

A expectativa do trágico¹

Verlaine Freitas

“Coisas vão acontecer...”: essa é a atmosfera constante no novo filme de Lars von Trier, *Manderlay*. Desde o início, vive-se um estado de pressentimento de reviravoltas na empresa salvacionista de Grace em relação à comunidade, por assim dizer, perdida no tempo. De modo semelhante a como em *Dogville* a escassez radical de elementos cenográficos contrastou com a virulência exacerbada das emoções perante a crueldade sem limite dos habitantes e também da heroína, agora temos um contraste entre a inquietação relativa às contingências que o empreendimento humano comporta e o mesmo esquema de cenário — um pouco mais enriquecido com casas e construções, porém mais econômico na distribuição de luz, reforçando a proximidade psicológica com os personagens. Nos dois filmes, o desligamento em relação ao realismo cinematográfico tradicional acaba sendo ponto de passagem para o hiper-realismo da profundidade da dimensão humana: se no primeiro tratava-se de ver o entrelaçamento entre violência e humanidade, agora a questão é o caráter incomodamente contraditório entre o desejo de liberdade e o necessário vínculo com a tradição, com o poder, com os valores, enfim, com a cultura.

Manderlay (juntamente com *Dançando no escuro* e *Dogville*) é pseudo-poético, na medida em que tenta, um pouco desesperadamente, inserir as dimensões linear da narrativa e abstrata da reflexão no microcosmo da encenação positiva e nitidamente ficcional. Tentou-se exprimir de forma enfática idéias filosóficas e políticas, diluindo-as em um meio às vezes bizarramente imaginário, lúdico, até mesmo pueril. Dado o caráter francamente panfletário dessa série sobre os Estados Unidos, o diretor precisou injetar uma dose extrema de pseudo-ficção mesclada ao prazer de tocar o núcleo conturbado e incógnito da alma humana.

“O tiro pode sair pela culatra”: esse poderia ser o título do filme. Logo no início, o pai de Grace a avisa do quão problemático é retirar os escravos de sua subjugação, lembrando-lhe de quando ela tentara libertar um passarinho que acabou congelado, pois não sabia viver no meio natural. A todo instante somos confrontados com um desfecho que contraria os planos da protagonista. “De boas intenções o inferno está cheio”: esse poderia ser o subtítulo. Até mesmo em relação às forças da natureza percebe-se a desventura do idealismo sem a mescla da providência, da malícia, da desconfiança. As mesmas árvores que se deixavam intactas com o material para consertar as casas que gotejavam eram as que impediam a devastação pela poeira. A democracia pode ser mais bruta e violenta que a tirania impiedosa. Porém, para dar um pouco mais de vida a esse desdobramento repetitivo, tem-se também o contrário, quer dizer, o que se pensa como mal também nos engana, mostrando-se como surpreendentemente bom. Uma cínica proposta de ladroagem através do jogo de cartas pode, devido a seu cumprimento involuntário, redundar na salvação da lavoura, literalmente.

“As contradições movem o mundo”: essa máxima dialética aplica-se ao filme como seu princípio constitutivo. Entretanto, em vez de uma polaridade do bem e do mal, como estamos acostumados em várias obras de cultura de massa, desde faroestes a novelas, presenciemos a interiorização do conflito, resultando nessa tensão expectante para com o desfecho, vivido como tão ou mais inaceitável quanto a situação que se queria superar. Essa é a mola-mestra do trágico, absorvido de modo caricatural

¹ Publicado no jornal Estado de Minas, Caderno Pensar. Belo Horizonte, 24 de dezembro de 2005, p.4.

na nitidez com o que as contradições são expressas. No mais íntimo das polaridades, vemos o conflito do desejo de Grace: querer àquele que nos envergonha por ser desejado, e mais uma vez pelo fato de não se mostrar à altura que se demanda de um objeto de desejo. São essas artimanhas, melindres e peripécias do humano que conferem ao filme a qualificação de *cult*, dirigido àquelas pessoas que compram a satisfação torrencial de contato com o brilho “inequívoco” da grande arte, sem ter que pagar o preço da sutileza enigmática que as verdadeiras obras estéticas cobram de seus freqüentadores. Tal como insistia Theodor Adorno, a indústria cultural trabalha sempre para nichos de mercado, o que inclui consumidores de certo nível de produtos, mas que, de alguma forma, demandam retratos da condição humana, da realidade como ela é, incluindo-se aí o sofrimento, penúria e incerteza. Elevar todo esse caldo vivencial a um nível aceitável de prazer lúdico-mas-nem-tanto: essa é a tarefa de Lars von Trier.

Costumo dizer que é virtualmente impossível uma análise satisfatória de obras de arte em sentido estrito. Podem-se falar mil coisas, menos aquilo que mais interessa: o que as faz obras de arte. Diante delas, ficamos mudos ao procurar aquele fio de Ariadne que nos conduza em seu labirinto. As obras de cultura de massa, diferentemente, estruturam-se de tal forma que, com um pouco de reflexão, encontramos fios para serem puxados, desfazendo todo o novelo. A estética de *Manderlay* mostra-se em toda sua inteligibilidade no esforço de condensar o extremo da abstinência realista primeira em termos cinematográficos e a profundidade existencial dos conflitos humanos, tomados como explicitando a magnitude do apelo político atual ou historicamente localizável. Trata-se de conectar a visão intimista do quão difícil é a aventura de ser humano com a consciência do necessário engajamento nas causas sublimes do contexto macro da vida política mundial. Faz parte da proposta estética do autor a atenção que prestamos ao seu discurso político, ao mesmo tempo em que sabemos que tudo não pode ser reduzido a uma mera metáfora de convicções tão claramente delineadas. O filme não é uma mera brincadeira, mas também não é literal: é preciso manter o espectador nessa zona intermediária, de modo a permitir-lhe conferir mais ou menos realidade, circunscrição ou afeto à obra, de acordo com sua demanda. Jean Baudrillard e Adorno concordam em que a cultura de massa nunca possui apenas um extrato de significação, não circunscreve rigidamente alguma perspectiva do real. É necessário, diferentemente, dar margem para jogos fantasísticos arbitrários, fornecendo o prazer de se projetar na tela soluções de compromisso entre desejos e suas censuras. Uma mobilidade virtualmente infinita de valores sógnicos através de um fio condutor para descarga emocional: isso conecta todas as produções melodramáticas da cultura de massa, satisfazendo a expectativa que sempre se tem de que o mundo é muito mais rico do que o experimentado no cotidiano.

A liberdade perceptiva do espectador é apenas ilusória, pois obedece a um esquema que sempre se consegue delinear com alguma clareza. Existe simetria no começo e final de *Dogville* e *Manderlay*. No primeiro, Grace inicia sendo perseguida e termina perseguindo, e no segundo é o contrário. É de se supor que no próximo filme, em que a protagonista vai para Washington, não haja essa polaridade, tudo se resolvendo em uma forma de distanciamento perante o mundo, tal como se pode entrever pela afirmação do diretor de que a personagem irá se dedicar à fotografia, “encontrando-se”. Vemos aí algo da estética presente nos filmes do autor: a dualidade entre perder-se e se encontrar. Todas as polaridades de que falei acima convergem na percepção do quanto é difícil conciliar a esfera íntima com a exterioridade do real. Estar perdido, ansiar por um ponto de ancoragem, pensar que o encontrou, perdendo-o novamente: alternativas que se desdobram em várias situações que são quase meras ilustrações de uma forma de vida aventureira, que não encontra descanso, cujo glamour

consiste precisamente em se digladiar com os revezes do acaso, com a pobreza de espírito e com conflitos de interesses.

Toda essa análise pretende enfatizar o que me parece sempre mais importante na leitura de obras de arte ou de cultura de massa: perceber qual o sentido estético na experiência com elas. Em vez de uma análise puramente cinematográfica — prestando atenção nos modos de enquadramento, entrada e saída de atores, qualidade da fotografia etc —, por um lado, ou fortemente “cultural”, política ou sociológica — enfocando as mensagens, diagnósticos e testemunhos que por ventura são veiculados —, creio que seja sempre importante mostrar como os elementos em jogo tocam a nossa percepção, incitam nosso universo imaginário. O diretor, um dos fundadores do movimento Dogma, parece querer instigar a reflexão sobre nosso papel na realidade, sobre o quanto nosso vínculo com a cultura é contraditório, mas o problema é que a dimensão fictícia da obra acaba substituindo o engajamento real, satisfazendo por si mesma e nos mantendo na expectativa que já possuíamos, uma vez que nossa percepção de mundo não é posta em cheque, apenas defrontada com conteúdos que se alternam. Essa, meu caro Lars von Trier, é uma das contradições da obra estética engajada: o tiro pode, facilmente, sair pela culatra.