



Quem É Você Para Lars von Trier? O Efeito-Leitor no Discurso Fílmico de Dogville

CINTIA MOLETA
FABIO HANSEN

Resumo

Esse artigo analisa o filme Dogville, de 2003, do diretor Lars von Trier, pelo viés da teoria do discurso francesa, buscando interpretar a posição sujeito do autor do filme em uma formação discursiva do cinema tradicional, bem como o imaginário desse autor sobre seu leitor virtual, por meio da noção de efeito-leitor. Como resultado, temos que tanto a obra como o diretor estão em uma posição sujeito contra-identificada à formação discursiva do cinema tradicional, e que este projeta o seu leitor virtual como também contra-identificado a ela ou em uma posição identificada, porém com baixo grau de identificação. Assim, temos que o leitor virtual é uma espécie de "coautor ausente" da obra, interferindo nos efeitos de sentido do filme, tendo em vista os elementos cinematográficos utilizados por von Trier.

Palavras-chave: Cinema; Dogville; Lars von Trier; Efeito-leitor; Discurso fílmico.

Abstract

This paper analyzes the 2003 film Dogville, by director Lars von Trier, through the French discourse analysis, seeking to interpret the subject position of the author of the film in a discursive formation of traditional cinema, as well as the imaginary of this author on his virtual reader, through the notion of reader-effect. As a result, we have that both the work and the director are in a counter-identified subject position to the discursive formation of traditional cinema, and that this projects its virtual reader as also counter-identified to it or in an identified but low degree of identification. Therefore, we have that the virtual reader is a kind of "absent co-author" of the work, interfering in the sense effects of the film, in view of the cinematographic elements used by von Trier.

Keywords: Cinema; Dogville; Lars von Trier; Reader-Effect; Filmic discourse.

Introdução:

Dogville, um filme de 2003, conta a história de uma fictícia cidade estadunidense. Ela recebe a visita de Grace, uma desconhecida que em troca de abrigo e proteção, passa

a trabalhar para os habitantes dali. Tendo sua força de trabalho explorada, junto a outros abusos, a moça ordena a destruição da cidade e o fuzilamento de seus moradores.

Obra de Lars von Trier, o filme e seu idealizador são palco desse estudo que pauta sua análise na abordagem teórico-metodológica da análise do discurso francesa (AD). Essa vertente, que tem em Michel Pêcheux seu principal representante, dá suporte para a interpretação ao considerar os diferentes efeitos de sentido que podem ser atribuídos ao fílmico. Como refere Eni 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 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.

Diante disso, buscamos interpretar a posição-sujeito do autor do filme dentro de uma formação discursiva do cinema tradicional, e refletir sobre o imaginário dele acerca do leitor virtual (aquele imaginado pelo autor), para o qual destina seu dizer. O objetivo desse artigo, portanto, é 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.¹

¹As reflexões aqui compartilhadas são um recorte da dissertação de mestrado intitulada "Quando Dogville mostra os dentes: o efeito-leitor e as desordens morais no discurso fílmico de Lars von Trier".

2 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 se pode estar sujeito, de acordo com as suas condições de produção. Há uma maneira instituída de se conceber, entender e fazer os filmes, obedientes a interesses da indústria, do público ou de movimentos artísticos.

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 Fábio 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 intervêm nas formações ideológicas enquanto componentes". 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 de um discurso cinematográfico tradicional, um nome logo nos vem à cabeça: Hollywood. Palco de grandes produções, o modo hollywoodiano de se fazer cinema é tido como tradicional, com características facilmente reconhecidas, que movimentam essa indústria. Assim reitera Mara Lúcia 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 [...]".

Para Fernando 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 atribuído², 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.

² 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, e assim também tais produções tidas como hegemônicas.

Em uma tentativa de caracterizar o cinema hollywoodiano, destacamos alguns de seus aspectos, 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. Por isso, costumeiramente, os elementos e os fatos do enredo são explicados e as dúvidas respondidas. Histórias mais complexas, metafóricas, 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 as animações e os filmes de ficção científica - os personagens são dotados de humanidade, emoções e sensações correspondentes às nossas. Desse realismo se destacam a cenografia e os efeitos especiais, construídos para que a identificação seja alcançada.

Um filme tradicional também precisa apresentar certa clareza na construção dos seus personagens: quando muito complexos, podem não agradar. É preciso que o espectador se veja em seus conflitos e possa identificar seu posicionamento enquanto bom/ruim, herói/vilão. Da mesma maneira, produções muito longas, 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 são mostradas com maior frequência do que são narradas.

O aspecto primordial a ser destacado dos filmes hollywoodianos 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, tendo como propósito o lucro de suas produções. Os resultados dessa comercialização são, não raro, filmes superficiais e espetacularizados, feitos em prol de 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 produzida.

Não é nosso propósito depreciar o caráter industrial do discurso fílmico e tampouco os filmes produzidos nessas características. Mesmo as produções mais simples e superficiais, como qualifica Mascarello (2006), significam e produzem sentido para os sujeitos que as consomem. A finalidade é elencar algumas das características que esses filmes com frequência apresentam, para compreender 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 e transgressivas priorizam o estético e vão de encontro a essas nuances institucionalizadas, subvertendo o jeito de se fazer cinema. Já outros, por sua vez, sucumbem 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, Lars von Trier.

3 A contra-identificação de von Trier

Dogville tem Lars von Trier como seu diretor, roteirista e produtor. Figura conhecida no meio cinematográfico, principalmente pelas polêmicas que se envolve, o dinamarquês produz filmes que não seguem um estilo único.

São inúmeras as evidências de que o diretor gosta de polêmicas e discussões, e podemos considerar que seu discurso fílmico caminha no sentido de questionar algumas regras de um cinema mais tradicional. 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 desse objeto de estudo a partir da tomada de posição do diretor, entendemos que ele se coloca em uma posição-sujeito contra-identificada à FD do cinema tradicional, o que dirige seu imaginário sobre o espectador do filme.

Ao pensarmos 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, realistas, que privilegiam a ação e com importância comercial). Em sua ambiguidade e movimentação dos sentidos, são possíveis diferentes graus de assujeitamento ideológico, refletidos na noção de posição-sujeito (PS).

A posição-sujeito, conforme Maria Cristina Ferreira (2001), é um lugar (não físico) ocupado pelo sujeito na estrutura de uma formação social, relacionado a determinada FD. Ela representa, de acordo com Freda Indursky (2013), 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 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. 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 características. Há filmes com narrativas simples, outras mais intensas; com atores famosos ou desconhecidos; com orçamentos não tão altos; 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-sujeito identificado é dominante da FD. Nela há uma identificação plena à forma-sujeito. O assujeitamento se dá 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. 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. Pêcheux (1995) denomina o sujeito contra-identificado de "mau sujeito", aquele que se distancia, 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. Para Pêcheux (1995), o sujeito desidentificado

seria 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 tomar como exemplo de uma PS dominante as produções focadas na ação, nos efeitos especiais, nos atores famosos, nas histórias já conhecidas e consumidas pelo público, em filmes de alto valor comercial.

O discurso fílmico de *Dogville* também pode ser remetido a essa FD tradicional, visto que apresenta várias características que o enquadram dentro do que nela pode ou deve ser dito. Apresentando-se como um filme de alto orçamento, von Trier convida Nicole Kidman, atriz hollywoodiana, para interpretar a protagonista Grace. 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 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.

Mas a posição-sujeito ocupada pelo discurso fílmico da obra não é a mesma que a dos filmes hollywoodianos (tendo em vista as características que elencamos em nossa análise) - há em *Dogville* aspectos que atuam no sentido contrário de um cinema tradicional. A começar pela duração de quase três horas do filme, em uma narrativa extensa, com pouca ação e muitos diálogos. O principal fator, entretanto, é a constituição do seu cenário. 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. Além disso, a iluminação deliberadamente artificial, a ausência de

grandes efeitos especiais e um cachorro desenhado no chão, são características que recorrem a nossa imaginação para serem compreendidas, exigindo do espectador mais atenção do que um filme comum exige.

Já a narrativa, a despeito da supracitada identificação, tem em seu final uma reviravolta que pode ser perturbadora, tornando o discurso complexo de assimilar. A moral da história não está dada - há lacunas, espaço para interpretações que requerem uma maior disposição do que os costumeiros discursos de filmes mais 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. Contudo, dentro da FD, desafia vários de seus padrões. Assim, a PS que o diretor ocupa frente à FD do cinema tradicional seria a de contra-identificação: questiona e resiste aos aspectos fílmicos hegemônicos, sem se desidentificar a eles, estabelecendo uma relação de tensão dentro dessa FD.

Dogville não é essencialmente um filme que reinventa e refaz as regras do cinema, 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.

4 O efeito-leitor

A reflexão sobre a contra-identificação do diretor a partir da FD do cinema tradicional também se relaciona a outra discussão que propomos nesse artigo, acerca 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 filme, pistas deixadas pelo diretor 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, elemento C), para, desse modo, direcionar (priorizar) o sentido.

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 (ORLANDI, 2005, p.67).

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", aquilo de que se fala ou que o sujeito se refere a partir do seu ponto de vista. 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 compreender 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 - 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 Elisabeth 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 Alexandre Augusti (2004), a partir das formações imaginárias e das posições-sujeito "imaginadas" para o espectador. 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.

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).

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.

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, disperso em relação aos saberes da FD (INDURSKY, 2000). Esse sujeito ambíguo, mesmo que se identifique com o leitor virtual imaginado pelo sujeito-autor, e, conseqüentemente, com o próprio autor e com os personagens do filme, pode fazê-lo em diferentes níveis de identificação.

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

Para interpretar tal sentido "endereçado" pelo autor para um público visado, 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.

Uma das 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 presencie uma história encenada e veja-se diante do dilema de uma narrativa que inspira realidade, mas que revela sua simulação.

Tal constituição estética atesta uma contra-identificação do diretor e do filme à FD do cinema tradicional, que preza pela identificação a partir da construção de uma história que não se mostre “ensaiada” e se assemelhe ao máximo com algo factual. Refere Marcel Martin (2005) que a imagem do filme nos oferece uma reprodução de uma história cuja semelhança a algo genuíno está dinamizado pela visão do realizador do discurso, e, no caso de *Dogville*, essa representação escondida de uma história existente 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, estranhamento que pode afastar alguns sujeitos-leitores "despreparados" em relação ao que estão assistindo.

Estes, identificados a um discurso fílmico tradicional, apreciariam (ou em tese apreciam) o efeito de realidade de um cenário "concreto".

Outros espectadores, entretanto, podem persistir em sua audiência, nas quase três horas de duração do filme. 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, 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 fronteiro 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 a uma narrativa obscura para desafiar o institucionalizado.

Ao tratar sobre níveis de identificação da posição-sujeito, uma análise que caminha nesse sentido é encontrada na tese de doutorado de Helena Santos Neto (2015) que, ao analisar as diversas posições-sujeito do discurso radiofônico durante o apagão em Florianópolis (em 2003), relaciona várias outras PS a partir de uma tomada de posição de identificação. Ela 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 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.

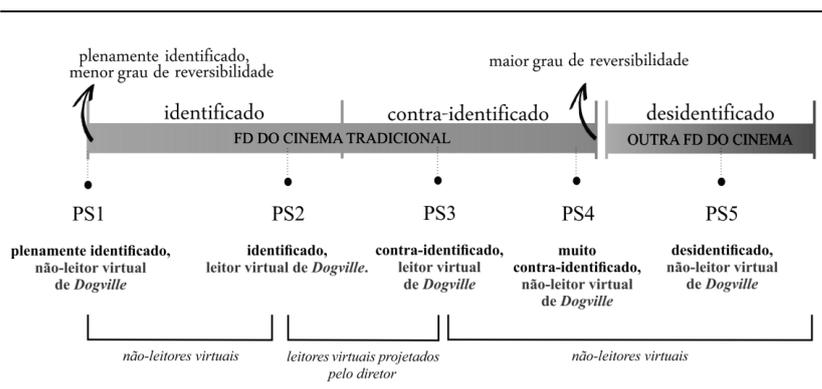
Alguns elementos pautam a análise de que esse espectador em uma posição-sujeito identificada (PS2), porém afastado da PS plenamente identificada, também poderia ser o leitor virtual antecipado pelo diretor: a super produção do filme, alto orçamento, atores famosos, diretor conhecido, a estratégia de 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.

Logo, 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.

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. Como afirma Ellsworth (2001, p.39), "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 examinamos, 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: elaborado pelos autores (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 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 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.

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. Esse artifício do discurso fílmico é desconcertante e pode causar inquietação. 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.

Podemos acrescentar, ainda, como parte relevante para um possível estranhamento do espectador, os planos utilizados pelo diretor, principalmente o primeiríssimo plano e, por vezes, o plano de detalhe, que colocam em evidência a expressão dos atores e detalhes da cena, aumentando a carga dramática e a tensão da narrativa. Esses planos podem, pelo imaginário do diretor, circunscrever o olhar do leitor

virtual do discurso fílmico, direcionando ao fato que quer chamar a atenção ou para o rosto do personagem, a fim de comunicar 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, 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 Luís 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, em que há um corte (salto) entre dois planos semelhantes, sem estabelecer uma diferença de percepção entre eles.

Essa possível ruptura com a identificação do espectador de que trata a autora também coloca o filme em uma posição-sujeito contra-identificada à FD do cinema tradicional, e igualmente revela o imaginário do autor sobre seu leitor virtual - projeta-o

como alguém disposto a entregar-se ao estranhamento, à vertigem e ao desconforto causado por essas materialidades destacadas.

Há ainda um último elemento fílmico que pode enfatizar essa interpretação: o narrador. Na voz do ator John Hurt, essa figura, que não está "presente" na narrativa, conhece a história 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*³ 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*, com um papel de destaque), revela-se ainda mais inusitado ao quebrar sua premissa de imparcialidade e usar de ironias para contar a história, podendo fazer com que, a partir da metade do filme, suspeite-se de sua pretensa neutralidade.

Esses elementos aqui abordados são as principais materialidades significantes do discurso fílmico que direcionam ao imaginário de A sobre B, isto é, 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 a sua obra, a 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.

³Conforme Flávio de 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.

6 Epílogo

Por meio da abordagem teórico-metodológica da análise do discurso francesa e pautados na noção de efeito-leitor, visamos examinar como é construído o leitor virtual de von Trier e como o diretor antecipa o seu imaginário, para dirigir a ele o sentido 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, uma unidade de um sentido lido. Todavia, essa unidade - efeito de controle do sujeito e dos sentidos pelo diretor -, é uma ilusão que rege o processo de criação da obra e que é responsável pela construção dos sentidos no filme.

Como ponto fundamental para essa análise, abordamos a formação discursiva do cinema tradicional e seu conjunto de saberes predominantes: as narrativas simplificadas, a infantilização da audiência, as histórias "realistas", o privilégio da ação, a valorização dos aspectos mercadológicos. Esses saberes dominantes da FD do cinema tradicional nos permitiram analisar que *Dogville* é um filme assujeitado a ela, mas em uma tomada de posição contra-identificada. Isso porque observamos na obra elementos de identificação a tal FD, como o alto orçamento do filme, Nicole Kidman como protagonista, a história de fácil identificação pelo público e a atração midiática ocasionada pelas polêmicas do diretor. Contudo, identificamos também aspectos que atuam no sentido oposto à forma-sujeito da FD: 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 cede espaço para inconclusões. A combinação de tais elementos controversos do discurso cinematográfico é o que faz do filme uma obra contra-identificada à FD em tela, revelando a FD como um espaço de ambiguidade e contradição, tensionando suas estruturas.

Ao tratar dos interlocutores do discurso, foi possível uma reflexão acerca da projeção do diretor 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 identificado, mas em um baixo nível de identificação (PS2), o qual ele "convida" para uma contra-identificação, para superar o hegemônico do discurso fílmico.

Temos, assim, que o imaginário do diretor (A) sobre o seu referente (C, o filme), não é transparente, mas é atravessado pela voz imaginária do elemento B (leitor), pela imagem que o diretor faz sobre seu leitor virtual e também sobre o imaginário desse leitor. Nos 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 criam (e/ou recriam) os sentidos fílmicos, deslocando 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 o 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.

REFERÊNCIAS

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: . Acesso em 26 dez 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.

DOGVILLE. Direção: Lars von Trier. Local: França (lançamento). Produtora: Zentropa Entertainments. Distribuidora: Lions Gate Entertainment/Califórnia Filmes, 2003. 177 min.

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.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Glossário de termos do discurso.** Porto Alegre: UFRGS, 2001.

HANSEN, Fábio. **(In)verdades sobre os profissionais de criação: poder, desejo, imaginação e autoria.** Porto Alegre: Entremeios, 2013.

INDURSKY, Freda. **A noção de sujeito em AD: do desdobramento à fragmentação.** Porto Alegre: ANPOLL, 2000.

_____. **A fala dos quartéis e outras vozes.** 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Lisboa: Dinalivro, 2005

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papyrus, 2006.

NOGUEIRA, Luís. Para uma teoria da Raccord: regimes de continuidade na montagem cinematográfica. In: **I Congresso 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.

ORLANDI, Eni. **A linguagem e seu funcionamento.** Campinas: Pontes, 1987.

_____. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos.** Campinas, SP: Pontes, 2.ed., 2005.

_____. **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.

_____. **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.

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.

SANTOS NETO, Helena Iracy Cerquiz. **Análise do discurso radiofônico**: o acontecimento apagão em Florianópolis. 291f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2015.