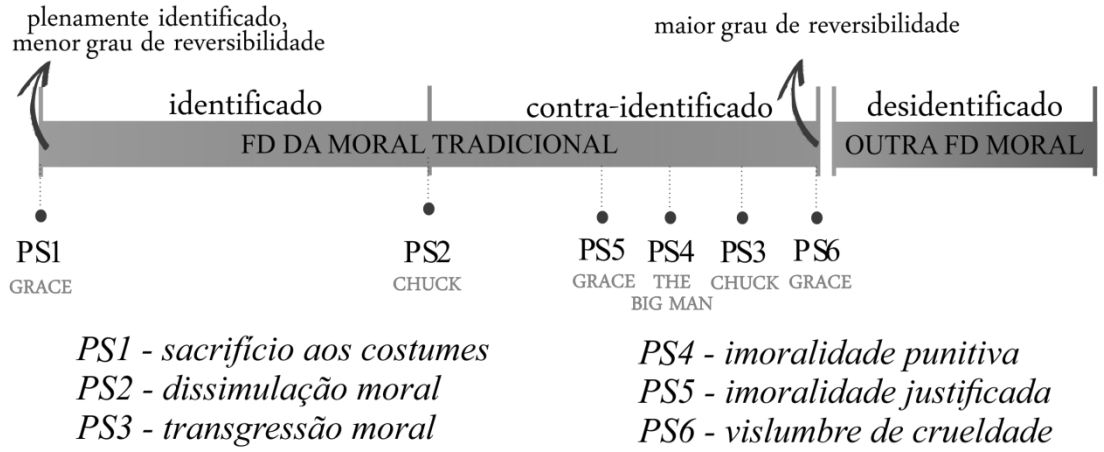
Mas esses dois momentos, em especial, acrescentam à imoralidade de Grace requintes de crueldade, algo que, como já declaramos, é perceptível no comportamento de Chuck. São dois posicionamentos da protagonista que não apresentam razões essencialmente morais, de "tornar o mundo um lugar melhor", mas beiram à represália, a dar o troco na mulher que a fez chorar por bonecos de porcelana e no homem que declarou a ela seu amor, mas que como um Judas, a traiu.

Pautados nesses dois atos, podemos alegar que há uma breve movimentação de Grace para outra posição-sujeito, pela qual não há mais justificativas ou valores superiores, mas sim a frieza da retaliação. A essa posição sujeito vamos chamar de PS6 - vislumbre de crueldade, da qual a jovem se entrega momentaneamente, logo retomando sua feição de piedade, suas justificativas e sua imoralidade justificada da PS5. Nessa movimentação, ao deslizar para a PS6, Grace se contra-identifica à forma-sujeito da FD em seu maior nível de contra-identificação e em um alto grau de reversibilidade a essa forma-sujeito, podendo, a qualquer momento, desidentificar-se à FD de moral tradicional. Nesse duplo movimento entre a PS5 e a PS6, ao situar-se nos limites da FD e no entremeio da contra-identificação/desidentificação, Grace mostra-se mais contra-identificada do que o pai e do que Chuck, ambos também contra-identificados mas que se pautam em justificativas morais para suas ações.

Defendemos, no entanto, que por serem momentos curtos em que ela desliza para a PS6, novamente retomando a posição anterior, ela ainda não deixa a FD a qual se assujeita, mas encontra-se em vias de, para quem sabe, em sua próxima saga (filme *Manderlay*, na sequência), desidentificar-se, tangibilizando e potencializando as desordens morais e o deslizamento de sentido em uma FD de moral tradicional.

Todas essas posições-sujeito analisadas acerca dos personagens estão exemplificadas no Esquema 2, demonstrando como se dá a tomada de posição e o nível de identificação à forma-sujeito de cada uma delas.

ESQUEMA 2 - TOMADA DE POSIÇÃO EM RELAÇÃO À FD DA MORAL TRADICIONAL



Fonte: a autora (2018)

Após dizimar a cidade de Dogville e atirar em Tom, Grace ouve o cachorro Moisés, o qual ela decide poupar a existência (retornando à sua PS5 - imoralidade justificada). Algumas análises podem ser feitas acerca dessa escolha da mulher, pensando-se no efeito-leitor de von Trier. A começar por seu nome, Moisés, figura religiosa que, de acordo com a bíblia cristã, além de dotada de grande humildade, libertou seu povo da escravidão, conduzindo-os pelo deserto. Poderia ser tido no filme como uma metáfora dessa libertação, como aquele que sobrevive para guiar, conduzir, salvar. Um outro sentido também pode ser atribuído, principalmente a partir da fala de Grace:

SD36: Ele só está bravo porque um dia peguei o osso dele.

Tal SD nos remete ao momento em que Grace furta seu osso e se culpabiliza pelo ocorrido, desejando punir-se. De fato, até sua decisão de dizimar a cidade, o único "delito" que ela havia cometido foi o roubo do osso, e por isso alega que o cachorro estava bravo com ela. Ou seja, ele era o único em Dogville a ter razões para destratá-la - o único ser "honesto", "íntegro", e talvez por isso ela decida não matá-lo.

Como o único sobrevivente de sua cidade, o cachorro também, a partir de um pré-construído, é o melhor amigo do homem, companheiro, fiel, sincero, apresentando-se talvez, como o "menos animal dentre os animais (personagens do filme)".

Apoiados nessas interpretações acerca dos personagens, de suas PS e da FD de moral tradicional, podemos complementar nossa análise com base na noção de efeito-leitor. Temos, pautando-nos na análise de Grace, Chuck e The Big Man em suas posições e seus deslizamentos de sentido, que os personagens do filme implicam em uma materialização do leitor virtual projetado pelo sujeito-autor. Retomando o que disse Orlandi (1993), o leitor virtual é aquele para quem o autor escreve e atribui conhecimentos, opiniões, experiências, e que são constituídos no próprio ato da escrita. Assim, ao idealizar e roteirizar o seu filme, von Trier imagina um leitor para quem direciona o sentido da obra, e esse imaginário cria um espelhamento por meio dos personagens que concebe.

Dessa maneira, o autor antecipa um leitor que pode reconhecer a tomada de posição daqueles que permeiam a narrativa, mediante um certo nível de identificação destes. É um leitor que discerniria as atitudes e postura moral de Grace, as violações de Chuck, o desejo de vingança do pai - se não por ver-se nessas pessoas (efeito de espelhamento), ao menos por admitir que podem existir na sociedade, espaço no qual suas condutas seriam “legitimadas”.

Mas ao endereçar sua obra ao leitor virtual, von Trier pode imaginá-lo homogêneo, e assim, direciona o sentido para esse leitor previsto, como é afirmado por Orlandi (2005), ao alegar que a função-autor é uma unidade de sentido formulado em função do leitor virtual como uma unidade (imaginária) de um sentido lido. A análise que fizemos aqui, portanto (muitas vezes considerando os deslizamentos de sentido), prevê essa interpretação dominante que o filme pode ter. Com base nela, entendemos que o sujeito-leitor projetado é também assujeitado à FD de moral tradicional, assim como os personagens do filme, para que ele possa assimilar (identificar, reconhecer) o discurso fílmico. Dessa maneira, pode esse leitor ser projetado como alguém que incorporaria um pouco de cada PS dos personagens, materializando a ambiguidade do filme, a controvérsia e as desordens morais que são expostas na narrativa, sendo, diante dessa identificação, provocado. Assim reconhece Davallon (1999, p.31), ao referir que a imagem assinala um lugar ao espectador - "(...) a imagem define posições de leitor abstrato que o espectador concreto é convidado a vir ocupar a fim de poder dar sentido ao que ele tem sob os olhos."

Há um sentido endereçado ao leitor a partir da formulação imaginária do autor sobre ele. Sustenta Ellsworth (2001, p.15):

> existe uma poltrona no cinema para a qual aponta a tela do filme, uma poltrona para a qual os efeitos cinematográficos e as composições dos quadros estão planejados, uma poltrona para a qual as linhas de perspectiva convergem, dando a mais plena ilusão de profundidade, de movimento, de "realidade". (...). É a partir dessa "posição-de-sujeito" que os pressupostos que o filme constrói sobre quem é o seu público funcionam com o mínimo de esforço, de contradição ou de deslizamento.

Essa "poltrona" no cinema pertence, no instante da concepção do discurso fílmico, ao leitor imaginado pelo diretor do filme, que, a partir de nossas análises, é projetado como assujeitado à FD tradicional. Mas ele não parece ser presumido pelo dinamarquês como um espectador inicialmente contra-identificado à forma-sujeito da FD de moral tradicional,e sim identificado, dada sua tomada de posição. Isso porque o sentido que pode estar direcionado a ele é o de ver Grace como um sacrifício, um espírito cativo, e interpretar suas atitudes como de moral inquestionável - a "boa" Grace, a graça de Dogville, o Cristo de von Trier.

Ainda, esse leitor também parece ser projetado como alguém que teria maior probabilidade de se chocar com as atrocidades cometidas contra a fugitiva: os incessantes abusos sexuais, a escravidão, a hipocrisia constante com que a trataram, a traição de Tom. O desejo do diretor pode ser o de impactar o espectador com tais transgressões, fazendo com que se passe a questionar a própria sociedade e a maldade (intrínseca?) do ser humano. E para

isso, um leitor visto como contra-identificado à FD da moral tradicional, talvez não se sentisse incomodado com os eventos do filme.

Imaginado como um leitor identificado à FD, esse leitor virtual tenderia a questionar a conduta dos dogvillianos e a aproximar-se (identificar-se) à personagem de Grace, compadecendo-se de sua dor, de sua resignação, ao passo em que torce para um final digno para a protagonista. É difícil, entretanto, que um leitor real se veja integralmente no comportamento da jovem: como alegamos anteriormente, uma ética inquestionável como a que ela demostrou é uma posição muito difícil de ser mantida socialmente. Porém, em comparação à conduta de contra-identificação (transgressão moral) dos outros personagens, a proximidade de um possível espectador aos princípios da fugitiva pode aumentar, pois enquanto um sujeito moral, sua "preferência" tenderia a ser aquele que é exemplo de valores, e não aqueles que os transgridem.

Nesse sentido, afirma Mangabeira (2012, p.154) que mesmo com a identificação às atitudes da protagonista, ainda assim tomamos certa distância do ocorrido:

> A sensação e emoção do público se confundem com a de Grace. Mas devemos ter cuidado: não se trata de identificação; não estamos nos tornando Grace como na estética aristotélica, absorvidos pelas suas decisões e sem personalidade e opiniões próprias. Mantemos nossa distância embora a sensação que temos se confunda com a da personagem “no instante em que o instante” adquire sua plenitude em si mesmo.

Tal identificação pode possibilitar o sentido pretendido pelo diretor, ao qual ele nos direciona, principalmente para que, ao final, nos ofereça outra desordem moral. Sendo a protagonista aquela a que o espectador (imaginado) mais tenderia a se identificar, o deslizamento de sua PS de alguém plenamente identificada para alguém contra-identificada, que encomenda um massacre, pode ser impactante em dois sentidos. O primeiro é o de que esse leitor virtual entraria em embate moral com a figura de Grace: como pode alguém que se mostrou tão ética cometer tamanha atrocidade? Esse questionamento colocaria um fim nessa identificação entre o leitor (moral) e a personagem (transgressora).

Outro sentido, no entanto, parece condizer mais com a figura controversa e questionadora de von Trier: aquele pelo qual o leitor imaginado por ele se deleitaria com a punição final. Ao passo que se identifica e, em dado nível, "se vê" na protagonista, esse leitor é "convidado" pelo diretor a se contra-identificar com ela e ver o crime final como algo justo, necessário, corretivo. Afinal, como refere Davallon (1999,p.27) "a imagem representa a

realidade, certamente; mas ela pode também conservar a força das relações sociais (e fará então impressão sobre o espectador)".

Esse leitor virtual, agora contra-identificado (porque antes condenava os habitantes de Dogville pelos seus crimes, mas agora passaria a ver uma "licença" para a violência de Grace, dado o sofrimento que foi a ela imposto), comemora a vingança e a morte de pessoas cruéis, desonestas, mesquinhas, animais e, portanto, nesse deleite, se contra-identificaria aos saberes da moral tradicional (em que comemorar a morte de pessoas, vítimas de vingança, não é aceito)[36].

Ao projetar um leitor que pode contra-identificar-se à FD de moral tradicional, e portanto, aproximar-se da postura da Grace punitiva, vingativa, a ponto de celebrar o massacre, o autor transparece uma interpretação importante que esse desfecho pode oferecer: encorajar o leitor a questionar-se acerca da sociedade, do ser humano e da moral que rege toda nossa existência. Somos como eles? Perversos, vingativos? Em que medida os valores não são por nós sustentados apenas quando em nosso favor? Há licença para o crime? Somos melhores que Chuck, Tom, The Big Man? Por que vemos uma desculpa para as atitudes de Grace e não para o comportamento dos dogvillianos?

Pode, assim, von Trier imaginar um espectador que consumirá seu discurso fílmico e que, a partir de sua memória e do imaginário social, possa ter um reconhecimento e identificação à narrativa, aos personagens e às desordens morais da história. "Há necessidade de que o acontecimento lembrado reencontre sua vivacidade; e sobretudo, é preciso que ele seja reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social." (DAVALLON, 1999, p.25).

Gerace (2011, p.85) acrescenta outros questionamentos que o filme proporciona:

> o que Grace fez aos dogvillianos foi legítimo? A barbárie e a intolerância justificam uma vingança bárbara e intolerante? Qual seria a origem do Mal naquela cidade? Foram as circunstâncias sociais que produziram a crueldade entre os homens? O abuso do poder em perversas situações políticas faz do homem o lobo do homem?

Questionamentos como esses, que colocam em evidência a crueldade do ser humano e a própria validade dos valores morais, podem constar no propósito do sujeito-autor ao idealizar o filme e os personagens, projetando seu leitor virtual. Entretanto, é preciso considerar, ainda, que esse leitor projetado pode pouco ou nada corresponder ao leitor real da obra, aquele que efetivamente assiste ao filme. Esse leitor real pode distanciar-se do leitor

[36] Salvo os lugares em que a pena de morte é prevista na lei.

imaginado, da posição dos personagens e, a partir disso, do próprio autor, que não tem como controlar a recepção do seu discurso cinematográfico. Com isso, esse leitor real não só toma posição em relação ao autor, mas em comparação ao leitor virtual, tendo entre eles uma maior ou menor proximidade, que vai constituir os efeitos de sentido possíveis (ORLANDI, 1987).

Assim, mesmo que von Trier projete um leitor e enderece a ele o discurso fílmico, direcionando o sentido a essa "poltrona" do cinema, tal antecipação é da ordem do imaginário, podendo o sentido deslizar frente a um não-fechamento interpretativo das materialidades da obra. É possível apenas, nessa previsão, uma tentativa de orientar o espectador dentro dos efeitos de sentido do discurso.

E com isso, mediante a um desfecho infortuno para a (agora dizimada) cidade de Dogville, restam-nos, enquanto analistas de discurso e espectadores, mais dúvidas do que certezas sobre Grace, Chuck, The Big Man, sobre Lars von Trier e sobre a ambiguidade retratada por eles no filme, por meio do seu assujeitamento aos valores morais.

5 EPÍLOGO

A "cidade cão" de Lars von Trier se afirma como um palco de desordens morais, de conflitos e de desestabilização dos sentidos. Tais afirmações também são admitidas para fora da narrativa, se sairmos dela e ponderarmos o filme para além de um produto, mas em seu processo de produção, ou seja, seu discurso fílmico e também cinematográfico.

A partir de um recorte sobre a moral que pauta a história do filme, nesta dissertação desejamos responder à seguinte questão de pesquisa: como o efeito-leitor produz efeitos de sentido sobre a moral no discurso fílmico de *Dogville*?

Assim, por meio da abordagem teórico-metodológica da análise do discurso francesa e pautados na noção de efeito-leitor, central nessa pesquisa, voltamos nosso foco para o interno e o externo ao filme, visando entender como é construído o leitor virtual de von Trier e como o diretor antecipa o imaginário deste, para dirigir a ele o sentido sobre a moral de sua obra.

Ao lançar esse outro olhar sobre o leitor e também sobre o processo cinematográfico, seu efeito de homogeneidade é desconstruído: há um leitor imaginado, antecipado, uma unidade de um sentido lido. Mas essa unidade, que parte de um efeito de controle do sujeitos e dos sentidos pelo diretor, é uma ilusão, ilusão essa que rege o processo de criação da obra e que é responsável pela construção dos sentidos sobre a moral no filme.

Para essa análise, propomo-nos a cumprir três objetivos específicos. O primeiro deles - examinar as condições de produção de *Dogville,* considerando a relação entre o discurso cinematográfico e o discurso fílmico - possibilitou dirigirmo-nos para o filme enquanto processo e produto, respectivamente, tratando as condições de produção sob três aspectos: a situação discursiva, os interlocutores e o objeto do discurso.

Visando a situação discursiva, voltamo-nos para *Dogville* enquanto um processo, tratando sobre suas características mercadológicas, sua importância para o campo da Comunicação e como objeto de formação social, e também as influências do diretor, que atuam na região interdiscursiva do filme - principalmente o Dogma 95 e o teatro épico de Bertolt Brecht.

Mas como ponto fundamental para cumprir esse objetivo, abordamos a formação discursiva do cinema tradicional (hollywoodiano) e seu conjunto de saberes: as narrativas simplificadas, que visam o entendimento do grande público; a infantilização da audiência; as histórias "realistas", recheadas de efeitos especiais; a necessidade de clareza na construção dos personagens; o privilégio da ação; a valorização dos aspectos econômicos e mercadológicos.

Esses saberes da FD do cinema tradicional nos permitiram atestar que *Dogville* é um filme assujeitado a ela, mas em uma tomada de posição contra-identificada. Isso porque podemos perceber na obra elementos de identificação a tal FD, como o alto orçamento do filme, a consagrada Nicole Kidman como protagonista, a história de fácil identificação pelo público e a atração midiática ocasionada pelas diversas polêmicas a que o diretor se entrega. Contudo, observamos também aspectos que atuam no sentido oposto à forma-sujeito dessa FD. São eles: as três horas de duração, a narrativa lenta e de pouca ação, o cenário teatral, a iluminação artificial, a ausência de grandes efeitos especiais e o desfecho perturbador, que dá espaço para inconclusões e dúvidas. A combinação desses elementos controversos do discurso cinematográfico é o que faz do filme uma obra contra-identificada à FD em questão, revelando a FD como um espaço de ambiguidade e contradição, que abriga o diferente, o qual atua tensionando suas estruturas. Nesse caso, perde-se a ilusão de um filme homogêneo, ou seja, quebra-se o seu efeito de unidade.

Ao tratar dos interlocutores do discurso, foi possível uma reflexão acerca da projeção do diretor (contra-identificado à FD) sobre seu leitor virtual, por meio do efeito-leitor. Pautados em algumas materialidades do filme, como o cenário, a câmera na mão, o uso recorrente do primeiríssimo plano, a quebra do efeito de continuidade e a presença de um narrador onisciente, identificamos que o espectador imaginado por von Trier para seu filme pode ser tanto contra-identificado à FD do cinema tradicional (PS3), como também aquele identificado, mas em um baixo nível de identificação (PS2), o qual ele "convida" para uma contra-identificação, para superar o tradicional e o hegemônico dos filmes hollywoodianos.

Já como objeto do discurso, partimos de uma abordagem sobre o discurso fílmico a partir de sua linguagem (características, elementos que a compõe), algumas curiosidades da produção de *Dogville* e também sobre o enredo do filme. A exposição desses elementos da obra, bem como sua narrativa controversa, possibilitaram reafirmá-la como contra-identificada à FD do cinema tradicional, a partir da maneira como o diretor subverte algumas características da linguagem clássica do cinema.

Tendo cumprido esse objetivo específico, passamos ao segundo. Voltamos nosso olhar à narrativa, a fim de interpretar as posições-sujeito que ocupam os personagens Grace, Chuck e The Big Man, de acordo com a formação discursiva referente à moral a que se assujeitam. Assim, seguindo as considerações nietzschianas sobre a moral, consideramos que ela diz respeito aos valores, hábitos e tradições que são estimados em uma sociedade, em um tempo determinado. Em uma FD da moral tradicional podemos considerar como valores (que são manifestados ou transgredidos no filme): culpa, arrependimento, perdão, misericórdia,

compaixão, doação, trabalho, família, humildade, acolhimento, honestidade, recato, respeito ao próximo, honestidade, sacrifício etc.

Constatamos nessa análise, que os três personagens estão assujeitados à FD da moral tradicional, sendo que Grace e Chuck deslizam de suas posições-sujeito dentro da FD (como consequência dos efeitos de sentido do discurso sobre a moral), de acordo com sua tomada de posição à forma-sujeito, mas que a ela não se desidentificam.

Grace parte de uma PS que chamamos de PS1 - sacrifício aos costumes, na qual é plenamente identificada ao sujeito do saber moral, colocando-se como um exemplo de valores e resignação, um espírito cativo nietzschiano. Nessa posição e em sua relação com a narrativa, a "graça" de Dogville pode ser comparada à figura de Cristo, aquele que se coloca como mártir e se sacrifica em prol da moralidade. A partir do desfecho em que é instigada pelo pai a castigar a cidade, a jovem desliza de sua PS plenamente identificada para uma contra-identificação, oscilando entre as PS5 - imoralidade justificada, na qual decide exterminar a cidade como uma maneira de "correção" de um problema, e PS6 - vislumbre de crueldade, quando, nesse extermínio, manifesta sua necessidade de vingança contra dois personagens (Vera e Tom), passando a uma tomada de posição ainda contra-identificada, mas muito próxima à desidentificação.

O personagem de Chuck apresenta-se como alguém mais ardiloso, individualista, que assedia Grace mas que mantém-se, inicialmente, em uma PS identificada à forma-sujeito (PS2 - dissimulação moral), porém em um nível de identificação menor do que a PS1. Depois de abusar sexualmente da fugitiva, os efeitos de sentido do seu comportamento "moral" indicam que ele desliza para uma posição de contra-identificação (PS3 - transgressão moral). Contudo, mesmo diante dessa imoralidade, não se desidentifica ao sujeito do saber, principalmente porque transparece ver no estupro uma "licença", culpabilizando Grace pelo ato.

The Big Man, o gângster, não desliza de sua PS no filme, estando ele na PS4 - imoralidade punitiva, em uma tomada de posição de contra-identificação à forma-sujeito da FD, posição da qual o homem pede à filha que castigue a cidade que tanto a humilhou. Mesmo que não deslize dessa posição, a figura do pai possibilita um deslizamento de sentido a partir do pré-construído que temos sobre uma organização criminosa, não agindo ele inteiramente de acordo com nosso imaginário social (mostra-se preocupado com a filha, disposto a conversar e, ainda, sugere um castigo "menor" à Dogville).

Essa análise nos certifica que uma FD não é um lugar de homogeneidade - pelo contrário. A partir dos efeitos de sentido sobre a moral, mostra-se como um espaço heterogêneo, que abriga a diferença e a instabilidade, que podem sempre deslizar e colocar os

sujeitos que a ela se assujeitam em PS diversas, muitas vezes partindo de saberes controversos, mas que não estão desidentificados. Assim também se constituem os sujeitos, que, fundamentados nesse espaço de desdobramentos, são ambíguos, fragmentados e contraditórios em seu assujeitamento e sua inconsciência ideológica.

Com base nessa interpretação das PS dos personagens, passamos para nosso terceiro objetivo, de analisar a imagem que o diretor de *Dogville* faz sobre seu leitor virtual, bem como a imagem que ele faz sobre o imaginário deste leitor virtual acerca do filme e do discurso sobre a moral no filme.

Temos, assim, que o imaginário do diretor (A) sobre o seu referente (C, tanto o filme, analisado no objetivo um, quanto a moral, contemplado no objetivo dois) não é transparente, mas é atravessado pela voz imaginária do elemento B, pela imagem que o diretor faz sobre seu leitor virtual e também sobre o imaginário desse leitor. É a imagem que A faz sobre B e a imagem que A faz da imagem que B faz sobre C (tanto a moral quanto o filme). Para essa análise, alinhamos à noção de efeito-leitor o conceito dos estudos cinematográficos de modos de endereçamento, que preconizam que a mensagem de um filme é sempre endereçada para algum espectador.

Os movimentos dessas relações imaginárias possibilitadas pelo efeito-leitor (imagem de A sobre B e imagem de A sobre a imagem de B sobre C) se configuram como subprodutos de pré-construídos, em que se criam (e/ou recriam) os sentidos fílmicos, revelando o funcionamento da ideologia na AD, que desloca a relação imaginária com o mundo real para o interior dos processos de significação.

O efeito-leitor, dessa maneira, é "corresponsável" pela construção dos sentidos sobre a moral no filme, tornando o leitor virtual em uma espécie de coautor "ausente", de ordem imaginária, que interfere diretamente nos efeitos de sentido. Essa noção torna-se, assim, indispensável ao funcionamento discursivo do cinematográfico e do fílmico, enquanto instância imaginária "presente" no percurso de criação e produção.

Entendemos, então, que o diretor de *Dogville*, via gesto de interpretação, promove um efeito de espelhamento entre ele, os personagens e seu leitor virtual, de modo que as PS dos personagens do filme "derivam" das PS imaginadas por ele para o leitor. Ou seja, por esse efeito de espelhamento, von Trier imagina seu leitor virtual e o materializa nos personagens, dando a ele vida. Assim, entendemos que o diretor projeta um leitor virtual que, da mesma maneira que os personagens abordados, estaria assujeitado à FD da moral tradicional para que possa apreender o sentido por ele proposto e para que possa reconhecer, a partir desse efeito de espelhamento, a tomada de posição dos personagens.

Esse leitor projetado, no entanto, ao "derivar" das PS dos personagens, acaba por "incorporar" também a ambiguidade que elas apresentam, a controvérsia, a contradição de quem ora apresentou uma tomada de posição, ora deslizou para outra PS em outra tomada de posição. São esses deslizamentos que refletem a complexidade do próprio ser humano, materializada no filme por meio dos sujeitos da história, e projetada pelo diretor para seu leitor virtual. As desordens morais são o reflexo desse sujeito fragmentado que o diretor imagina, que ele próprio o é, que materializa em seus personagens e que nós - leitores reais, analistas, espectadores - também o somos.

Já quanto ao sentido dominante que consideramos ser dirigido a esse espectador imaginado por von Trier, depreendemos que o diretor projeta, principalmente, um leitor virtual cuja tomada de posição é identificada dentro da FD de moral tradicional, porém não plenamente identificada, como é o caso de Grace, e também não em um nível tão baixo de identificação, como é o caso de Chuck.

Isso porque, ao projetar o imaginário desse leitor virtual, o diretor parece querer que ele não veja o sofrimento de Grace como necessário, mas como algo que a coloca em um padrão elevado de valores, de modo que o comportamento da fugitiva reflita sacrifício, martirização, o Cristo de Dogville. Se esse espectador estivesse em uma mesma PS de Grace, dificilmente veria na jovem esse sentido de renúncia, de sujeito "mais moral". Ao mesmo tempo, se estivesse na mesma PS (inicial) de Chuck, provavelmente não veria a conduta de assédio e de manipulação do homem com desconfiança, como um comportamento ambíguo.

O que von Trier parece "querer" do imaginário desse leitor virtual é que ele, dentre os personagens, esteja mais próximo a se identificar com a protagonista - se não em uma identificação, com alguma "apreciação" do seu comportamento ético inatingível, comportamento esse inverossímil com o das pessoas "reais", com as quais, enquanto sujeitos sociais, convivemos.

Esse parece ser uma das principais contribuições do filme, ao se colocar como uma obra que desafia o tradicional, tanto do cinema como da moral: desestabilizar discursos que nos parecem sólidos, estabelecidos, causando mal-estar frente a essa desestrutura. Principalmente pelo vínculo que estabelecemos com a narrativa, seja pela familiaridade da historia, do contexto, da situação, seja pelas PS dos personagens que, ao serem "espelhos" de um leitor-virtual e revelarem sua ambiguidade, podem nos causar, enquanto leitores reais, fácil proximidade e identificação.

Ao nos aproximarmos de Grace, Chuck, The Big Man ou dos demais dogvillianos, os questionamentos se intensificam: como agiríamos se morássemos em alguma daquelas casas

miseráveis, se sofrêssemos as torturas imputadas à Grace, se detivéssemos o poder do gângster? E nessa "balança" moral que é *Dogville*, da qual tem, inicialmente, a protagonista "contrapesando" todas as imoralidades do filme, como a vemos em seu final? Ainda justa, equilibrada, ou pendente totalmente ao lado transgressor?

Nossa constatação de que o diretor "deseja" que seu leitor virtual veja Grace (inicialmente) como um exemplo de virtudes, algo que motivaria a identificação com ela, partiu de diversas materialidades do discurso fílmico: Grace carrega esse sentido de vítima, mostrando por seus gestos, olhares, ângulos de filmagem, que seu relacionamento com a moral (elemento C) é de alguém que a vê como necessária, como propulsora da vida e como o único caminho que se permite trilhar. Ou seja, parece haver esse sentido dirigido ao leitor virtual, para que este perceba os princípios da jovem.

A partir desse entendimento, a provocação que o diretor parece direcionar ao leitor, ou seja, que antecipa um leitor virtual que será afrontado, vem do desfecho da história. Com a mudança no posicionamento de Grace e sua contra-identificação por meio de atitudes imorais e criminosas, das quais nos revela o sujeito ambíguo em que ela se constitui, o autor do filme pode imaginar um leitor que se sinta "convidado" à contra-identificar-se, a ver-se também em contradição, visto que a protagonista era a personagem que estaria mais próxima a ele. Assim, diante desse convite, a formulação imaginária de von Trier dirige o final para um leitor que pode regozijar-se com o castigo aplicado aos dogvillianos, e diante desse provável deleite, perceber sua posição de contra-identificação ao sujeito do saber da moral.

Dessa maneira, é como se o diretor quisesse que seu leitor virtual, depois de acompanhar o martírio de Grace, entenda a punição imposta à cidade como necessária, da mesma maneira que a mulher viu, e que assim passe a questionar-se sobre a conduta de Grace e dos demais personagens, refletindo indagações sobre o ser humano e o código moral que rege a sociedade. Com isso, o espectador pode chegar às reflexões que propomos desde o início desse trabalho: somos como eles? Perversos, vingativos, dissimulados, manipuladores? Seríamos nós capazes de tamanhas atrocidades? Ou então, somos um pouco como algum deles? Grace? Chuck? Ou temos em nós um pouco de cada um deles, em sua contradição e controvérsia, incorporando um pouco de cada uma dessas PS na nossa tomada de posição em relação aos saberes da moral?

Por conseguinte, as materialidades aqui analisadas nos indicam, a partir do discurso sobre a moral que compõe o discurso fílmico de *Dogville*, que a construção imaginária do diretor projeta um leitor virtual que pode entender essas desordens morais do filme não como em conflito, mas permeando uma mesma sociedade: saberes controversos que convivem em

uma mesma formação discursiva, sem que haja, necessariamente, uma desidentificação do sujeito. Assim, o estupro cometido por Chuck, a punição que deseja The Big Man e o extermínio da cidade solicitado por Grace podem, ainda, ser saberes que se assentam em um sistema moral, principalmente pela "licença" que apresentam, pela justificativa que é empregada, pela "necessidade" referida, pela inconsciência ideológica de um sujeito fragmentado, em conflito. É o diferente e o contraditório convivendo uma mesma formação discursiva, tensionando suas fronteiras e reorganizando seus saberes. Nisso consistem as desordens morais: esses deslizamentos de sentido que a moral pode ter dentro de sua instituição, uma heterogeneidade controversa que é legitimada socialmente. A compaixão, a culpa, o perdão, o abuso sexual, o homicídio - saberes divergentes, que reafirmam e transgridem os valores, mas que se pautam em uma mesma formação ideológica de obediência aos costumes.

Espinhosas reflexões essas a que *Dogville* nos conduz, mas igualmente precisas. Diante de um filme sem um fechamento interpretativo; um diretor ambíguo e ardiloso que se materializa em um narrador, igualmente ácido; personagens em contradição, inconsistentes em suas condutas, que deslizam os sentidos sobre moral no filme - todas essas desordens nos constituem e nos dizem respeito. Damos sentido à obra porque nela somos: correspondemos à Dogville e ela se desdobra em nós. Ocupamos a poltrona do espectador (com maior ou menor conforto), imaginamos o que esse sujeito-autor imaginou de nós e, mesmo sabendo que não há o controle desse sentido por ele, somos provocados diante da crueldade (intrínseca?) do ser social. Nós também "mostramos os dentes" - há quem não o faça?

Ainda, atendendo a exaustividade vertical do recorte analítico que é preconizada pela AD (e não a horizontal, em extensão), privilegiamos somente os aspectos aqui destacados do filme, optando por desviar de muitos outros que gostaríamos de ter também analisado. Não foi possível, portanto, estender a pesquisa a outros personagens igualmente interessantes, como é o caso de Tom e também da relação de Grace com as mulheres, em especial Martha, Vera e Liz. Escolhemos também ceder quanto à análise em profundidade da figura do narrador, que tem crucial importância na narrativa (e que por isso foi, em alguns momentos, abordada), mas que exigiria uma maior extensão em um trabalho já volumoso (em se tratando de uma dissertação de mestrado), dada a complexidade desse não-personagem. Outro propósito que necessitamos renunciar diz respeito aos efeitos de sentido da palavra *Dogville*, que podem implicar no filme um significado para além de cidade e habitantes. Essas escolhas nos foram caras, porém necessárias para o bom andamento da pesquisa e sua finalização em tempo. Tais limitações, contudo, podem se constituir em um aceno para outros estudos que tenham

interesse nessa abordagem e que desejem examinar esses elementos significativos que não foram aqui aprofundados.

Atingindo esses objetivos, esta dissertação se propôs a desestruturar a aparente superfície homogênea do discurso fílmico de *Dogville*, mostrando que os sentidos escapam, se contradizem, se fragmentam, tensionando os saberes legitimados das estruturas sociais a partir do discurso sobre a moral que o filme abordou. Se essa desorientação proposta para o leitor virtual chegará, efetivamente, ao leitor real, não temos como afirmar sem uma pesquisa de recepção, pois sabemos que o sentido desliza - não há como controlá-lo. Mas quanto a nós, analistas e também espectadores, o desconforto proposto pelo filme nos conduziu a dois anos de pesquisa e a inúmeros questionamentos sobre a instituição moral e sobre o real valor dos valores.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5.ed., São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, Milton José de. **A nova cultura oral**. 2.ed., São Paulo: Cortez, 2001.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. 3.ed. Editorial Presença/Martins Fontes: Lisboa, 1980.

AUGUSTI, Alexandre Rossato. **Formações Imaginárias e modos de endereçamento: uma aproximação teórica a partir da posição de sujeito**. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004, Porto Alegre. Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/152586041854689898720753463121932415041.pdf>. Acesso em 26 dez 2017.

AUMONT, Jacques. et.al. **A estética do filme**. 2.ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AZEREDO, Vânia Dutra de. **Nietzsche e a dissolução da moral**. São Paulo: Discurso Editorial e Editora UNIJUÍ, 2000.

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BENETTI, Marcia. Análise de Discurso como Método de Pesquisa em Comunicação. In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (orgs.). **Pesquisa em comunicação:** metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p.235-256.

BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. 24.ed. Petrópolis, Vozes, 2004.

BEST films of the noughties No 8: Dogville. **The Guardian**, Londres: 23 dezembro 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/dec/23/best-films-noughties-dogville>. Acesso em: 11 agosto 2017.

BEZERRA, Rômulo. **Uma análise de Bastardos Inglórios**: a quebra nas convenções. 70 f. Monografia (Licenciatura em Letras/Português) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2012. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=53336&opt=1>. Acesso em: 24 janeiro 2017.

BONIN, Jiani Adriana. Nos bastidores da pesquisa: a instância metodológica experienciada nos fazeres e nas processualidades de construção de um projeto. In: MALDONADO, Alberto Efendy et al. **Metodologias da Pesquisas em Comunicação**: olhares, trilhas e processos. Porto Alegre: Sulina, 2006. p.21-40.

BONIN, Jiani Adriana. Revisitando os bastidores da pesquisa: práticas metodológicas na construção de um projeto de investigação. In: MALDONADO, Alberto Efendy et al. **Metodologias da Pesquisa em Comunicação**: olhares, trilhas e processos. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 19-42.

BOURDIEU, PIERRE. A dominação masculina. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRAGA, José Luiz. A prática da pesquisa em comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões. **E-Compós** (Brasília), v. 14, p. 1-33, 2011.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2.ed. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2008.

BUTCHER, Pedro. Provocativo, "Dogville" faz críticas aos EUA. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 22 maio 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u33307.shtml>. Acesso em: 11 agosto 2017.

CABRAL, Otávio. FERRAZ, Ana Flávia. Brecht e Lars Von Trier: hibridismo e anti-ilusionismo em *Dogville* (2003). In: I Jornada Internacional **Geminis**, 2014, São Carlos/SP. Anais On Line I Jornada Internacional Geminis. São Carlos/SP, UFSCar, v. 5, n. 3, p.6-18, 2014. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/200>. Acesso em: 13 agosto 2017.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão:** a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CANELA, Kelly Cristina. **O Estupro no Direito Romano**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

CHAMPANGNATTE, Dostoiewski Mariatt de Oliveira; CASTRO, Lidiane Nunes de. Análise do discurso do filme Dogville (2003): aproximações e distanciamentos do movimento Dogma 95. **Cadernos do Cnlf,** Rio de Janeiro, v.XIX, n. 1, p.150-163, jan. 2015. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xix_cnlf/cnlf/01/011.pdf>. Acesso em: 5 abril 2017.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 3.ed. São Paulo: Globo, 2003.

COURTINE, Jean-Jacques. Definição de orientações teóricas e construção de procedimentos em Análise do Discurso. **Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**, v. 1, n. 1, set. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/article/view/4090>. Acesso em: 17 Out. 2017.

CRUZ, Luiz Gustavo Françoso Pereira da. **Dogville, de Lars von Trier, e a utilização da obra de Brecht como modelo**. 103 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13032013-092519/pt-br.php>. Acesso em: 12 agosto 2017.

DAVALON, Jean. A imagem, uma arte da memória? In: ACHARD, Pierre, et.al. **Papel da memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

DOGVILLE. Direção: Lars von Trier. Local: França (lançamento). Produtora: Zentropa Entertainments. Distribuidora: Lions Gate Entertainment/Califórnia Filmes, 2003. 177 min.

DÓRRIO, Maria A. H. A linguagem e a estratégia comunicativa na representação da ética em Dogville, de Lars von Trier. **Bibliocom**. Paraná, v. 2, p.37-44, set./dez. 2009. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/bibliocom/article/view/1577/1548>. Acesso em: 5 abril 2017.

ECO, Umberto. **Cinco escritos morais.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

ELIA, Luciano. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ELLSWORTH, Elisabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ERA uma vez na América. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 fevereiro 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0102200404.htm>. Acesso em: 11 agosto 2017.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Saussure, Chomsky, Pêcheux: a metáfora geométrica do dentro/fora da língua. **Linguagem & Ensino,** Pelotas, v. 2, n. 1, p.122-137, 1999. Disponível em: <http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/302/268>. Acesso em: 24 jul. 2017.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Análise de Discurso e Psicanálise: Uma estranha Intimidade. **Caderno da APPOA**, n.131, p.37-52, dez/2004.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Linguagem, ideologia e psicanálise. **Estudos da Língua(gem)**. Vitória da Conquista, n. 1, p. 69-75, jun. 2005.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Análise do discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso. **Organon**, Porto Alegre, v. 24, n. 48, 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/28636/17316>. Acesso em: 15 julho 2017.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

FLORES, Giovanna G. Benedetto; GALLO, Solange M. Leda; NECKEL, Nádia Régia Maffi. Movimentos da memória - da ditadura à ditadura. **MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras.** n. 43, p. 198-209, mar. 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/2641/3794>. Acesso em: 18 out. 2017.

FRANÇA, Vera Veiga. O objeto da comunicação/ A comunicação como objeto. In: HOHFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (orgs.). **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. 10.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. p.39-60.

GALLO, Solange Leda. Autoria: função do sujeito e efeito do discurso. In: TASSO, Ismara (Org.). **Estudos do texto e do discurso: interfaces entre língua(gens), identidade e memória**. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.

GALVÃO, Emília Maria da Conceição Valente. **O efeito-choque e os problemas da afetação do espectador no cinema de Lars von Trier**. 297f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

GERACE, Rodrigo. Intermidialidade em Dogville. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG,** Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p.75-87, nov. 2011.

GINACH, Erich Lie. **Discurso, silenciamento e alteração material no filme Deus é brasileiro**. 70 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. **Do intolerável ao impensável**: potências educativas de um cinema cruel. 185f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O cinema como objeto de comunicação histórica. **Fronteiras: estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 2, n. 1, p.47-52, jan./abr. 2005.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Cinema. In: CITELLI, Adilson (org) et.al. **Dicionário de comunicação**: escolas, teorias e autores. São Paulo: Contexto, 2014. p.266-270.

HANSEN, Fábio. A noção de pré-construído e seus desdobramentos no processo criativo do discurso publicitário. Revista **Organon**, Porto Alegre, v. 24, n. 48, 2010.

HANSEN, Fábio. **(In)verdades sobre os profissionais de criação**: poder, desejo, imaginação e autoria. Porto Alegre: Entremeios, 2013.

HARRES, Pedro Marques. **Ilustração e meta-ética em Dogville**. Trabalho de Graduação (Bacharelado em Filosofia). 61f. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da "análise automática do discurso" de Michel Pêcheux. In: HAK, Tony (orgs). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5ª.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

INDURSKY, Freda. **A noção de sujeito em AD**: do desdobramento à fragmentação. Porto Alegre: ANPOLL, 2000.

INDURSKY, Freda. Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo da leitura. In: ERNST-PEREIRA, Aracy; FUNCK, Susana Bornéo. (orgs.). **A escrita e a leitura como práticas discursivas**. Pelotas: Educat, 2001.

INDURSKY, Freda. Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em Análise do Discurso. In: MITTMANN, Solange; GRIGOLETTO, Evandra; CAZARIN, Ercília (Orgs.). **Práticas Discursivas e identitárias**; Sujeito & Língua. Porto Alegre: Nova Prova, PPG-Letras/UFRGS, 2008.

INDURSKY, Freda. **A fala dos quartéis e outras vozes**. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

KARNAL, Leandro. PRUDY, Sean. FERNANDES, Luiz Estevam. MORAIS, Marcus Vinícius. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.

LARS von Trier admite vício em drogas e teme que sobriedade afete a criatividade dele. **Rolling Stone**, 1 dezembro 2014. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/lars-von-trier-admite-vicio-em-drogas-e-teme-que-sobriedade-afete-criatividade-dele/>. Acesso em: 11 agosto 2017.

LAGAZZI, Suzy. **A equivocidade na imbricação de diferentes materialidades significantes.** In: Encontro Nacional da ANPOLL, 23, 2008, Goiânia, GO. Resumo expandido. Goiânia, Anpoll, 2008. p.1-3. Disponível em < http://dlm.fflch.usp.br/sites/dlm.fflch.usp.br/files/Suzy%20Lagazzi.pdf> Acesso em 7.dez. 2017.

LAGAZZI, Suzy. O recorte significante na memória. In: INDURSKY, Freda. FERREIRA, Maria Cristina Leandro. MITMANN, Solange (orgs.). **O discurso na contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. 1.ed. São Carlos (SP): Claraluz, 2009.

LAGAZZI, Suzy. Quando os espaços se fecham para o equívoco. In: **Revista Rua**, Ed. Especial - 20 anos. Campinas: 2014a. p.155-167. Disponível em <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/web/rua2/PDF/Revistas/1/revistaRua_1_10.pdf>. Acesso em 17 jan 2018.

LAGAZZI, Suzy. Um lugar à margem, quase invisível. In: **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, n.34, jul-dez. Campinas: 2014b. p.133-156. Disponível em <http://www.revistalinguas.com/edicao34/artigo8.pdf>. Acesso em 17 jan. 2018.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2004.

MALDIDIER, Denise. Elementos para uma história da análise do discurso na França. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. 3.ed., Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010. p.9-22.

MALDONADO, A. Efendy. Explorações sobre a problemática epistemológicas no campo das ciências da Comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo. (Org.). **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003. p.205-225.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p.221-252.

MANGABEIRA, Clarck. Olhando para trás ou para que serve um filme de 2003? Uma análise sociológica de Dogville. **Áskesis**, v.1, n.1, p.142-165, jan./jul. 2012. Disponível em: <https://revistaaskesis.files.wordpress.com/2012/04/revista-askesis-ensaio02_p142-165.pdf>. Acesso em 30 março 2017.

MARIANI, Bethania. O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989). Rio de Janeiro: **Revan**; Campinas: Unicamp, 1998.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTIN-BARBERO, Jesús. REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. Entrevista à Maria Immacolata Vassallo de Lopes. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 143-162, 2009.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MEBUS, Vanessa Cunha. **Dogville e Brecht**: o teatro no cinema. 2011. 41 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação – Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. História/discurso (nota sobre dois voyeurismos) e O dispositivo cinematográfico como instituição social. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p.401-434.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Anticristo:** maldição do cristianismo. Rio de Janeiro: Clássicos Econômicos Newton. 1996.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da Moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano, demasiado humano:** um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Aurora**. São Paulo: Escala, 2013.

NOGUEIRA, Luís. Para uma teoria da Raccord: regimes de continuidade na montagem cinematográfica. In: **I Congreso Internacional de Análisis Fílmico**, Universitat Jaume I, Castellon, 2008. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-nogueira-raccord.pdf>. Acesso em 16 jan 2017.

OLIVEIRA, Fábio Crispim. A **intermidialidade subversiva na narrativa cinematográfica de Lars Von Trier**. XI Congresso internacional da Abralic. USP/São Paulo, 2008

OLIVEIRA, Jelson. **A solidão como virtude moral em Nietzsche**. Curitiba: Champagnat, 2010.

ORLANDI, Eni. **A linguagem e seu funcionamento**. Campinas: Pontes, 1987.

ORLANDI, Eni. **Discurso e Leitura**. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

ORLANDI, Eni Puccinelli. A análise de discurso e seus entre-meios: notas a sua história no Brasil. **Cadernos de Estudos Linguísticos,** Campinas, v. 42, n. 1, p.21-40, 2002. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637139>. Acesso em: 28 jul. 2017.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas, SP: Pontes, 2.ed., 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Terra à vista**; Discurso do Confronto: velho e novo mundo. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 12.ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: HAK, Tony (orgs). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014. p.59-158.

PÊCHEUX, Michel. FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: HAK, Tony (orgs). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014. p.159-249.

PIGNATARI, Décio. Kierkergaard em Dogville. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 2 dezembro 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1194893-decio-pignatari-kierkegaard-em-dogville.shtml>. Acesso em: 12 agosto 2017.

PINGRET, Alexandra. O dionisíaco e o apolíneo no filme Dogville. **Tempo, Espaço, Linguagem**. Irati, v.03, n.03, p.170-176, set./dez., 2012. Disponível em: <http://revistas2.uepg.br/index.php/tel/article/view/4388/3548#.WOqVkGRtnIU>. Acesso em: 3 abril 2017.

PORTELA, Rosana Silva. A **Micropolítica do desejo no cinema de Pedro Almodóvar**: análise da primeira fase da obra do cineasta espanhol. 121f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

RAMOS, Mônica Miranda. **Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier.** 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

RODRÍGUEZ, Vanessa Brasil Campos. **Um olhar que atravessa**: análise de filmes e obras estéticas. Curitiba: Appris, 2017.

ROLT, Clóvis da. Quantas cidades há em Dogville? **Ciências Sociais Unisinos**, v.43, n.3, p.165-168, maio/ago. 2008. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/5279>. Acesso em: 2 abril 2017.

SAMPAIO, Ícaro San Carlo Maximo. **Um outro melodrama**: o cinema de Rainer Fassbinder. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

SANTOS NETO, Helena Iracy Cerquiz. **Análise do discurso radiofônico:** o acontecimento apagão em Florianópoli**s.** 291f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2015.

SOUSA, Ana Paula. Lars von Treta. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 20 maio 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2005201109.htm>. Acesso em: 12 agosto 2017.

SALLA, Mara Lúcia. **Lendo filmes e o poeminha do contra:** o fechamento do cinematográfico na simultaneidade do fílmico. 107f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2010.

SOUZA, Evelise Guioto de. **Dogville, filme e crítica**. 167 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-17102007-151818/pt-br.php>. Acesso em: 12 agosto 2017.

SOUZA, Scheilla Franca de. **Imaginário, Identidades, Linguagens e Nós, Outros:** um diálogo multiculturalista através de representações cinematográficas. X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste - São Luiz, 2008. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/resumos/R12-0428-1.pdf>. Acesso em: 23 janeiro 2017

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. Discurso e cinema: (i)materialidades discursivas e efeitos metafóricos. **Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada,** v.11, n. 1, p.23-37, ago. 2013. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/6098/4573>. Acesso em: 23 janeiro 2017.

SZOT, Letícia Lohnhoff. MENDONÇA, Lilian Cardoso de. Dogville: Ceci n'est pas un film. Ceci n'est pas un village. Ceci est le genre humain (Isto não é um filme. Esta não é uma vila. Esta é a espécie humana). **Língua, literatura e ensino**, vol.X, p.359-366, out. 2013. Disponível em: < http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/lle/article/view/4295>. Acesso em: 30 março 2017.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. **Tempo social**, v. 10, n. 2, p. 63-100, 1998.

TIRARD, Laurent. **Grandes Diretores de Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, *1997*.

VUGMAN, Fernando Simão. **The gangster in film and literature**: a study of a modern american monster. 282f. Tese (Doutorado em Letras/Inglês e Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.