
Lars
von
Trier
Homenagem
leffest

Lars von Trier

Homenagem


Von
Trier
1975

“ São os artistas megalómanos
que me têm interessado.
Pode até chamar-se a isso
«arte degenerada». Artistas que
insistiram em fazer aquilo que queriam.
Foi o que eu próprio fiz. O importante
é ser teimoso. É essa a minha máxima:
dizer «Vão-se foder». Todos os artistas
aqui representados foram vistos
como idiotas no seu tempo.
É nisso que me revejo.

— Lars von Trier

in *På hvis skuldre – Lars von Trier og billedkunsten,*
Willumsens Museum / Strandberg Publishing, 2026.

Longas Metragens

The Element of Crime

Realização: **Lars von Trier** · Argumento: **Lars von Trier, Niels Vørsel**
Fotografia: **Tom Elling** · Montagem: **Tómas Gislason** · Som: **Iben Haahr Andersen, Morten Degnbol, Tómas Gislason** · Música: **Bo Holten**
Interpretação: **Michael Elphick, Esmond Knight, Jerold Wells, Meme Lai**
Produção: **Per Holst Filmproduktion, Det Danske Filminstitut**
1984 · Dinamarca · 104 min



Manifesto I

[Publicado originalmente a 3 de Maio de 1984, por ocasião do lançamento de The Element of Crime.]

Tudo parece estar bem: os cineastas mantêm uma relação sem mácula com as suas obras, talvez já marcada por alguma rotina, mas, ainda assim, uma relação boa e sólida, em que os problemas do dia-a-dia ocupam tanto tempo que acabam por constituir o seu único assunto! Por outras palavras, um casamento ideal, a que nem os vizinhos têm nada a apontar: nada de discussões ruidosas a meio da noite... nem cenas comprometedoras e atabalhoadas nas escadas, mas uma união entre ambas as partes, o cineasta e a sua «mulher-filme», para satisfação de todos... ambos em paz consigo próprios... mas, enfim…

Todos sabemos reconhecer a chegada da Grande Inércia!

Como é que um casamento outrora tão tempestuoso se transformou num simples casamento de conveniência? O que aconteceu a estes velhos? O que corrompeu estes velhos mestres da sexualidade? A resposta é simples. Uma coqueteria deslocada, um enorme medo de serem desmascarados (que importa perder a líbido quando a nossa mulher já nos virou as costas?)... levaram-nos a trair aquilo que outrora dava vida a esta relação: o Fascínio!

Os cineastas são os únicos culpados desta rotina enfadonha. Como verdadeiros déspotas, nunca permitiram que a sua amada crescesse e evoluísse no seio desse amor... Cegos pelo orgulho, recusaram-se a ver o milagre nos olhos dela... e, assim, acabaram por a esmagar... e a si próprios.

Estes velhos empedernidos têm de morrer! Já não nos contentaremos com «filmes bem-intencionados, com uma mensagem humanista». Queremos mais — queremos o que é autêntico, o fascínio, a experiência — com a ingenuidade e a pureza de uma criança, como toda a verdadeira arte. Queremos regressar ao tempo em que o amor entre o cineasta e o filme ainda era jovem, em que a alegria da criação se revelava em cada fotograma!

Já não nos contentamos com sucedâneos. Queremos ver religião no ecrã.

Queremos ver «amantes do cinema» a transbordar de vida: improváveis, estúpidos, teimosos, extasiados, repulsivos, monstruosos — e não criaturas domesticadas ou castradas por um velho cineasta amargo e moralista, um puritano enfadonho que exalta as virtudes embrutecedoras de se ser bonzinho.

Queremos filmes heterossexuais, feitos para homens, sobre homens e por homens.

Queremos visibilidade!

Epidemic

Realização: **Lars von Trier** · Argumento: **Lars von Trier, Niels Vørsel**
Fotografia: **Henning Bendtsen** · Montagem: **Lars von Trier, Thomas Krag**
Som: **Peter Englesson, Thomas Krag, Niels Vørsel** · Música: **Peter Bach**
Interpretação: **Lars von Trier, Niels Vørsel, Ole Ernst, Allan De Waal, Udo Kier** · Produção: **Elementfilm A/S, Det Danske Filminstitut**
1987 · Dinamarca · 106 min



Manifesto II

[Publicado pela primeira vez a 17 de Maio de 1987, por ocasião da estreia de Epidemic no Festival de Cannes.]

Tudo parece estar bem. Os jovens vivem relações estáveis com uma nova geração de filmes. Os métodos contraceptivos, que supostamente tinham contido a epidemia, apenas serviram para tornar o controlo dos nascimentos mais eficaz: nada de criações inesperadas, nada de filhos ilegítimos — os genes permanecem intactos.

As relações destes jovens fazem lembrar a sucessão interminável de grandes bailes de outros tempos. Há também aqueles que vivem juntos em quartos sem mobília. Mas o seu amor é um crescimento sem alma, uma reprodução sem qualquer vigor. À sua «rebeldia» falta disciplina, e à sua «disciplina» falta rebeldia.

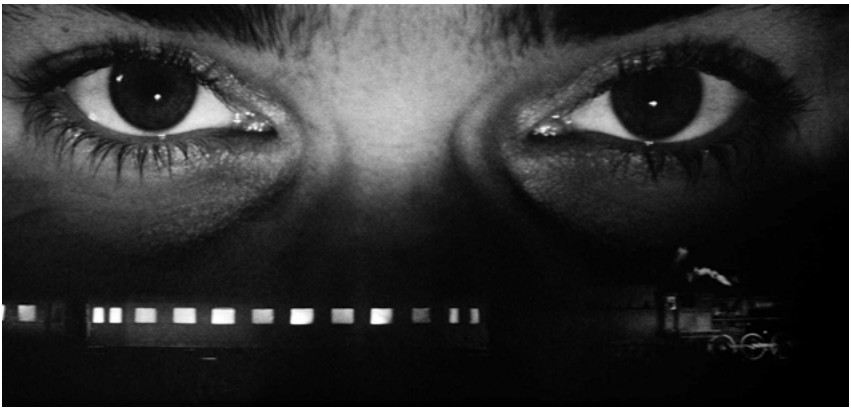
Viva a bagatela!

A bagatela é humilde e tudo abarca. Revela a criatividade sem esconder a eternidade. A sua forma é limitada, mas generosa, deixando assim espaço à vida.

É na sua relação sólida e séria com estes jovens que *Epidemic* se apresenta como uma bagatela — porque, entre as bagatelas, as obras-primas contam-se pelos dedos.

Europa

Realização: **Lars von Trier** · Argumento: **Lars von Trier, Niels Vørsel** · Fotografia: **Henning Bendtsen, Edward Klosinski, Jean-Paul Meurisse** · Montagem: **Hervé Schneid** · Som: **Per Meinertsen, Per Streit, Pierre Excoffier, Thomas Krag** Música: **Joachim Holbek** · Interpretação: **Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa, Udo Kier, Eddie Constantine, Ernst-Hugo Järegård** · Produção: **Henning Bahs** **1991 · Dinamarca · 113 min**



Manifesto III: Confesso!

[Publicado pela primeira vez a 29 de Dezembro de 1990, por ocasião da estreia de *Europa*.]

Aparentemente, está tudo bem: o realizador Lars von Trier é um cientista, um artista e um ser humano. E, no entanto, eu digo: sou um ser humano. Mas sou um artista. Mas sou um realizador.

Choro enquanto escrevo estas linhas, ao reconhecer a falsidade da minha atitude. Quem sou eu para dar lições e repreender os outros? Quem sou eu para desprezar, com arrogância, a vida e o trabalho dos outros? A minha vergonha só aumenta quando a desculpa de me ter deixado seduzir pela arrogância da ciência cai por terra, revelando-se uma mentira! Porque é verdade que procurei embriagar-me com sofismas sobre a finalidade da arte e as obrigações do artista, que inventei teorias engenhosas sobre a anatomia e a natureza do cinema, mas — e confesso-o abertamente — nunca estive sequer perto de conseguir esconder, por trás desta patética cortina de fumo, a minha paixão mais íntima: o meu desejo carnal.

A nossa relação com o cinema pode ser descrita e explicada de muitas maneiras. Podemos fazer filmes com a intenção de educar, podemos querer usar o cinema como um navio que nos leva numa viagem a terras desconhecidas, ou podemos afirmar que o objectivo dos nossos filmes é fazer o público rir ou chorar, e pagar. Tudo isto pode parecer plausível, mas não acredito em nada disso.

Só há uma justificação para suportar — e obrigar os outros a suportar — o inferno que é fazer um filme: a satisfação carnal daquela fracção de segundo em que os altifalantes e o projector de uma sala de cinema, em uníssono e de forma inexplicável, fazem nascer a ilusão do movimento e do som, como um electrão que abandona a sua órbita e, ao fazê-lo, produz luz, para criar uma única coisa — um sopro milagroso de vida!

Essa é a única recompensa do cineasta, a sua única esperança e o seu único anseio. Essa experiência carnal, quando a magia do cinema acontece verdadeiramente, percorre o corpo como um orgasmo convulsivo...
É a procura dessa experiência que sempre esteve e estará por trás de todo o meu trabalho e todos os meus esforços... nada mais!
Pronto, escrevi-o, e soube-me bem. E esqueçam todas as falsas explicações sobre o «fascínio infantil» e a «humildade que tudo abarca». Porque aqui fica a minha confissão: Lars von Trier, um simples masturbador do grande ecrã.

Ainda assim, na terceira parte da trilogia, *Europa*, não fiz a mais pequena tentativa de desviar as atenções. Finalmente, alcancei a pureza e a clareza! Aqui, nada esconde a realidade sob uma camada doentia de «arte»... Nenhum truque é demasiado piroso, nenhum artifício demasiado barato, nenhum efeito demasiado grotesco.

Dêem-me apenas uma lágrima ou uma gota de suor; em troca, dou-vos de bom grado toda a «arte» do mundo.
Uma última palavra. Que só Deus julgue as minhas tentativas alquímicas de criar vida em celulóide.
Uma coisa é certa. A vida fora do cinema jamais poderá ser igualada, pois é uma criação sua e, por isso, divina.

Breaking the Waves

Realização: Lars von Trier · Argumento: Lars von Trier, Peter Asmussen, David Pirie · Fotografia: Robby Müller · Montagem: Anders Refn
Som: Per Streit · Música: Joachim Holbek · Interpretação: Emily Watson, Stellan Skarsgård, Katrin Cartlidge, Jean-Marc Barr, Adrian Rawlins
1996 · Dinamarca, França, Suécia · 159 min

Sitg Bjorkman: Onde encontras inspiração para a tua criatividade?

Lars von Trier: É difícil responder. Durante a juventude, vamos acumulando uma série de temas e motivos através dos livros que lemos, dos filmes que vemos e dos interesses que vamos desenvolvendo. É aí que reside a base da minha inspiração, e suponho que esse ponto de partida se mantém válido ao longo de toda a vida.
Não sou do tipo de pessoa que sai pelo mundo ou parte em viagem à procura de fontes de inspiração. Pelo menos, não conscientemente.

E se lhe chamássemos impulso em vez de inspiração?

Pode ser. Penso que, no meu caso, esse impulso vem de dentro e está relacionado com o meu mal-estar psíquico. Este processo parece mais mecânico, quando comparado com a procura de inspiração no exterior, mas proporciona a mesma dose de adrenalina, a mesma euforia. Ainda assim, tenho dificuldade em perceber como funciona.

Não és influenciado por outras obras? Pela literatura, pela música, por outros filmes que te inspiram e dão ideias?

Que pergunta! Pode parecer estranho, mas não me interesso pelas outras artes com esse objectivo. Oiço música pop de vez em quando, mas isso não serve de impulso para o meu trabalho.

Acho que a maior parte dos meus filmes nasce de um desafio que lanço a mim próprio. Às vezes digo para comigo: «Bem, agora vou fazer uma coisa divertida, ou agora devia fazer uma coisa triste...» Depois pergunto-me: o que é que acho divertido ou triste, ou seja, o que for... Assustador, por exemplo. Se quero inventar alguma coisa que meta medo, procuro no meu repertório interior aquilo que me assusta e retiro daí qualquer coisa que me possa servir de ponto de partida.

Podes dar um exemplo de como surgiu o enredo de um dos teus filmes?
(Segue-se um silêncio muito prolongado.)
***Breaking the Waves*, se quiseres.**

Não me lembro exactamente da origem desta história, mas baseia-se num conto de fadas da minha infância. Queria criar uma heroína inocente. Perguntei-me então onde poderia encontrar essa pureza, essa inocência. Comecei a sentir que certas coisas encontravam eco dentro de mim. De repente, a aparência e o comportamento de Bess tornaram-se evidentes. Quando encontrei isso, a construção da acção, a estrutura do enredo, transformaram-se quase num jogo de palavras cruzadas. Se a minha heroína é «inocente», pergunto-me então com o que devo confrontá-la, a que devo submetê-la. Se precisa de um contraponto, encontro-o, por exemplo, num homem. A personagem de Jan, que apresenta traços de personalidade opostos aos dela, surge então naturalmente.

E assim sucessivamente. A partir daí, o trabalho torna-se terrivelmente banal. Basta adoptar uma dramaturgia tradicional. Torna-se tudo muito matemático ou, melhor dizendo, abordo as coisas de uma forma matemática. Mesmo quando me acontece contrariar as regras clássicas da dramaturgia, continuo a servir-me desse tipo de estrutura. Mas talvez não devesse falar de «regras da dramaturgia». Trata-se antes de recorrer a um certo «bom senso».

[Excerto de *Lars von Trier: entretiens avec Stig Björkman*, Cahiers du cinéma, 2000]



> Não há nada no mundo que se possa comparar ao rosto humano. É uma terra que nunca nos cansamos de explorar, uma terra de beleza singular, seja ela agreste ou suave. Não há experiência maior do que testemunhar, num estúdio, como a expressão de um rosto sensível, sob a força misteriosa da inspiração, ganha vida a partir do interior e se transforma em poesia.
>
> — **Carl Theodor Dreyer,** «Thoughts on My Craft», *Sight and Sound*, 1955

The Idiots

Realização: **Lars von Trier** · Argumento: **Lars von Trier** · Fotografia: **Lars von Trier** · Montagem: **Molly Malene Stensgaard** · Som: **Kristian Eidnes Andersen, Johan Winbladh, Per Streit** · Música: · Interpretação: **Bodil Jørgensen, Jens Albinus, Anne Louise Hassing, Nikolaj Lie Kaas**
1998 · Dinamarca, Suécia, França, Países Baixos, Itália · 117 min



Manifesto do Dogma 95 e Voto de castidade

Lars von Trier e Thomas Vinterberg
[Primeira distribuição a 15 de março de 1995, na conferência "Le cinéma vers son deuxième siècle", em Paris.]

O Dogma 95 é um colectivo de realizadores fundado em Copenhaga na primavera de 1995.
O Dogma 95 tem expressamente como objectivo contrariar "certas tendências" no cinema de hoje.
O Dogma 95 é uma acção de resgate!

Em 1960, já bastava! O cinema estava morto e pedia ressurreição. O objectivo estava certo, mas os meios não! A Nova Vaga provou ser uma ondulação que deu à costa e se transformou em lodo.

Lemas de individualismo e liberdade criaram obras durante algum tempo, mas não produziram mudança. A vaga estava ao sabor de quem a quisesse agarrar, tal como os próprios realizadores. A vaga nunca foi mais forte do que os homens que estavam por trás dela. O cinema anti-burguês tornou-se

ele próprio burguês, porque os fundamentos sobre os quais assentavam as suas teorias eram a percepção burguesa da arte. O conceito de autor era romantismo burguês desde o início e, por conseguinte... falso! Para o Dogma 95, o cinema não é individual!

Hoje lavra uma tempestade tecnológica, cujo resultado será a derradeira democratização do cinema. Pela primeira vez, qualquer pessoa pode fazer filmes. Mas quanto mais acessíveis se tornam os meios de comunicação, mais importante é a vanguarda. Não é por acaso que a palavra "vanguarda" tem conotações militares. A disciplina é a resposta... temos de pôr os nossos filmes fardados, porque o filme individual será decadente por definição!

O Dogma 95 contraria o filme individual pelo princípio de apresentar um conjunto indiscutível de regras conhecido como O VOTO DE CASTIDADE.

VOTO DE CASTIDADE

Juro submeter-me ao seguinte conjunto de regras, estabelecidas e confirmadas pelo Dogma 95:

- A filmagem deve ser feita no local. Adereços e cenários não devem ser trazidos para o local (se um determinado adereço for necessário para a história, deve escolher-se um local onde esse adereço se encontre).
- O som nunca deve ser produzido separadamente das imagens, nem vice-versa. (Não se deve usar música, a não ser que ocorra no local onde a cena está a ser filmada.)
- A câmara deve ser usada à mão. É permitido qualquer movimento ou imobilidade alcançável com a mão. (O filme não deve decorrer onde a câmara está fixa; a filmagem deve ocorrer onde o filme ocorre.)
- O filme deve ser a cores. Iluminação especial não é aceitável. (Se houver pouca luz para a exposição, a cena deve ser cortada ou deve ser acoplada uma única lâmpada à câmara.)
- Trabalho óptico e filtros são proibidos.
- O filme não deve conter acção superficial. (Assassínios, armas, etc. não devem ocorrer.)
- A alienação temporal e geográfica é proibida. (Ou seja, o filme decorre aqui e agora.)
- Filmes de género não são aceitáveis.
- O formato do filme deve ser Academy 35 mm.
- O realizador não deve ser creditado.

Além disso, juro, como realizador, abster-me do gosto pessoal! Já não sou um artista. Juro abster-me de criar uma "obra", pois considero o instante mais importante do que o todo.

O meu objectivo supremo é arrancar a verdade às minhas personagens e aos meus cenários. Juro fazê-lo por todos os meios disponíveis e a troco de qualquer bom gosto e de quaisquer considerações estéticas.

Assim faço o meu voto de castidade.

Copenhaga, segunda-feira, 13 de Março de 1995.
Em nome do Dogma 95.

Stig Björkman: A tua relação com o enredo de *The Idiots* não é também juvenil?
Lars von Trier: Só se estiveres a falar do lado juvenil de um velho! Sabes, daquele género: antigamente é que era bom. *The Idiots* é um filme moderno, espero eu, mas é também nostálgico. Exprime a saudade da Nouvelle Vague francesa e de todas as suas repercussões. O Dogma 95 é, evidentemente, muito inspirado na Nouvelle Vague, que, na altura, funcionou como uma verdadeira cura de rejuvenescimento. Não é certo que consigamos dar o mesmo impulso, mas talvez se consiga, pelo menos, uma vacina para prevenir a doença. Thomas Vinterberg e eu concordamos que foi a coisa mais agradável que alguma vez fizemos. Foi um verdadeiro prazer pôr em prática o conceito e as regras que tínhamos estabelecido para nós próprios. Parece que acabei de me converter a uma religião: «Que grande alegria é seguir a Bíblia!» Mas, na verdade, é mesmo isso.

Dizes que escreveste *The Idiots* em quatro dias...
Sim, foi o que disse. A ideia de base do filme surgiu-me quando escrevemos o manifesto. Pensei num grupo de pessoas que escolhem comportar-se como idiotas, só isso. Depois, essa ideia embrionária foi evoluindo durante algum tempo, até se transformar numa história. Reflecti sobre todas as possibilidades que aquele enredo oferecia e comecei a imaginar as diferentes personagens. Acabaram por reagir e viver as suas próprias vidas na minha imaginação e, quando finalmente me pus a trabalhar, a narrativa já estava mais ou menos definida. E é verdade que escrevi o argumento em quatro dias.

[Excerto de *Lars von Trier: entretiens avec Stig Björkman*, Cahiers du cinéma, 2000]

Dancer in the Dark

Realização: **Lars von Trier** · Argumento: **Lars von Trier, Sjón** · Fotografia: **Robby Müller** · Montagem: **Molly Malene Stensgaard, François Gédigier** Som: **Per Streit, Bruno Langiano, Julien Naudin, Kristian Eidnes Andersen** · Música: **Björk** · Interpretação: **Björk, Catherine Deneuve, David Morse** Produção: **Zentropa Entertainments, Trust Film Svenska, Film i Väst, Liberator Productions**
2000 · Dinamarca, Alemanha, Suécia, Países Baixos, França, Itália · 139 min



Com *Dancer in the Dark*, quiseste renovar o género do musical?

Quis tentar dar-lhe a mesma frescura que encontro nos filmes do Dogma, ou até em *Breaking the Waves*. Mas não quis partir de um conceito formal ou estilístico, e sim do próprio tema da história.

A ideia para o enredo surgiu-me a partir de um filme de animação, um melodrama terrivelmente sentimental, que se passa em Nova Iorque. Um polícia encontra uma boneca num caixote do lixo e oferece-a a uma jovem italiana por quem está claramente interessado. Esta, por sua vez, dá a boneca à filha, que um dia a deixa cair. Só quando a vemos a tactear o chão à procura da boneca é que percebemos que a menina é cega. É uma cena de uma eficácia extraordinária. A partir daí, a menina não pára de falar com a boneca, tal como Bess em *Breaking the Waves*! Percorre a cidade com ela, e a boneca empresta-lhe os seus olhos. No fim, a menina consegue ver a mãe pela primeira vez. É uma história de um sentimentalismo absolutamente excessivo, mas desenhada com uma mestria extraordinária.

A cegueira é um recurso melodramático engenhoso. Fez-me pensar no *Magnificent Obsession*, de Douglas Sirk: uma história completamente inverosímil. A personagem interpretada por Rock Hudson atropela uma mulher, interpretada por Jane Wyman, e o acidente deixa-a cega. Ele torna-se médico para poder curá-la. E, no fim, casam-se, evidentemente! Isso é que é forte! Mas, ainda assim, não procurei recorrer a artifícios tão exagerados quando escrevi *Dancer in the Dark*.

[Excerto de *Lars von Trier: entretiens avec Stig Björkman*, Cahiers du cinéma, 2000]

The Five Obstructions

Realização: **Lars von Trier, Jørgen Leth** · Argumento: **Lars von Trier, Jørgen Leth** · Fotografia: **Dan Holmberg** · Montagem: **Camilla Skousen, Morten Højbjerg**· Som: **Martin Saabye Andersen, Morten Bøttzauw, Jens de Place Bjørn, Paul Heymans, Jan Juhler, Tom Koester, Hans Møller** · Música: · Interpretação: **Claus Nissen, Maiken Algren Nielsen, Daniel Hernández Rodríguez** · Produção: **Zentropa Real ApS, Wajnbrosse Productions, Almaz Film Productions S.A., Panic Productions**
2003 · Dinamarca, Bélgica, Suíça, França · 101 min



Manifesto Defocus

[Publicado originalmente no jornal dinamarquês B.T., a 6 de Maio de 2000, por ocasião da criação da Zentropa Real.]

Procuramos algo ficcional, não factual. A ficção é limitada pela nossa imaginação e os factos pela nossa perspicácia, e a parte do mundo que procuramos não pode ser abarcada por uma "história" nem abraçada a partir de um "ângulo".

A matéria que procuramos encontra-se na mesma realidade que inspira os criadores de ficção; a realidade que os jornalistas julgam estar a descrever. Mas não conseguem encontrar esta matéria invulgar porque as suas técnicas os cegam. Nem querem encontrá-la, porque as técnicas se tornaram o próprio objectivo.

Se alguém descobre ou procura uma história, para não falar de um ponto que comunique, então suprime a matéria. Ao sublinhar um padrão simples, genuíno ou artificial; ao apresentar o mundo como uma imagem de puzzle com soluções escolhidas de antemão.

A história, o ponto, a revelação e a sensação tiraram-nos esta matéria, isto: o resto do mundo, que não é de modo algum tão fácil de transmitir, mas sem o qual não podemos viver!

A história é a vilã. O tema apresentado à custa de toda a decência. Mas também o caso em que a importância de um ponto é, presumivelmente, submetida à avaliação do público, auxiliada por pontos de vista e factos contrabalançados pelas suas antíteses. O culto do padrão, o único e exclusivo, à custa da matéria de onde ele vem.

Esta matéria, que pode ser o verdadeiro tesouro da vida, desapareceu diante dos nossos próprios olhos.

Como a redescobrir, e como a transmitir ou descrever? O desafio último do futuro, ver sem olhar: desfocar! Num mundo em que os meios de comunicação acorrem a ajoelhar-se diante do altar da nitidez, drenando a vida da própria vida no processo, os desfocadores serão os comunicadores da nossa era, nada mais, nada menos!

Chega o Momento

A parte de um filme de que mais gosto é quando se consegue sentir o tempo fluir através de uma única cena. Deve haver sempre espaço para o tempo. Um filme deve respirar naturalmente. Quando saímos, tendemos a criar uma armadilha à realidade, para a persuadirmos a encaixar-se naquela disposição mental que organizámos. Estamos relaxados, atentos e sem compromissos. As coisas acontecem quando acontecem. Somos tão espertos e tão estúpidos como pescadores. Podemos sair quando quisermos em qualquer direcção definida e, por vezes, tropeçamos num momento mágico. É isso que procuramos, mas não devemos estar demasiado ansiosos nem demasiado seguros. A experiência diz-nos que existe. No nosso trabalho, estamos armados com o nosso instinto, os nossos olhos e os nossos ouvidos. Concentramo-nos no espaço vazio e também no espaço ocupado. Observamos o silêncio e o ruído. Confiamos nos dons ilimitados do acaso e, no entanto, o lugar em que nos encontramos não é necessariamente um produto do acaso. De repente chega o momento em que já não ficamos espantados com a sua aparição. Aí estamos. Estamos prontos para o capturar, para nos entendermos com ele. Não sabemos para onde nos levará. Seguimos o fluxo, vemos para onde ele quer ir e o que quer fazer de nós. Vemo-lo ganhar forma e juntar-se, mas temos de o alicerçar enquanto ainda está a fluir e não demasiado definido. Estamos apaixonados. Um sentimento atingiu-nos, tentamos percebê-lo durante a sua passagem superficial, mas temos medo de o perder de novo por o compreendermos demasiado bem.

[Trocas de email entre Jørgen Leth e Lars von Trier]

Caro Jørgen,
O desafio/o filme que deves realizar/resolver chama-se: The Five Obstructions. Como ponto de partida, gostaria que me mostrasses um filme de 10 minutos que fizeste — The Perfect Human Being.
Veremos o filme juntos e falaremos sobre ele — depois estabelecerei limitações, ordens ou proibições, o que significa que terás de fazer o filme todo de novo. Faremos isto cinco vezes — daí o título. Acharia natural que as nossas conversas fizessem parte do filme final — com seis pequenos filmes, claro.
Espero que estejas contente com a tarefa. Talvez o tema do primeiro filme devesse ser algo sobre o qual chegámos a acordo? Claro que nos divertiríamos mais se o tema fosse de natureza a dar-nos a maior diferença possível entre o filme um e o seis?
Diz-me o que sentes sobre isto. Escreve, por favor.
Com os melhores cumprimentos,
Lars

Caro Lars,
Acho a tarefa tentadora. Vejo um desenvolvimento interessante entre o filme um e o seis, o percurso em torno dos obstáculos, as conversas; estou certo de que tiraremos muito proveito disto. É excitante. Aguardo com expectativa as tuas obstruções.
Gosto muito da ideia de ter de mudar, ajustar e reduzir de acordo com as condições dadas no processo.
Com os melhores cumprimentos,
Jørgen

Dogville

Realização: Lars von Trier · Argumento: Lars von Trier · Fotografia: Anthony Dod Mantle · Montagem: Molly Malene Stensgaard · Som: Kristian Eidnes Andersen, Pétur Einarsson, Julien Naudin, Ad Stoop, Per Streit · Música: · Interpretação: Nicole Kidman, Harriet Andersson, Lauren Bacall, Paul Bettany · Produção: Zentropa Entertainments
2003 · Dinamarca, Reino Unido, Suécia, França, Alemanha · 178 min



©Anders Refn



©Anders Refn

Stig Björkman: *Dogville* faz lembrar os romances de Fielding ou Dickens, com um narrador omnisciente e títulos de capítulos que antecipam a acção.
Lars von Trier: Enquanto escrevia o argumento, tinha mais provavelmente em mente Winnie-the-Pooh. No início dos capítulos, lemos coisas como: «Em que Pooh e Leitão vão à caça e quase apanham um Woozle». Isso põe a imaginação a trabalhar. (...) Inicialmente, o argumento de *Dogville* estava dividido em cenas; (...) depois, chamámos-lhes «capítulos», pelas associações literárias.

E a influência de Brecht?
Sem dúvida, mas foi uma inspiração em segunda mão. (...) Brecht era uma espécie de deus doméstico na minha infância. (...) Um ponto de partida foi a canção de Jenny dos Piratas, de *A Ópera dos Três Vinténs*. Ouvi-a muitas vezes, seduzido pelo tema da vingança: «Perguntaram-me que cabeças deviam cair, e o porto ficou em silêncio quando respondi: "Todas".»

Como surgiu a ideia do filme, para além dessa canção?
Ia de carro com Jens Albinus, o protagonista de *The Idiots*. Ouvíamos a canção e disse que me imaginava a fazer um filme sobre vingança. Queria construir tudo aquilo que conduz ao acto de vingança. (...)

A forma do filme surgiu ao mesmo tempo que o enredo?
Não. Imaginei primeiro um filme convencional, mas parecia-me aborrecido. Um dia, enquanto pescava na Suécia, ocorreu-me contar toda a história como



©Anders Refn

um mapa aberto, com *Dogville* desenhada no chão. Fascinam-me as limitações da unidade de espaço. (...) Prefiro desenhar a silhueta de um cão no chão do estúdio a criar qualquer coisa com computadores. (...)

E a escrita do argumento e a rodagem?
Escrevi-o muito depressa, como de costume. Tinha cerca de 150 páginas, mas, quando começo a escrever, as palavras atropelam-se. (...) Foi uma rodagem incrivelmente cansativa: cerca de seis semanas, desnecessariamente depressa. (...) Andava o dia inteiro com aquela maldita câmara ao ombro.
É assim que quero filmar. (...)

[Excerto de *Lars von Trier: entretiens avec Stig Björkman*, Cahiers du cinéma, 2000]

Dogville
PRESS BOOK ORIGINAL · EN

Manderlay

Realização: Lars von Trier · Argumento: Lars von Trier · Fotografia: Anthony Dod Mantle · Montagem: Molly Malene Stensgaard · Som: Per Streit, Julien Naudin, Kristian Eidnes Andersen, Pétur Einarsson, Ad Stoop, Thomas Puget, Marten Negenman · Música: Joachim Holbek · Interpretação: Bryce Dallas Howard, Isaach de Bankolé, Danny Glover, Willem Dafoe, Lauren Bacall · Produção: Zentropa Productions
2005 · Dinamarca, Suécia, Reino Unido, França · 139 min



Que mensagem quer transmitir com *Manderlay*?

Lars von Trier: Não sei, é sempre a mesma história. Para mim há uma novidade em *Manderlay*: outras raças, e isso agrada-me. Na Dinamarca dizemos sempre que não há problemas de racismo, mas não havia negros quando eu era criança, excepto algum músico de jazz. Desde então, o racismo mostrou a sua face mais feia, e é possível que *Manderlay* também se refira à Dinamarca actual.

A intriga baseia-se em duas coisas. Primeiro, no prefácio de um autor francês para *Histoire d'O*, acerca de uns escravos libertados que morriam de fome e queriam voltar para o seu amo, porque ao menos comeriam alguma coisa – quando ele se recusou, mataram-no. Esta alegre historieta fascinou-me. E também me inspirei nas fotografias e conferências de Jacob Holdt acerca dos Estados Unidos.

Não teve vontade de...?

Ensinar algo ao espectador? Não sei. Pode descrever-se como uma comédia moral, sem dúvida. Mas também espero que seja ambígua, sobretudo o final. Posso sempre escudar-me na ambiguidade.

Porque é que não há ninguém realmente bom em *Manderlay*? Não há heróis nem heroínas.

A única seria a Mam, em todo o caso. Perto do fim, quase se torna heroína, não acha? A Grace deveria sê-lo, mas estraga tudo por ser tão estúpida e idealista. Falta-lhe pragmatismo político, é apenas estúpida e idealista. E demasiado emocional. Não se pode ser assim na vida política, não se chega a lado nenhum.

Não devemos ser assim na vida real?

Emocionais? Sim, claro. Mas também não leva a lado nenhum, não funciona.

Significa que devemos fazer uso do cinismo?

Sim, se formos humanos pensantes. É preciso alguma dose de cinismo para sobreviver. Estou em plena terapia contra a ansiedade. A teoria é que o cérebro filtra as sensações sensoriais porque não são muito importantes.

Há um grupo reduzido de pessoas, composto por desequilibrados e por meio-desequilibrados com tendências artísticas, cujo filtro não funciona lá muito bem. Por outras palavras, o seu filtro não retém tudo o que não tem interesse para a vida humana. Muitas vezes interessam às pessoas que têm bons filtros, porque lhes abrem os olhos para coisas que não vêem. Mas estes artistas, em geral, não são pessoas felizes. Se o filtro não funciona bem, não é possível existir correctamente como ser humano.

«Entrevista a Lars von Trier», revista *CHC*, 10 de Maio de 2005, reproduzida em DDOOSS.



The Boss of it All

Realização: Lars von Trier · Argumento: Lars von Trier · Fotografia: Claus Rosenløv Jensen
Montagem: Molly Malene Stensgaard · Som: Kristian Eidnes Andersen, Ad Stoop
Música: Mikkel Maltha · Interpretação: Jens Albinus, Peter Gantzler, Friðrik Þór Friðriksson, Iben Hjejle, Benedikt Erlingsson · Produção: Zentropa Entertainments
2006 · Dinamarca, Suécia, França, Itália, Alemanha, Islândia · 99 min



Declaração de Revitalização

Na sequência da saída de Vibeke Windeløv, que foi minha produtora durante dez anos, e da chegada de Meta Louise Foldager para a substituir, tenciono reorganizar a minha actividade profissional, de modo a reencontrar o entusiasmo inicial pelo cinema.

Nos últimos anos, tenho-me sentido cada vez mais condicionado por hábitos estéreis e expectativas, tanto minhas como dos outros, e sinto necessidade de pôr a casa em ordem.

No que diz respeito ao desenvolvimento dos projectos, isto significará mais tempo e maior liberdade. Ou seja, os projectos poderão desenvolver-se verdadei-ramente, em vez de se limitarem a corresponder a exigências previamente estabelecidas. Trata-se, em parte, de me libertar da rotina e, sobretudo, de estruturas narrativas que tenho vindo a transportar de filme para filme.

Procurarei reduzir a dimensão das minhas produções, em termos de financiamento, meios técnicos, dimensão da equipa e, sobretudo, do elenco, mas gostaria de prolongar o tempo dedicado às rodagens.

Quero que o lançamento dos meus filmes esteja de acordo com o seu carácter mais austero e seja dirigido ao meu público habitual. Isto significa que a promoção será consideravelmente menos glamorosa do que até agora, o que implica também abdicar de estreias mundiais em festivais prestigiados e exóticos.

Quanto às relações públicas, pretendo reduzir substancialmente a sua quantidade, compensando essa redução com uma abordagem mais aprofundada junto da imprensa de referência.

Em suma, ao chegar aos cinquenta anos, sinto que conquistei o direito de simplificar. Espero que esta tentativa de revitalização pessoal dê frutos, permitindo-me satisfazer a minha curiosidade e o meu desejo de experimentar e brincar, e continuar a fazer mais filmes.»

Antichrist

Realização: **Lars von Trier** · Argumento: **Lars von Trier** · Fotografia: **Anthony Dod Mantle**
Montagem: **Anders Refn, Åsa Mossberg** · Som: **Kristian Eidnes Andersen** · Música:
Interpretação: **Willem Dafoe, Charlotte Gainsbourg, Storm Acheche Sahlstrøm**
Produção: **Zentropa Entertainments**
2009 · Dinamarca, Alemanha, França, Suécia, Itália · 104 min





©Anders Refn

Confissão do Realizador

Há dois anos, sofri uma depressão. Foi uma experiência nova para mim. Tudo, fosse o que fosse, me parecia insignificante, trivial. Não conseguia trabalhar.

Seis meses depois, escrevi um argumento, apenas como exercício. Foi uma espécie de terapia, mas também uma procura, uma forma de testar se alguma vez voltaria a fazer um filme.

O argumento foi concluído e o filme rodado sem grande entusiasmo, já que dispunha de apenas metade das minhas capacidades físicas e intelectuais.

A escrita do argumento não seguiu o meu método de trabalho habitual. Acrescentei cenas sem qualquer razão aparente. Compus imagens sem obedecer a nenhuma lógica ou intenção dramática. Muitas delas surgiram de sonhos que tinha na altura ou de outros que tivera em momentos anteriores da minha vida.

Mais uma vez, o tema era a «Natureza», mas abordado de uma forma diferente e mais directa do que antes. De uma forma mais pessoal.

O filme não obedece a nenhum código moral específico e, em termos de enredo, limita-se àquilo a que alguns chamariam «o estritamente necessário».

Li Strindberg quando era jovem. Li com entusiasmo o que escreveu antes de partir para Paris para se tornar alquimista e durante a sua estadia nessa cidade... um período que mais tarde viria a ser conhecido como a sua «crise do Inferno». Terá sido *Antichrist* a minha crise do Inferno? A minha afinidade com Strindberg?

Seja como for, não tenho qualquer justificação a dar por *Antichrist*. A não ser a minha absoluta convicção neste filme — o mais importante de toda a minha carreira!

Lars von Trier, Copenhaga, 25 de Março de 2009.

O Som de Antichrist — Entrevista
Kristian Eidnes Andersen · The Sound and Music of *Antichrist* (2009)
Vídeo: CloserTV – A Behind the Scenes Channel ·
youtube.com/watch?v=-UTEVJHnxk0

Antichrist
14 / 2009
PRESS PACK ORIGINAL · EN

Melancholia

Realização: **Lars von Trier** · Argumento: **Lars von Trier** · Fotografia: **Manuel Alberto Claro** · Montagem: **Molly Malene Stensgaard, Morten Højbjerg** · Som: **Kristian Eidnes Andersen, Hans Møller, Julien Naudin, André Rigaut** · Música: · Interpretação: **Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Alexander Skarsgård, Charlotte Rampling, Kiefer Sutherland** · Produção: Zentropa Entertainments
2011 · Dinamarca, Suécia, França, Alemanha, Itália · 130 min



Ofélia, John Everett Millais



Rob White: Como caracterizarias a tua direcção de fotografia?

Manuel Alberto Claro: Estou sempre atento aos locais reais. Tento criar o melhor espaço possível para os actores e, depois, claro, ser visualmente expressivo dentro desse espaço. O que às vezes resulta são momentos tecnicamente maus, mas emocionalmente bons. Gosto muito do processo de rodar, de chegar a algum lado. Estou constantemente a ajustar — não tenho um plano específico antes de rodar uma cena. Acho que é um processo semelhante ao dos actores. Torna-se um processo orgânico assim que se começa a trabalhar, e foi definitivamente o caso de *Melancholia*, onde a ideia era que a câmara reagisse aos actores como se não fizesse ideia do que vai acontecer: por isso, a reacção é sempre um pouco tardia, um pouco desalinhada. Talvez se percam falas, não se apanhe todo o diálogo. O Lars gosta disso. Não acha que precisemos de ver tudo, de ouvir todas as falas, e isso é um pouco diferente da maioria dos realizadores.

Operaste tu a câmara?

Na primeira semana, o Lars operou a câmara no primeiro take de cada cena, e depois era eu que assumia, mas ao fim de uma semana deixou de o fazer. (A câmara utilizada era uma Arri Alexa.) Penso que há dois ou três planos no filme final que foram filmados por ele, mas, normalmente, no primeiro take estava tudo errado. O Lars não dá indicações ao início, nem aos actores nem à equipa. Limita-se a dizer «acção» e depois vê o que acontece. Fora o argumento, no início ninguém sabe para onde está a ir. Depois do primeiro take, todos fazem sugestões e todos se ajustam. Muitas vezes o resultado é uma transformação espantosa no take seguinte, sobretudo quando os setups são simples.

Em termos de estilo de câmara à mão, tinha certamente presente o trabalho anterior do Lars. Normalmente, trabalharia de forma muito mais calma, ficaria mais tempo com a imagem, faria muito menos panorâmicas e zooms, mas não é como se se pudesse imitar o estilo de outra pessoa. O Lars quer que tentes esquecer o conhecimento profissional e trabalhar o mais instintivamente possível. Tens de tentar estar dentro da cena, reagir ao que vês, tentar sempre fazer coisas novas. Sempre que eu repetia alguma coisa, ele respondia de imediato e pedia-me para evitar refinar algo que já tinha sido feito num take anterior. «Não gosto disso», dizia. «Sinto que estás a pensar.» Nesse sentido, tens de entrar num modo documental, mas, na verdade, se estivesse a fazer documentário, ainda operaria com mais calma! Não faria panorâmicas tão depressa, por exemplo, até porque na linguagem cinematográfica normal isso



©Anders Refn

torna a montagem mais difícil. Mas o Lars gosta precisamente da dificuldade que daí advém — sobretudo do facto de se perder parte do sentido do espaço, de modo a não se dominar a cena.

Como é que diferenciaste visualmente as duas metades do filme?
A segunda metade é mais leve e talvez até, apesar do apocalipse que se aproxima, mais feliz.

Usámos luzes muito amarelas para o casamento. A ideia era criar um ambiente de certo modo demasiado feliz — feliz ao ponto de se tornar perturbador. O amarelo da luz é excessivo; começa a parecer nauseante. Depois, na segunda parte, a luz é muito mais neutra. Quase lhe chamaria protestante. Como a primeira parte tem sobretudo cenas nocturnas (excepto a viagem de limusina ao início), há um contraste com as sequências exteriores, diurnas e banhadas de sol, da segunda parte. Vê-se o parque, a floresta. Além disso, na primeira parte há tantos actores que está sempre a acontecer alguma coisa: muita gente a falar, muita actividade em segundo plano. Sente-se energia. A segunda metade é mais uma peça de câmara, com poucas personagens, e a luz é muito mais naturalista e fria.

Mas tivemos algumas regras ao estilo Dogma: por exemplo, tínhamos a regra de que, apesar de rodarmos muitas cenas em estúdio, não nos era permitido mexer em qualquer mobília depois de começar a filmar. Isso limitou as possibilidades de ângulos de câmara, porque normalmente rodar em estúdio permite muita liberdade de posicionamento da câmara — basta retirar paredes, e assim por diante. Além disso, só iluminámos as cenas com candeeiros domésticos, mas, no caso desta regra, não foi totalmente possível cumpri-la.

Embora predomine um estilo documental instável, há também vários planos muito elevados, vistos de cima. Por um lado, a câmara está mesmo no meio da acção, quase como um actor. Por outro, há esses planos muito distantes, separados, impessoais — incluindo os planos que enquadram planetas.

Penso que este é um momento muito interessante no trabalho do Lars, em que ele parece misturar o estilo mais formal dos seus trabalhos dos anos 80 com as técnicas do período Dogma, tirando o melhor de ambos. Em *Melancholia*, a câmara está muito próxima e reactiva quando é o momento psicológico certo, quando se passa algo entre as pessoas. Mas depois há muitos desses momentos mais elevados, em que se observa um planeta ou uma paisagem. Quando estávamos a rodar, ele chamava-lhes «momentos Wagner» — que acabariam por ter música por baixo. Por isso, em certos momentos é muito ao estilo documental, noutros mais elevado e grandioso. Mas acho que o que faz dele um grande filme é precisamente ter tanto cenas muito íntimas — com a sensação de estar mesmo no meio das coisas — como esses planos muito mais amplos ou remotos. A propósito, o Wagner era muito tocado no set (e também o ouvíamos antes de rodar), e funcionava de maneira bastante diferente para cada pessoa: alguns ficavam comovidos, outros achavam irritante a sua dimensão épica e trágica.

(Rob White, «Interview with Manuel Alberto Claro», *Film Quarterly*, vol. 65, n.º 4, Verão de 2012, pp. 17–20.)



Melancholia
15 / 2011
PRESS KIT ORIGINAL · FR

Nymphomaniac

Realização: **Lars von Trier** · Argumento: **Lars von Trier** · Fotografia: **Manuel Alberto Claro**
Montagem: **Jacob Secher Schulsinger, Morten Højbjerg, Molly Malene Stensgaard**
Som: **Kristoffer Salting, Kristian Eidnes Andersen, Andreas Hildebrandt, Julien Naudin, Thomas Jæger, Carlos García, Lars Rasmussen** · Música: **Kristian Eidnes Andersen** · Interpretação: **Charlotte Gainsbourg, Stellan Skarsgård, Stacy Martin, Shia LaBeouf** · Produção: **Zentropa Entertainments, Heimatfilm**
2013 · Dinamarca, Alemanha, França, Bélgica · 325 min



The House that Jack Built

Realização: Lars von Trier · Argumento: Lars von Trier, Jenle Hallund · Fotografia: Manuel Alberto Claro · Montagem: Jacob Secher Schulsinger · Som: Kristian Eidnes Andersen, Andreas Hildebrandt, Julien Naudin, Kristoffer Salting, Morten Groth, Stéphane De Rocquigny · Música: Víctor Reyes · Interpretação: Matt Dillon, Bruno Ganz, Uma Thurman · Produção: Zentropa Entertainments
2018 · Dinamarca, Suécia, França, Alemanha, Bélgica · 155 min



Joachim Lepastier: Queria explorar a ideia de uma ligação entre a inteligência e o mal?

Lars von Trier: É difícil responder-lhe. Muito resumidamente, quis fazer este filme porque me apetecia. A forma como o vêem e aquilo que retiram dele é, na verdade, uma questão que diz respeito ao público. Sempre disse que, se alguma coisa pode ser feita e pensada, então também pode ser mostrada no ecrã. Nunca tive medo de ser explícito em relação ao sexo ou à violência. Recorrer a elipses é, de certa forma, acobardar-se. Por exemplo, vemos um homem com uma arma e uma criança que cai, e ouvimos apenas o som do disparo. Mas pronto, já vi essa sequência 150 vezes. Estou um bocado farto disso. Mas, antes de mais, devo dizer que Matt Dillon tem uma interpretação extraordinária. Foi uma surpresa, uma excelente surpresa para mim.



A Barca de Dante, Eugène Delacroix

Porque incluiu excertos dos seus filmes anteriores? Tinha a intenção de falar de si próprio?

A minha ideia era falar de arte e comparar... Se eu tivesse nascido assassino em série... Não sei se se nasce assassino em série. Mesmo que pareça perverso, há qualquer coisa de artístico nisso. Claro que Jack não é o primeiro a dizê-lo, mas defende que o crime pode ser artístico. Podem interpretar o filme simplesmente como o retrato de um artista.

Tenho quatro filhos e sempre achei que era o melhor pai do mundo. Há uns anos, quando fizeram 17 ou 18 anos, censuraram-me por nunca ter estado presente, disseram-me que todos os problemas deles eram culpa minha, e que... pfff... (*Suspira*.) Mas tenho uma boa relação com eles, apesar de terem ficado muito zangados comigo.

Nunca tive grande contacto com o meu pai e com a minha mãe. Sentavam-se cada um no seu canto a ler, ou ocupavam-se de coisas completamente diferentes. Eu estive muito mais presente na vida dos meus filhos.

Ontem lembrei-me do meu pai. Era mais velho do que os outros pais. Não era assim tão velho, mas comportava-se como um velho. Sempre quis jogar futebol com ele. E um dia disse-me: «Está bem, vou mostrar-te o que é o desporto.» Fizemos uma pequena baliza e ele preparou-se para marcar um penálti, dizendo-me que ia rematar para a esquerda. Atirei-me para a esquerda. Ele rematou para a direita e disse-me: «Isto é que é o desporto.» Foi a única conversa que tivemos.



©Anders Refn

Ambos são confissões e ambos assentam num diálogo com um confessor.

Espero que não me prendam pelo que vou dizer. Lembram-se da conferência de imprensa em Cannes, há sete anos. Do meu ponto de vista, foi tudo completamente ridículo. Acabou comigo a dizer: «Está bem, sou nazi.» Mas disse-o com um sorriso irónico. Claro que não sou nazi. (Silêncio.) Não sou estúpido. Sei o que Hitler fez e é aterrador. Mas dentro daquele monstro abominável há um ser humano. E isso é muito importante. Temos tendência para dizer que aquilo é o mal, como forma de afirmar que não somos nós. Mas também somos nós, porque somos todos seres humanos. Dependendo das circunstâncias, há uma pequena centelha de mal em cada um de nós que pode crescer.



©Anders Refn

Hitler é também, talvez, o homem que mais vezes vimos na televisão. Toda a gente reconhece o horror dos campos de concentração e de extermínio e, ao mesmo tempo, ele torna-se quase um membro da família. Torna-se próximo de nós porque o vemos todos os dias. Podemos até vê-lo sentado na nossa sala de estar e perguntar-lhe como é que tudo aquilo aconteceu. Ele poderia responder-nos com a mesma descontracção com que Jack fala disto e daquilo. É um mistério e continua a ser um ser humano. Quando olhamos para todos os meus filmes em conjunto, ficamos com uma ideia da diversidade do ser humano.

[Entrevista a Lars von Trier por Joachim Lepastier, Cahiers du cinéma, 2018.]

Série

The Kingdom I

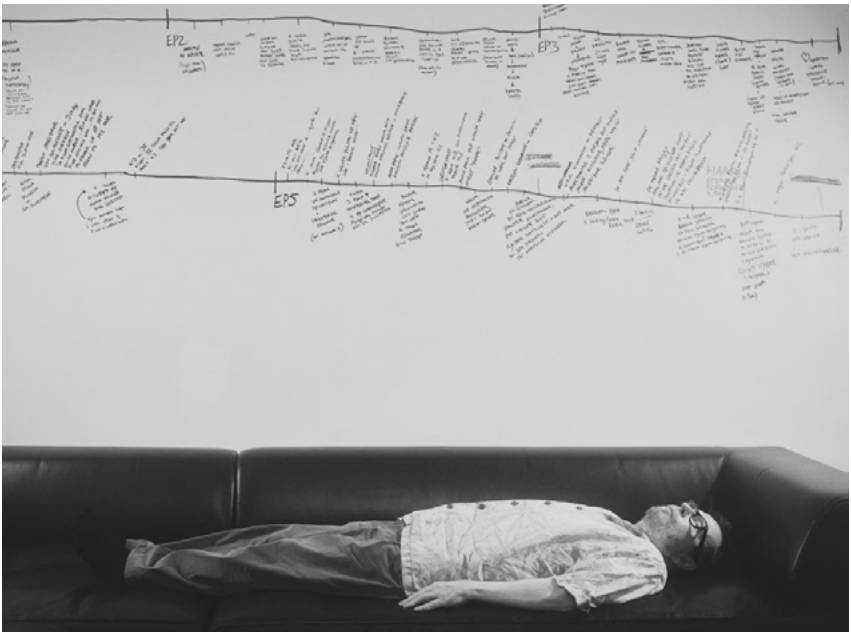
Realização: **Lars von Trier** · Argumento: **Lars von Trier, Niels Vørsel, Tómas Gislason**
Fotografia: **Eric Kress** · Montagem: **Zentropa Entertainments, Danmarks Radio**
1994

The Kingdom II

Realização: **Lars von Trier** · Argumento: **Lars von Trier, Niels Vørsel, Tómas Gislason**
Fotografia: **Eric Kress** · Montagem: **Zentropa Entertainments, Danmarks Radio**
1997

The Kingdom Exodus

Realização: **Lars von Trier** · Argumento: **Lars von Trier, Niels Vørsel**
Fotografia: **Manuel Alberto Claro** · Montagem: **Olivier Bugge Coutté, My Thordal, Jacob**
2022



Stig Björkman: A partir de *The Kingdom*, ensaiaste uma forma cinematográfica mais aberta e livre, experiência que prolongaste em *Breaking the Waves* e *The Idiots*. Como surgiu a ideia deste método? E o que é que ele traz, comparado com a tua maneira antiga de fazer, mais rigorosa e formalista? Dito isto, também neste caso estás muito consciente da forma, ainda que pareças troçar dela.

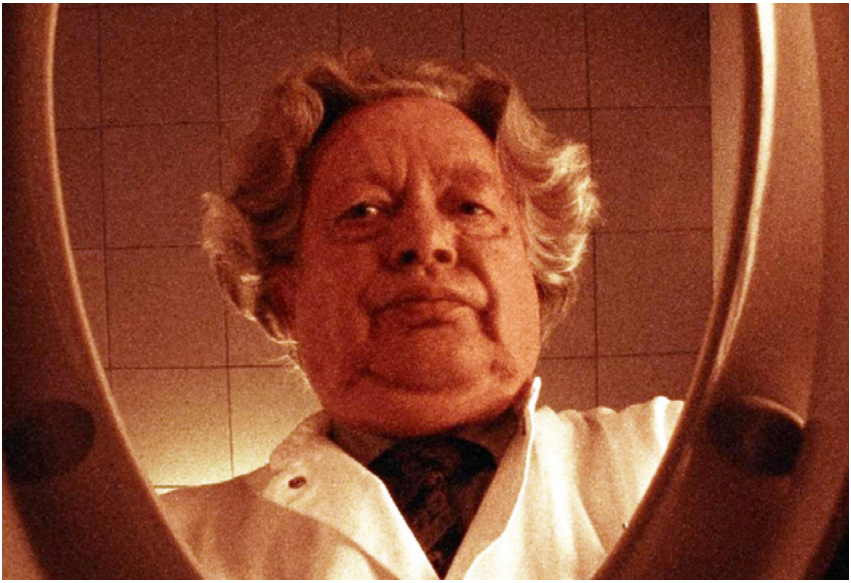
Lars von Trier: Este método permite-me avançar muito mais depressa. Além disso, é uma forma de cinema mais intuitiva, e isso parece-me uma qualidade essencial. A rapidez implica um contacto muito mais intenso com todos os participantes, à frente e atrás da câmara, e isso estimulou-me. Diria mesmo que me devolveu a vontade de trabalhar.

Foi o Tomas Gislason quem me deu a ideia, ao chamar-me a atenção para a série televisiva americana *Homicide: Life on the Street*, criada por Barry Levinson. Essa série foi uma revelação para o Tomas. Os primeiros episódios apresentavam uma originalidade formal muito grande. Depois, a forma foi ligeiramente modificada e os episódios evoluíram para algo mais standard, respeitando as regras básicas da montagem e evitando cortes demasiado abruptos na intriga. Suponho que os produtores recearam que aquilo degenerasse.

Foi muito libertador ver esses primeiros episódios de *Homicide: Life on the Street*, e inspiraram-me largamente para *The Kingdom*. Inspirando-me no seu estilo, fiz de propósito ao deslocar os actores entre cada take, de modo a que dissessem as suas falas em vários sítios diferentes da mesma sala. Mais tarde, na montagem, isso deu-me a impressão de que a matéria filmada era muito mais rica do que na realidade era. Mantive esse método em *Breaking the Waves*, com um resultado ainda mais eficaz, porque esse filme é rodado em *Cinemascope*. Esta técnica permite ao filme ganhar uma potência e autenticidade raras.

Como é que tiveste a ideia da intriga — ou das intrigas — de *The Kingdom*?

Bem, tínhamos aquela maldita produtora, a Zentropa, e era preciso produzir filmes para a pôr a funcionar. Tínhamos relações com o pessoal da Danmarks Radio, que me perguntou se me apetecia fazer uma mini-série para eles. Respondi-lhes que, em princípio, aquilo não me interessava. Não me ocupo de coisas secundárias. Se tenho de fazer alguma coisa, tem de ser grande e grandiosa! *(Risos.)*



Há muito tempo que me apetecia fazer um filme de fantasmas. Não um filme de terror, mas uma história de fantasmas. Sempre gostei das justaposições de imagens com personagens translúcidas que passeiam pelo ecrã. Não são precisos outros efeitos especiais; os truques feitos directamente na rodagem bastam amplamente. Lembrei-me então de uma série televisiva francesa que tinha visto em criança: *Belphegor, or Phantom of the Louvre*, uma história aterradora que me gelava o sangue. Deve ser a minha primeira memória de uma série de televisão.

Situar uma história de terror num museu imenso e cheio de labirintos é engenhoso, o cenário presta-se. Tinha de encontrar um cenário da mesma veia. Surgiu-me a ideia de um hospital: havia lá uma multidão de salas, de corredores e de condutas subterrâneas. Foi assim que encontrei o Hospital Real de Copenhaga. Soube, por um médico que lá trabalhava, que os empregados lhe chamavam *O Reino*. Pareceu-me blasfemo, mas era um título perfeito para o filme.

Este cocktail revelou-se eficaz, pois o meio hospitalar responde em grande parte às exigências de uma *soap opera*. Morrem pessoas e nascem crianças. Há médicos de bata branca que olham de esguelha para as enfermeiras bonitas por cima das máscaras. E depois há todo o aspecto científico.

Como é que organizaram a matéria de *The Kingdom*? Há uma quantidade tal de personagens e de acontecimentos…

Parece-me que tivemos uma óptima ideia. Inspirámo-nos, para cada personagem fictícia da intriga, numa pessoa real: alguém que ambos conhecíamos. Isso permitiu-nos atribuir-lhe facilmente um carácter e escrever a sua história. Os modelos que inspiraram a maior partem das personagens encontram-se entre os nossos amigos comuns de infância. Como nos eram familiares aos dois, o Niels e eu nunca tivemos desacordo a respeito deles.

O que é que te pareceu mais aborrecido? A escrita do argumento ou a série em si?

A série. Diverti-me a escrever a segunda parte, mas não a rodá-la. Nunca antes tinha feito duas vezes a mesma coisa. Não é muito excitante, pelo menos para mim. O problema de uma sequela é que todas as personagens já existem e os actores têm, de repente, uma maneira completamente diferente de julgar os seus papéis. Puderam ver a primeira parte e criticar o seu trabalho. Claro que os actores têm todo o direito de ter as suas próprias ideias, isso não me incomoda, mas é triste perceber que, de repente, ficamos bloqueados dentro de uma forma fixada de antemão.
Agora, temos de escrever a terceira e última parte. Mas penso que teremos de adoptar uma estratégia diferente. A meu ver, esses últimos episódios não se parecerão com os anteriores.

Podes dizer-me como construíram essas situações e relações complexas?

Adoptámos uma estrutura muito clássica. Nunca tínhamos escrito uma série para televisão, nem eu nem o Niels, e fizemo-lo de uma maneira que qualificaria de muito «séria», do ponto de vista da narração. Não sou um especialista em dramaturgia, mas, sistematicamente, ao passar de uma acção ou de uma situação para outra, tratámos de levantar uma questão que conduzisse à personagem seguinte. O que mais nos divertiu foi complicar todas as histórias e fazê-las partir em direcções múltiplas. Espera-nos um trabalho infernal na véspera da terceira parte: entrelaçámos inúmeras intrigas que vai ser preciso desatar. O melhor a fazer seria colocar uma bomba debaixo do hospital e fazê-lo explodir.



***The Kingdom* permitiu-te tratar alguns dos teus males imaginários?**

Isso, sim! Em *The Kingdom II*, o Stig Helmer herda em parte a minha hipocondria, quando examina as suas fezes. Comecei também a debruçar-me sobre a questão. O Bergman também se preocupou com isso, não é? Ao que parece, tinha as suas próprias casas de banho nos estúdios da Filmstaden, em Estocolmo. Retretes privadas, onde ninguém tinha acesso. Li um artigo sobre WC numa revista inglesa. Tinham feito uma volta ao mundo das casas de banho. Há um único país onde a merda fica exposta, como apresentada numa bandeja, e é a França. Primeiro o utilizador deixa os seus excrementos num patamar intermédio da bacia, depois puxa o autoclismo. Eis uma nação inclinada a admirar aquilo que produz!

[Excerto de *Lars von Trier: entretiens avec Stig Björkman*, Cahiers du cinéma, 2000]

The Kingdom: Exodus
19 / 2022
PRESS KIT ORIGINAL · EN

Curtas Metragens de Escola

Comecemos pelo princípio.

Lars Trier nasceu em 1956 e, tal como Erich Stroheim, acrescentou mais tarde um «von» aristocrático e auto-atribuído ao seu nome de realizador. Tinha decidido desde cedo que queria ser realizador de cinema, por isso não hesitou quando foi escolhido para o papel principal masculino na série televisiva dinamarquesa *Secret Summer* [*Hemmelig sommer*], em 1969.



– Tinha 14 anos, trabalhava com película de 8 mm e tinha um grande fascínio pela tecnologia cinematográfica. Durante um ano inteiro, depois das filmagens da série, faltava à escola e corria para os estúdios, onde importunava as equipas com perguntas e comentários sobre as câmaras e a iluminação, até me porem na rua.

Entre 1979 e 1982, Lars frequentou a Escola Dinamarquesa de Cinema, em Copenhaga, onde realizou, entre outros, *Noturno*, em 1980, e *The Last Detail* [*Den sidste detalje*], em 1981.



– Noturno *foi o mais importante deles e ganhou até um prémio no festival de cinema de Munique. Tive a inspiração para esse filme ao ver, por acaso, um programa sueco de crítica cinematográfica. Mostravam lá um longo excerto de* O Espelho*, de Andrei Tarkovsky. O que vi foi um longo plano sem cortes, uma câmara a deslizar ao longo de uma estrada. Era simplesmente inacreditável — como uma revelação para mim! Na altura, tinha visto, claro, muitos filmes com estéticas diferentes e sempre me interessaram o divergente e o especial, mas as imagens desse filme de Tarkovsky pareciam-me vir de outro planeta.*

O filme de fim de curso de Trier, *Images of Liberation* [*Befrielsesbilleder*], de 1982, também parece vir de outro planeta. Esta peça de atmosfera onírica, quase alucinatória, conta a história de um soldado alemão e das suas experiências no dia em que os Aliados libertaram a Dinamarca. Desprovido de qualquer força ou impulso, o oficial caminha entre as ruínas das ilusões do Terceiro Reich, enquanto a sua namorada dinamarquesa o trai e ajuda dois membros da resistência dinamarquesa a criarem-lhe uma armadilha.

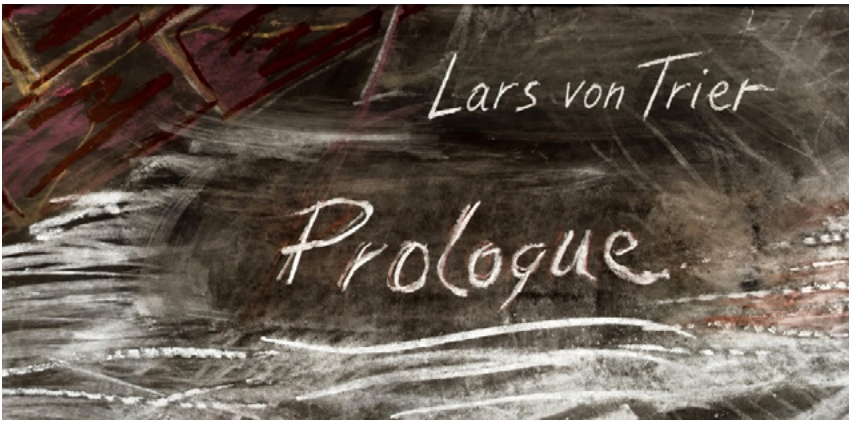
À medida que esta história se desenrola, Trier insere imagens documentais raramente mostradas das «tyskepiger» — raparigas dinamarquesas com namorados alemães —, a quem cortam o cabelo à força, e de administradores germanófilos forçados a correr entre duas filas pelas ruas de Copenhaga. Ao mesmo tempo, o filme deixa muito claro que não era alheio à resistência dinamarquesa, tal como à francesa, colaborar com as potências ocupantes. O retrato compassivo do oficial alemão e a reformulação desse segredo geralmente conhecido da história dinamarquesa tornaram rapidamente *Images of Liberation* um filme controverso. O debate que o rodeou deu mesmo a Lars von Trier a reputação de romantizar o nazismo. Apesar dessas controvérsias, o filme foi exibido na televisão dinamarquesa pouco depois.

– Tinham comprado o filme antes de estar terminado e não houve dificuldades em exibi-lo, porque era um «filme artístico». Quando um filme é provocador na sua forma, o conteúdo passa para segundo plano — mesmo que também ele seja provocador. Qualquer filme esteticamente provocador safa-se a contar qualquer tipo de história ou a transmitir qualquer tipo de mensagem. Ainda assim, não penetra... O nazismo foi, claro, o grande trauma europeu... Bem, o que posso dizer sobre as acusações? A minha mãe estava na resistência dinamarquesa... Teremos de ver o que acontece agora, quando a Zentropa, que tem muitas semelhanças com Images of Liberation*, for lançada. Pessoalmente, vejo tanto o nazismo como a Segunda Guerra Mundial como partes da nossa cultura e uma evolução lógica dos principais motores dentro dessa cultura. Já nos anos 30, muitos cometeram o erro de desvalorizar os nazis como uma espécie de vilões de desenho animado, mas tornámo-nos mais sábios.*

O mais impressionante no filme de fim de curso de Trier são as expressões elaboradas da forma e uma técnica infalível de estilização. Os cenários consistem em ambientes grandiosamente dilapidados, acariciados por movimentos de câmara sensuais e amplos — vêm à memória tanto Vincente Minnelli como Max Ophüls. A representação é feita com uma teatralidade tensa e, como reforço expressionista, Trier mergulha o cenário num tom amarelo dominante de luzes de sódio. *Images of Liberation* é, em muitos aspectos, um estudo-piloto de *O Elemento do Crime* [*Forbrydelsens element*], a estreia comercial de Trier na longa-metragem, em 1984.

– Sabia que seria difícil encontrar financiadores para a minha primeira longa-metragem comercial. Não creio que alguém quisesse ver outro Images of Liberation. *No entanto, as circunstâncias abriram caminho de forma bastante inesperada, e tive sorte. Tinham acabado de contratar um comissário de cinema extremamente impopular no Instituto Dinamarquês de Cinema. Normalmente, os comissários de cinema recebem centenas de argumentos, mas, quando cheguei com o meu projecto, não lhe tinham enviado um único, por isso deu luz verde à minha sinopse de imediato. Consegui então contactar Per Holst, o produtor, que investiu o resto do dinheiro. O aspecto do filme é de grande orçamento, mas foi, na verdade, a segunda produção mais barata da Dinamarca em 1984.*

(Michael Tapper, «A Romance in Decomposition: Interview with Lars von Trier & Niels Vørsel», Chaplin, n.º 2, 1991; texto reproduzido em *Lars von Trier: Interviews*, ed. Jan Lumholdt, University Press of Mississippi, 2003.)


Lars von Trier
Prologue

❝ Tudo começou com Munch. Não com o pintor, mas com o filme sobre o pintor Edvard Munch, realizado em 1974 pelo cineasta britânico Peter Watkins. Inicialmente, a influência que teve em mim não foi tão cinematográfica quanto existencial, uma vez que o filme despertou em mim uma ideia ainda incipiente do artista como algo diferente e mais do que um mero artesão. Mais tarde, naturalmente, também os recursos cinematográficos deixaram a sua marca: actores que olham directamente para a câmara, entrevistas a meio da narrativa, a ruptura da ilusão. Para não falar dos actores amadores e dos muitos dialectos.

— Lars von Trier

in *På hvis skuldre – Lars von Trier og billedkunsten*, Willumsens Museum / Strandberg Publishing, 2026.



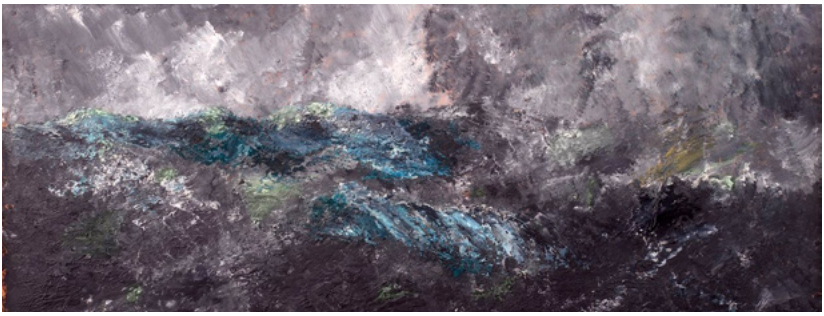


“ Uma característica recorrente de August Strindberg é a maneira como ele — à semelhança de Edvard Munch — transformou as suas próprias crises em matéria artística. O colapso mental não foi escondido, mas, pelo contrário, exposto. Um bom exemplo é o livro *Inferno*, no qual, entre muitas outras coisas, relata uma tentativa de suicídio: entrar no mar frio num dia de Outubro e deitar-se sobre as rochas, exposto ao vento, na esperança de contrair uma pneumonia grave que levasse a sua amada a visitá-lo antes de a morte chegar. O resultado, porém, não foi a morte, mas apenas uma simples constipação.

Eu próprio tive um pequeno encontro com Strindberg quando, aos 19 anos, visitei a casa de campo em Holte onde Strindberg tinha passado o Verão de 1888. Dessa visita resultou um artigo intitulado «À Beira da Loucura em Holte», publicado no jornal local.

— Lars von Trier

in *På hvis skuldre – Lars von Trier og billedkunsten*, Willumsens Museum / Strandberg Publishing, 2026



Den flyvende hollænder, August Strindberg

❝ A velha verdade sobre a fronteira fluida entre o génio e a loucura tem de ser novamente evocada, a menos que o clamor do homem pelo génio seja apenas um desejo de anormalidades para seu próprio consolo e que, por conseguinte, não exista qualquer fronteira entre um intelecto brilhante e a loucura delirante.

— Lars von Trier

in «På vanvidets rand i Holte», artigo publicado na imprensa dinamarquesa — 28 janeiro 1976



DET GRØNNE OMRÅDE 28. januar 1976

På vanvidets rand i Holte

En beretning om August Strindberg i Holte - en frugtbar krisetid

Af Lars von Trier

For nogen tid siden kunne skuespilleren Ernst Hugo Järegård skue over »Dramatenne fyldte sal, alten efter alten, når han gav rollen som Strindberg i Per Olov Enquists skuespil »Tribadernas nate, til bedste. Handlingen i stykket, som også er på vej til opførelse herhjemme, udspiller på Dagmarteatret i København 1889. Forinden havde digteren dog opholdt sig i

Når vi læser »Tuchandlas kommer Strindbergs le hysteriske vesen til at stå ganske klart. Forvalteren, der var markedet, blev til tateren, »gigajnere' Frk. Franzenaus ophav, blev til en alfons og hudej ... fadderen ejede således to horehu se i København.

Digteren optræder selv som en magister, der til bringer en sommer på »Blegaly«. Grunden til at hand

gened, og i første række havde han problemer med sit ægteskab. Han bliver i novellen fortørt af forvalterens syttenårige søster. Også dette er dokumentarisk. Han arbejdede samtidig med tanker om styrkens ret, naturromantiske ideer af forskellig slags! det kan ikke undre, at han et øjeblik er bukket under for pigen, som var tjenestepige hos digterfamilien.

Hendes tilnærmelser gav

Lars von Trier, skribent og maler fra Ørholm, fotograferet af Irving ved Geelsgaard, hvor Strindberg boede hin krisefyldte sommer.

af mildere karakter, præste hvor grevsalmgten døde ud, rich Nietzsche. Brd. Brandes rakte ofte Strindberg en hjælpende hånd i den hårde danske tid.

han sommeren og naturen. og lakajalmgten tog over. »I Andersens hjemland børte jeg går ikke med til det, og Forfatteren måtte føle sig

Lars von Trier — encontro em vídeo

Videoconferência realizada em 8 de Junho de 2009, no âmbito de «Lars von Trier: par-delà le bien et le mal». Duração indicada: 81 minutos.
https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/media/eiXNH0t

På hvis skuldre — exposição com curadoria de Lars von Trier

Exposição realizada na Dinamarca entre 6 de Junho e 20 de Setembro de 2026. A página oficial reúne informação curatorial, imagens e material audiovisual.
https://www.willumsensmuseum.dk/en/exhibitions/lars-von-trier/


©Anders Refn

Lars von Trier ou o cinema às portas do Inferno

João Lopes

Nos dias 20 e 21 de março de 1995, Paris acolheu um colóquio internacional dedicado ao primeiro centenário do cinema. O título — "O cinema a caminho do seu segundo século" — envolvia uma vontade prospectiva que, em qualquer caso, começava num balanço de 100 anos de narrativas filmadas a 24 imagens por segundo (ou menos, já que ninguém esquecia a riquíssima herança do mudo). Na apresentação de uma das mesas-redondas, "De que mundo nos falou o cinema?", o historiador Marc Ferro teve o cuidado de recordar que, "de Buñuel a Prévert", o cinema não deixou que a visão das sociedades fosse um exclusivo das "instituições tradicionais", a saber, "o Estado, a Igreja, os partidos políticos". E citou alguns exemplos — Fritz Lang, René Clair, Jean Renoir, Elia Kazan, Akira Kurosawa, Rainer Werner Fassbinder, sem esquecer o neo-realismo e a Nouvelle Vague — de obras que "procederam a uma contra-análise da sociedade". Mais ainda: lembrou aqueles que arriscaram enfrentar os "grandes mitos" da cultura e da história, ou seja, Murnau, Cocteau, Visconti, Tarkovski…

Ironicamente, diremos que tal contexto surgia como o palco ideal para Lars von Trier apresentar o programa de um novo entendimento do próprio cinema: os historiadores e os críticos tinham passado um século a interpretar o cinema, era tempo de transformá-lo.

Como? Através de princípios inovadores e libertadores. Na companhia de outro cineasta dinamarquês, Thomas Vinterberg, von Trier deu a conhecer tais princípios como um "dogma". O manifesto que divulgaram em Paris, Dogma 95, foi resumido por alguma crítica mais apressada, vocacionada para todas as "militâncias", a uma mera defesa dos materiais ligeiros, a começar pelas novas câmaras de video, para produzir filmes mais baratos — como se Jean-Luc Godard não tivesse pensado nisso vinte anos antes... Em boa verdade, tratava-se de uma salutar reação a um *statu quo* em que o cinema corria o risco de ser "normalizado" por um novo marketing que existia (e continua a existir) não para explorar a pluralidade do próprio fenómeno cinematográfico, apenas para proteger filmes que possam garantir uma boa receita no primeiro fim de semana de exibição.

Dogma, ou talvez não

Som directo, câmara à mão, recusa de identificar o realizador nos créditos — eis algumas das regras definidas pelo Dogma 95. Mais de trinta anos depois,

reduzidas ao seu aspecto literal, podem parecer o catecismo de um estudante de cinema iludido pelo seu idealismo. O certo é que definiam uma postura artística que não desistia de desafiar e surpreender, porventura chocar, o espectador. Como? Para quê?

As respostas pareciam estar no filme com que, cerca de um ano mais tarde, em maio de 1996, von Trier competiu em Cannes: *Ondas de Paixão*, distinguido com o Grande Prémio (*Segredos e Mentiras*, de Mike Leigh, arrebatou a Palma de Ouro). O seu impacto poderia ser encarado como uma vitória simbólica do Dogma 95, mas também como a sua inevitável reformulação criativa. Afinal de contas, o movimento postulava, por exemplo, um uso austero da música, "a não ser que ocorresse onde a cena foi rodada", mas não parecia que uma banda sonora com tantas preciosidades de nomes lendários (Bob Dylan, Jethro Tull, Procol Harum, etc.) pudesse satisfazer tal princípio... Em 1998, os filmes com que von Trier e Vinterberg surgiram em Cannes — respectivamente, *Os Idiotas* e *A Festa* (Prémio do Júri) — acabaram por ser mais "dogmáticos".

Antes de todas estas atribulações, von Trier era já um autor com um universo recheado de ziguezagues. As suas primeiras curtas-metragens distinguiam-se por um experimentalismo "selvagem" que teve a sua expressão mais eloquente em *The Orchid Gardener* (1977), retrato surreal de uma personagem que conhecemos num sanatório, com von Trier como protagonista, além de responsável pelo argumento, montagem e realização. As singularidades do seu olhar são também eloquentes em *Images of Liberation* (1982), uma "curta-quase-longa" (57 min.) sobre o contexto histórico pós-Segunda Guerra Mundial, com que von Trier concluiu a sua formação na Escola Nacional de Cinema — foi o primeiro título dinamarquês produzido em contexto universitário a ser lançado nas salas comerciais.

Epidemic (1987), *Europa* (1991) e a série *The Kingdom* (1994-97) consolidaram uma visão que, por vezes, ter-se-á aproximado de mecanismos dramáticos e visuais que nos habituámos a classificar como típicos do terror cinematográfico. Ainda assim, não fará sentido encaixar von Trier nas regras de um qualquer modelo tradicional. A sua demanda não se esgotava na acumulação de "efeitos" de um determinado género — deparávamos, isso sim, com a observação clínica de universos em que a evidência das forças do Mal (sendo obrigatório o uso simbólico da maiúscula) se impõe como lei de toda e qualquer narrativa.

Ondas de Paixão é, obviamente, a "bíblia" de tudo isso. E não apenas porque a personagem de Bess (Emily Watson, numa composição que lhe valeu uma nomeação para o Óscar de melhor actriz) emerge como corpo e metáfora, ou

corpo metafórico, de uma paixão amorosa que vai falhando qualquer hipótese redentora. Justificava-se a evocação da máxima de Jacques Lacan, "amar é dar aquilo que não se tem a alguém que não o quer", aliás presente em diversas formas da cultura popular (lembremos, por exemplo, a canção dos Pet Shop Boys: "I Don't Know What You Want but I Can't Give It Any More"). Acontece que o sem fim dessa paixão se desenvolve como um caminho de danação.

Cinema e teatro

Nada disto aconteceu sem que o "espontaneísmo" do Dogma 95 fosse integrando uma crescente vontade de conceber cada filme como o seu pedagógico contrário. Que é como quem diz: uma aventura cada vez mais teatralizada.

Pensemos em *Dancer in the Dark* (2000), o filme com Björk, também ela uma obstinada observadora das fronteiras da ficção. A sua Selma é alguém que canta como se circulasse por um musical (*Selmasongs* é o título do respectivo álbum), ao mesmo tempo que vai sendo assombrada pela tragédia, espelho cruel do Mal. Numa das canções da banda sonora, *I've Seen it All*, somos mesmo levados a perguntar-nos se o "todo" a que a personagem se refere é uma celebração da vida, ou apenas o derradeiro estertor antes de uma morte anunciada: "I've seen what I was, and I know what I'll be / I've seen it all — there is no more to see" (à letra: "Vi aquilo que fui, e sei aquilo que vou ser / Vi tudo — não há mais nada para ver").

O filme seguinte, *Dogville* (2003), com Nicole Kidman a liderar um elenco invulgarmente internacional (Lauren Bacall, Ben Gazzara, Harriet Andersson, etc.), consegue consumar uma proeza de ficção que, no limite, pode resumir o sistema, talvez mesmo a ética, de todo o cinema de von Trier. Assim, a saga trágica de Grace (Kidman), procurando esconder-se de um grupo de gangsters num recanto esquecido do Colorado, funciona a partir de uma fascinante contradição: por um lado, a singeleza da encenação (um prólogo + nove capítulos) procura manter uma relação transparente com o espectador, de alguma maneira satisfazendo o idealismo do Dogma 95; por outro lado, tudo isso acontece a partir de um "teatro cinematográfico" em que tudo o que é adereço e artifício transporta uma estranha verdade existencial.

As relações encenadas por von Trier, mesmo as que parecem conter a nostalgia de um paraíso perdido (ou, pelo menos, imaginado) vão sendo metodicamente decompostas em espasmos de sangue, dor e revolta. Observe-se o caso extremo, sem dúvida extremista, do par de *Anticristo* (2009), interpretado por Willem

Dafoe e Charlotte Gainsbourg. São figuras sem nome ("ele" e "ela") que vivem o calvário da perda de um filho num cenário em que a exuberância da floresta se vai transfigurando em pura (ou impura) emanação do radicalismo do Mal. A certa altura, é ela que exprime isso mesmo através de uma frase que poderá servir de mote do pessimismo moral que foi invadindo a obra de von Trier: "A Natureza é a igreja de Satanás."

Na companhia de Dante

Para von Trier, tudo isto flui como um imenso rio narrativo de que o seu cinema seria, de uma só vez, a experimentação e a prova, uma catedral de comunicação e também a planície das suas ruínas. *Anticristo* surge mesmo muitas vezes referido como o primeiro título de uma "Trilogia da Depressão" completada com *Melancolia* (2011) e as duas partes de *Ninfomaníaca* (2013). Antes já existiam a "Trilogia da Europa" — *O Elemento do Crime* (1984), *Epidemic* e *Europa* —, a "Trilogia do Coração Dourado", designação inspirada num livro infantil dinamarquês — *Ondas de Paixão*, *Os Idiotas* e *Dancer in the Dark* — e a "Trilogia dos EUA, Terra de Oportunidades" — *Dogville, Manderlay* (2005) e Washington, este nunca concretizado.

Onde é que tudo isto desemboca? No corpo. Nos corpos. Porque cada corpo, mesmo quando procura o calor de outro corpo, nada descobre a não ser que o outro possui um corpo indecifrável — cada história enraíza-se nessa impossibilidade de racionalizar a história de cada corpo. *Ninfomaníaca* não é, por isso, uma representação do(s) desejo(s) de quem quer que seja, antes uma parábola moral sobre a esplendorosa inacessibilidade de qualquer desejo. Talvez que tal visão aproxime von Trier da herança dos surrealistas — eis uma possibilidade a explorar.

Lembremos, a propósito, esse filme inclassificável que é *The Five Obstructions* (2003) em que von Trier dialoga com o seu amigo Jørgen Leth, também cineasta, convidando-o a concretizar cinco novas "versões" de uma das suas curtas-metragens (*The Perfect Human*, 1968). Leth recebe instruções a que deve obedecer, por vezes à beira do absurdo — na primeira "versão", por exemplo, é suposto não usar planos com mais de 12 frames (meio segundo, portanto). O resultado tem qualquer coisa de um "cadavre exquis", deixando-nos a certeza de que, ao reproduzir o mundo em fragmentos de ficção, o cinema se engana, e nos engana, acabando por gerar um mundo novo que, contrariando qualquer lógica, possui algo de libertador.

Como um apêndice filosófico a todo este negrume, *The House that Jack Built* (2018) apareceria como cânone desse mundo cujo sofrimento interior desafia qualquer divindade apostada em purificar os homens e as mulheres. Os episódios relatados por Jack, o "serial killer" interpretado por Matt Dillon, encaminham-no, literalmente, para as portas do Inferno (uma vez mais com maiúscula). O cinema arrisca olhar de frente aquilo que não queremos olhar.

Daí o paralelismo da caminhada de Jack com o quadro *A Barca de Dante*, pintado por Eugène Delacroix em 1822, figurando a viagem de Dante ao Inferno, na companhia do seu guia Virgílio. Não é uma mera citação, muito menos uma caução artística. Para Lars von Trier, o cinema conserva esse poder de incorporar (dar novo corpo a...) histórias que provêm dos enigmas de que somos feitos e refeitos, através dos quais vivemos e morremos. O Inferno pode esperar, eis a moral da história.



E, se ainda gostarem dele, considerem…


www.leffest.com