



O DOGMA DO AMOR

Eduardo MARA¹

Resumo: Este artigo pretende realizar uma análise crítica dos desafios colocados pelas mudanças nas esferas da técnica, da ciência e da comunicação, a partir de *Dogma do Amor*, filme do diretor dinamarquês, Thomas Vinterberg. O filme retrata aspectos centrais atribuídos à essas mudanças: a morte do sujeito e da subjetividade, a catástrofe e a extinção do gênero humano na esfera do possível, a ordem do simulacro e suas conseqüências. Constitui-se, assim, em um bom roteiro para o entendimento das questões referentes à época já chamada de pós-modernidade.

Palavras-chave: Cinema. Sujeito. Iluminismo. Técnica. Ciência.

A ruptura do Dogma

O objetivo deste artigo é refletir sobre os desafios civilizatórios colocados pelas transformações nas esferas da comunicação, da técnica e da ciência. Farei isso a partir da análise de uma obra cinematográfica. Não se trata, evidentemente, de colocar o filme, representação do real, à frente da realidade ou de eleger um filme como objeto em substituição ao real, mas, ao contrário, de elegê-lo como parte constitutiva e constituinte do real, portador de uma representação da realidade, mas que também reforça e reproduz traços característicos do real.

O filme escolhido é *It's All About Love*, do diretor dinamarquês Thomas Vinterberg, ou, como é conhecido no Brasil, *Dogma do Amor*. A escolha justifica-se por várias razões. Em primeiro lugar, a quase unanimidade da crítica em jogar o filme na “lata de lixo cinematográfica” despertou novamente minha curiosidade sobre o mesmo. Em segundo, como a opção pragmática do título em português já indica, o filme é dirigido por um dos fundadores do festival *Dogma95* (juntamente com Lars Von Trier) e representa a ruptura deste com o conjunto de regras instituídas pelo movimento iniciado na primavera de 1995.

Dogma95 era um movimento que, de certa forma, procurava defender o cinema “contra” o avanço da técnica que seria responsável pela ilusão e pela falsidade na cinematografia moderna. O movimento constituía-se, dessa forma, com uma série de

¹ Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná e mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Endereço eletrônico: dumara68@yahoo.com.br



interdições, como a ausência de cenários, a proibição de cenas de ação superficiais (tiros, assassinatos, explosões, etc.), trabalhos ópticos e filtros proibidos e por aí em diante.

Em *Dogma do Amor*, o diretor usa ao extremo todas as regras que lhe eram proibidas no movimento que ele mesmo criara. Não se trata, para nós, de uma “traição de princípios” ou coisa do gênero. Trata-se da utilização da própria técnica a serviço da crítica à técnica, do uso da imagem como crítica da sociedade das imagens, do espetáculo como crítica do espetáculo.

O filme é ambientado em um futuro não muito distante (verão de 2021) onde desastres ambientais causam estranhos fenômenos: os seres humanos adquirem doenças misteriosas; em Uganda, os habitantes passam a sofrer de falta repentina de gravidade; em Nova York as pessoas que sofrem de tristeza são vitimadas por uma doença fatal que congela de repente o coração. Isso tudo sem falar do congelamento do planeta! É em meio a esses acontecimentos que acompanhamos a história de John (Joaquin Phoenix) e sua mulher, Elena (Claire Danes), uma famosa patinadora de gelo. John quer encontrar Elena para que essa possa assinar os papéis de seu divórcio, mas ao encontrá-la descobre que ela corre perigo. A patinadora é a fonte de renda de sua família e ao sofrer de uma doença cardíaca (comum, no estado de coisas descrito pelo filme) precisa ser substituída. A família (que inclui a empresa patrocinadora “GELO”) passa então a produzir clones de Elena para substituí-la e arquitetar seu assassinato.

A Tragédia Cotidiana ou “o Fim dos Dias, dia a dia...”

A arrogância dos tempos modernos era a de estender o controle racional a todas as esferas do vivido. Todo vácuo do saber deveria ser rapidamente transformado em enunciado e preenchido com uma resposta, ainda que (ou necessariamente que), provisória. Todo acontecimento deveria tornar-se explicável, quantificável, previsível.

O medo do inexplicável, do desconhecido e do inesperado produz, segundo Canetti, a aversão ao contato e a distância em relação ao outro. Tal distância seria quebrada somente pela massa como ajuntamento denso de seres humanos. É, no entanto, justamente a presença do inesperado, em geral identificado ao acontecimento trágico (um incêndio no teatro, para ficarmos no exemplo do autor), que é capaz de formar essa massa, de fazer com que determinado local possa, de repente, “pretejar de gente”



(CANETTI, 1995, p. 14). É dessa forma que também um acontecimento trágico, se não pode e enquanto não pode ser explicado deve, ao menos, tornar-se centro gravitacional até reintegrar-se à ordem do racional e do cotidiano. A tragédia pode ter, assim, um efeito subversivo, aglutinador, por mais breve que seja.

Dogma do Amor nos descreve justamente um tempo de tragédia generalizada, onde o inesperado, o improvável torna-se cotidiano. Mas ao redor, no entorno da tragédia não se forma ajuntamento humano algum, nem sequer aquelas duas ou três pessoas que, na descrição de Canetti, precederiam o “pretume de gente” (CANETTI, 1995, id). A presença de um cadáver (vítima da referida doença no coração) na escadaria do aeroporto constitui parte da paisagem, não causando reação em nenhum dos personagens do filme, constituindo um obstáculo no caminho, como qualquer outro.

É que a descrição do filme corresponde a uma época em que até a tragédia passa a ser vivenciada como imagem. Tal imagem é também, através dos *media*, massificante, mas formadora de uma massa que:

“vivencia a si própria somente em suas partículas, os indivíduos, que como partículas elementares de uma vilania invisível se entregam exatamente aos programas nos quais é pressuposto seu caráter de massa e vilania” (SLOTEDIJK, 2002a, p.23)

No filme, embora a experiência do fim dos tempos esteja por toda parte, o único ajuntamento de pessoas que vemos é em frente aos noticiários de TV. A ausência de um potencial histórico ativo na “massa pós-moderna” (SLOTEDIJK, 2002, p. 22) soma-se aqui à ausência de potencial ativo da própria notícia, onde mesmo o fim do mundo pode ser anunciado por uma série fragmentada de acontecimentos isolados e sem relação entre si (a neve no verão, os “ugandenses voadores”, o surto de paradas cardíacas). A notícia tem de integrar o inexplicável e o catastrófico à esfera do racional, do previsível, do cotidiano. Mesmo a notícia do congelamento repentino da água no verão é dada, minutos antes, como um fenômeno natural (e global), contra o qual podemos nos prevenir com “medidas de segurança usuais”. Nesse sentido, enquadrar a informação da catástrofe à esfera do banal e do previsível, é também enquadra-la ao filtro da ideologia: a catástrofe iminente é o que não queremos saber, nesse caso, por já a sabermos em excesso:

“(…) o excesso abafa a informação quando estamos sujeitos ao rebentar



ininterrupto de acontecimentos sobre os quais não podemos meditar porque são logo substituídos por outros. Assim, ao invés de ver, de perceber os contornos, as arestas daquilo que os fenômenos trazem, ficamos cegos dentro de uma nuvem de informações. E, se as fortes imagens de fomes, desgraças, desmoronamentos, desastres voltam todos os dias, (...) então elas se saturam e nos saturam, banalizam-se. Enquanto a informação dá forma às coisas, a superinformação nos submerge no informe.” (MORIN, 1986, p. 31)

Para Sloterdijk, a catástrofe pode, ainda, possuir um efeito mobilizador, como mais um motor da cinética moderna. Viveríamos na época da normalidade do *apocalipse*, onde até a catástrofe deve tornar-se útil. O fracasso do projeto iluminista, em sua crença no progresso pela razão, traria a desgraça como última esperança ao entendimento. Tendo falhado o argumento racional, restaria apenas a experiência das catástrofes como forma de aprendizado: toda catástrofe de aviso é, ao mesmo tempo, um aviso de nova catástrofe. Nos colocamos, assim, em movimento visando evitar sempre a tragédia futura. Caminhando para evitar o futuro, perdemos a capacidade de percebê-lo no tempo presente. A catástrofe presente têm, assim, apenas o sentido da preparação para a ampliação da catástrofe futura. Dessa forma, somente a vivência derradeira da catástrofe poderia ter um real efeito educativo, “*a única catástrofe inteligível para todos seria a catástrofe, a que ninguém sobrevive.*” (SLOTERDIJK, 2002b, p. 85)

É isso o que torna a catástrofe o melhor cenário em *Dogma do Amor*. O personagem que parece constituir o único nexo e tentativa de dar sentido à narrativa, Marciello (interpretado por Sean Penn), irmão do protagonista John, encontra-se dentro de um avião, optando por estar sempre voando, sem destino prévio, mas em constante movimento. A única possibilidade de interpretar os acontecimentos parece estar identificada à distância, não só física (desde cima), mas também à distância em relação à cinética constitutiva dos fenômenos (a lógica do “aprender com a catástrofe atual, para continuar aprendendo com as seguintes” ou “vivenciar a catástrofe para preparar-se para catástrofes ainda maiores”). O avião, transporte geralmente identificado à agilidade, à economia do tempo, é agora utilizado para desperdiçá-lo, possibilitando um (para usar os termos de Sloterdijk) “autêntico movimento”. De cima, Marciello trava um diálogo surdo com seu irmão em uma conversa por celular há muito interrompida:

“O Relatório que estou fazendo sobre as condições do mundo, acho que vai ser fantástico. Quero dizer, a desordem do mundo pode ser uma beleza. (...)



Existe tanto amor no mundo, John, tanto amor. E também a morte... talvez até mais agora, as pessoas morrem nas ruas porque sentem falta das outras, do amor, da afeição (...)"

Minhas cópias, minha morte...

A imagem do fim dos tempos aparece hoje, como indissociável da ilusão do progresso, da ciência e da razão, de um lado, e da morte do sujeito, da perda da subjetividade, de outro. São aspectos relacionados: a própria perda da subjetividade, a impossibilidade do (re) surgimento de um sujeito coletivo da transformação estaria ligada ao avanço da burocracia, da técnica e dos meios de comunicação de massa, responsáveis, para usarmos a metáfora de *Dogma do Amor*, pelo congelamento das relações entre os seres humanos.

É essa noção de acaso, do não-previsto, que cria essa dualidade do progresso. Ao querer que a história se mova de acordo com o pensamento, a razão coloca em movimento também o não-pensado e este adquire vida própria. Mas, uma vez que as coisas não tenham saído como planejado, podemos agora retornar aos planos e, assim, continuarmos em movimento para o progresso nunca alcançado. A busca de liberação gera, assim, novas amarras; a busca da liberdade de movimentos, gera nova passividade; a busca de espaços de vida gera a morte...

“Essa idéia de progresso era metafísica no sentido literal em que ela ignorava a lei, ou melhor, a antilei física fundamental: estamos num universo sobre o qual age um princípio de agitação, dispersão, desordem, no qual todo trabalho comporta perda e degradação de energia, em que toda organização que comporta trabalho (...) produz, por isso mesmo, sua própria desorganização, contra a qual ela luta por auto-reorganização permanente, mas que finalmente a vence, produzindo a morte.” (MORIN, 1986, p. 323)

No filme de Vinterberg, a perda da subjetividade, da relação com o próximo aparece como constitutiva da catástrofe. O congelamento do sujeito é o congelamento do planeta. Ao mesmo tempo, a busca incessante do progresso, do movimento, de racionalização, enfim, a condenação à “liberdade” aparece na figura do “ugandense voador”. A perda de gravidade, a possibilidade de voar, ou seja, a representação máxima da liberdade de movimento aparece, aqui, como uma doença ou uma condenação de milhares à morte. A imagem final do filme, com os corpos de africanos flutuando



amarrados ao chão é emblemática nesse sentido, tanto quanto a fala dos ugandenses no noticiário: “*Não. Eu não quero voar. (...) Não entendo. Não sei o que está acontecendo. Não quero voar. Nós não somos anjos, somos seres humanos*”.

Para Baudrillard, é a lógica do simulacro, da perda dos referentes que permite que, mesmo morta a idéia do progresso, o impulso do progresso sobreviva. As coisas “*continuam a funcionar numa indiferença total a seu próprio conteúdo. E o paradoxo é que elas funcionam melhor ainda*” (BAUDRILLARD, 1990, p.12). A morte do sujeito pertenceria à essa ordem do simulacro, das cópias, da clonagem. Baudrillard retoma os argumentos de Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de as reprodutibilidade técnica*, e os aplica à lógica da clonagem. Há também aqui, assim como na reprodução em série das obras de arte, a perda do referente, do original, a partir da reprodução infinita do mesmo.

“Os clones. A clonagem. A estaquia humana ao infinito, cada célula de um organismo individualizado podendo tornar-se a matriz de um indivíduo idêntico. (...) não é essa forma cissípara, a reprodução e a proliferação por pura contigüidade, que é para nós, no fundo de nosso imaginário, a morte e a pulsão de morte?” (BAUDRILLARD, 1990, p. 122)

A concepção se dá, agora, na ausência do outro e na morte da alteridade. Da eliminação do outro resulta a própria eliminação do eu. Em *Dogma do Amor* fica a dúvida: a patinadora Elena já não teria se tornado a imagem de si mesma antes mesmo do surgimento de seus clones?

Acrescentaríamos que, para o clone, para as cópias que querem deixar de ser meras cópias, torna-se crucial a eliminação dos originais. Do contrário, estes contarão sempre com a vantagem de terem sido os “primeiros”, os que possuem uma história própria, os que determinam os demais. Para que a cópia possa tornar-se novo original e para que, assim, o original “já não aconteça”, torna-se necessária sua negação ou eliminação. A tensão do filme nos é dada, assim, não pelo fim do mundo iminente que constitui, até certo ponto, a lentidão no desenrolar da história, mas pela possibilidade do assassinato de Elena por suas cópias ou por sua própria família, uma vez que os próprios pais de Elena optam por suas cópias.

No filme, entretanto, Elena salva-se pela dificuldade de seu assassino em diferir entre ela e suas cópias (atirando em todas as suas cópias enquanto ela fingia-se de morta). Em outras palavras, é a própria indiferenciação entre a cópia e o original que



permite que o original sobreviva, exatamente por ser reproduzido como igual, não pode mais ser eliminado. A salvação da verdadeira Elena e, conseqüentemente, de sua relação com John, da realização do sentimento mútuo do casal, identifica-se então à salvação de todo o sentimento, à possibilidade de sobrevivência do próprio gênero humano...

Conclusões de vida, amor e morte...

Já falamos sobre a ilusão das tentativas de “educação pela catástrofe”, o que não dissemos é que, segundo Sloterdijk, tais tentativas só adquirem sentido na busca incessante de um culpado. Somente atribuindo a catástrofe à um sujeito ela pode ser fruto de autocrítica, de correção. Mas, como lembra Sloterdijk, “*na ação trágica, não é somente o acto que é o produto do autor, mas também o próprio autor é o resultado do acontecer*” (SLOTERDIJK, 2002b, p. 83). Em *Dogma do Amor*, a catástrofe é determinante e determinada. Todos são criadores e criaturas da catástrofe. Assim como “*a experiência da violência que se torna insana é de cada um de nós*”, aqui, também a experiência da catástrofe é produzida e reproduzida por cada um. Mas, sendo assim, não haveria então saída para o fim dos tempos e para o congelamento dos sujeitos?

O filme parece apontar aqui em uma direção próxima a de Morin, em *Para Sair do Século XX*, ou seja, a de que é a própria experiência da violência e a consciência da possibilidade de destruição mútua que comporta a possibilidade do “*despertar da humanidade em cada um*” (MORIN, 1986, p.349). A luta contra a morte da espécie humana confunde-se com a possibilidade de um (re) nascimento da humanidade.

Mas qual seria a energia capaz desse renascimento? Com quais sentimentos e com quais tintas pintaríamos esses novos horizontes ao gênero humano? A resposta que encontramos no filme novamente aproxima-se de Morin. O amor que encontra sua finalidade no êxtase comum de dois seres (representados, no caso, por John e Elena) é a energia que, se semeada, seria capaz de unir vários seres em torno de um ideal de vida e não de morte. A questão deixada pelo filme, no entanto, é a de se haveria ainda tempo... Ao final, olhando para o horizonte coberto de gelo, John questiona se não teria chegado tarde demais, no que ambos desistem de prosseguir, de caminhar, deixando-se congelar. A narrativa do personagem *Marciello* retorna, no entanto, sugerindo a possibilidade desse ideal de semear/se amar como energia contida, adormecida, como um potencial de calor contido no próprio gelo das relações atuais:



Provavelmente vocês estão por aí perdidos na neve. Vocês dois. É como nos velhos tempos. No que me diz respeito, é incrível. Acho que vou acabar meus dias na coxa 21. Não há lugar melhor para morrer. Está nevando no mundo inteiro; não podemos pousar. E seu irmão mais velho está com um pouco de medo. Mas terminei meu relatório sobre as condições do mundo. Escrevi: ‘Eles conseguiram... É sobre vocês, sobre o amor. Que posso dizer? É tudo sobre o amor. E é assim que deve ser. John, você está aí? Você deve estar aí em algum lugar. Dormindo... Durma bem, John.

REFERÊNCIAS:

Bibliografia

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos* / Jean Baudrillard; tradução Estela dos Santos Abreu. – Campinas, SP: Papirus, 1990.

CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

MORIN, Edgar. *Para sair do século XX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SLOTERDIJK, Peter. *O Desprezo das Massas. Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002a.

SLOTERDIJK, Peter. *A Mobilização Infinita. Para uma crítica da cinética Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002b.

Filmografia

Dogma do Amor. Título original: *It's All About Love*. Diretor: Thomas Vinterberg. Duração: 104 min. Ano de lançamento: 2003.

Artigo enviado em 30/07/2009

Artigo aceito em 21/11/2009