

Selma cuida dos outros: o cuidado de si em *Dançando no escuro*

Marcelo Carvalho da Silva

RESUMO

Este artigo procura encontrar indícios da noção grega de “cuidado de si” (a *epiméleia heautoû*, em Platão e por intermédio de Michel Foucault) na trajetória da personagem Selma do filme *Dançando no Escuro* (2000), de Lars von Trier. Pretende-se, assim, construir uma alternativa às leituras que conectam este cineasta ao tema da “culpa”, buscando nos processos de subjetivação de Selma, as respostas para os impasses vividos por ela. O “cuidado de si” determinaria o modo de existência de Selma, sendo a culpa apenas um acessório de origem.

PALAVRAS-CHAVE: Cuidado de si. *Dançando no Escuro* (Filme). Subjetivação. Platão. Cinema.

1 Introdução

Um modo de existência é uma resposta a problemas concretos colocados à vida. Segundo Michel Foucault (2010), a noção de *epiméleia heautoû* (“cuidado de si”) foi um forte norteador do modo de existência grego (a ponto de englobar a prescrição délfica do “conhece-te a ti mesmo”), atuando diferencialmente no período pós-alexandrino, em Roma e no cristianismo medieval, chegando à atualidade. Evidentemente, esse percurso não se deu sem rupturas, soterramentos, reativações circunscritas e transformações variadas. Foucault faz todo um mapeamento da *epiméleia heautoû* na civilização ocidental.

Tendo Foucault por guia e Gilles Deleuze (1991) como comentador privilegiado da obra foucaultiana, notadamente quanto aos “processos de subjetivação”, perguntamo-nos em que sentido a noção de cuidado de si poderia ser lida na personagem Selma Jezkova do filme *Dançando no Escuro* (*Dancer in the Dark*, 2000), de Lars von Trier. O drama de Selma pareceu-nos reverberar temperaturas semelhantes às encontradas na noção de *epiméleia heautoû* trabalhada por Platão na *Apologia de Sócrates* (2000) e no *Primeiro Alcibíades* (2007), e retomada por Foucault (2010). Não que Trier tenha uma concepção grega de cuidado de si, nem que tenha se inspirado em Platão para compor seu personagem - não há registro ou indício algum disso. Muito menos é nossa intenção, com esse cotejamento, afirmar filiações ou encontrar correspondências demasiadamente fáceis a partir de transposições complicadas, mas apenas assinalar ressonâncias, encontros, mas também rangidos e disparidades entre obras cuja conexão, de todo modo problemática, mesmo que se dando por processos de subjetivação diversos, se apoiariam de alguma forma numa noção de cuidado de si.

Selma Jezkova é oriunda da antiga Tchecoslováquia (*Dançando no Escuro* se passa em 1964). Ela imigrou para os EUA com o objetivo de submeter Gene, seu filho pré-adolescente, a um tratamento médico que o cure de um processo de cegueira progressiva. Selma também é portadora do mal, transmitiu-o ao filho. O tratamento é dispendioso e ela trabalha sem descanso para guardar o montante necessário para o tratamento. Sua principal ocupação é em uma indústria, onde também trabalha Kathy, sua melhor amiga. Selma mora de aluguel em um trailer no terreno do policial Bill Houston. Apesar de extremamente rigorosa quanto ao seu objetivo, Selma é uma sonhadora, e imagina-se em cenas que remetam ao universo dos grandes musicais do cinema americano. Tais momentos são comentários belos e oníricos (por meio do canto e da dança) sobre seu cotidiano. Seu verdadeiro martírio começa ao ser roubada por Bill. Selma o mata e o ato a levará ao

corredor da morte.

Pretendemos passar ao largo da relação por vezes estabelecida entre Trier e o tema da “culpa”, que rendeu a *Dançando no Escuro* conexões com outro campo existencial grego, o modo trágico de existência. Sem que haja descaracterização do problema da “culpa” em *Dançando no Escuro* (e no cinema de Trier como um todo), acreditamos que sua superação se daria, justamente, com a trajetória da protagonista do filme, Selma, a partir da noção de cuidado de si.

Lars von Trier foi um dos idealizadores e principal nome associado ao Dogma 95, manifesto que preconizava um cinema anti-industrial e anti-espetaculoso onde os elementos e procedimentos técnicos cinematográficos deveriam estar à disposição da *mise en scène*, particularmente da dramatização dos atores. Propunha-se uma nova forma de fazer e de encarar o cinema. Com esse intuito, elaborou-se o manifesto, um rol de compromentimentos denominado (ironicamente) de “voto de castidade”, formando um conjunto de “dogmas” que não poderiam ser afrontados, expressando em suas restrições estéticas, técnicas, tecnológicas e de procedimentos, uma rígida ética para a feitura e a fatura do filme. Não exatamente um movimento, mas quase um antimovimento, o Dogma 95 constitui-se muito mais como uma referência geral e ponto de retorno ético-estético para os próprios excessos futuros de cada um de seus signatários¹.

■
¹ Maurício Hirata Filho considera o Dogma 95 como um movimento (HIRATA FILHO, 2008).

2 Melodrama trágico e culpa

Para Décio Pignatari (2005), mais do que uma crítica social e ideológica à América capitalista e puritana – ponto de vista muitas vezes retomado pela crítica de ocasião – *Dogville* (Lars Von Trier, 2003) (assim como o cinema de Trier e, de resto, o Dogma 95) substituiria a ideologia por uma posição ético-filosófica. Pignatari identifica nos filmes do Dogma um “realismo ético” que seria influenciado diretamente por Søren Kierkegaard. Segundo Pignatari, haveria uma pré-disposição naqueles que adotam posturas rebeldes na Dinamarca de se colocarem contra a Igreja Luterana, professada pela maior parte da população, e a favor de Kierkegaard, que defendia um contato sem mediações com Deus. Trier seria kierkegaardiano, frequentemente apontando sua rebeldia para os EUA, país onde se passa o drama de *Dançando no Escuro*. Se consentirmos com a aproximação de Trier com o filósofo dinamarquês, a Selma de *Dançando no Escuro* seria um avatar de Jesus Cristo, “[...] refazendo os passos da cruz rumo ao gólgota da força.” (PIGNATARI, 2005, p. 3). Assim, o autossacrifício redentor de Selma poderia ser considerado como uma caminhada crística; tanto quanto seria crística a aparição

de Grace em Dogville como emissária de Deus-pai (o *gangster* que faz sua própria lei) e tendo como interlocutor privilegiado, fazendo a mediação com a população da cidade, Tom Edison, um sucedâneo da Igreja. Mas Grace falha em sua missão de redimir o mundo e seu retorno ao “pai” se dá por um ato final de vingança, mais completo por restar apenas o cão, Moisés, de mesmo nome do instituidor do monoteísmo entre os hebreus: seria a vitória da “ética do dever” (DÓRRIO, 2009).

Segundo Fransmar Barreira Costa Lima (2010a, 2010b), o cinema enquanto arte é o local de uma decisão (intencionalidade) e de uma mirada singulares sobre uma situação, tal como em Kierkegaard (apud LIMA, 2010b) a verdade no humano estaria ligada à possibilidade de um instante absoluto, oportunidade do indivíduo decididamente tornar-se singular, apoderando-se de um olhar único (LIMA, 2010b). Em *Dogville*, por exemplo, Lars Von Trier teria trabalhado com uma desconstrução da própria noção de “humano”, desconstrução que se reflete no próprio cenário, onde o que há de autêntico (as casas, a paisagem e o cachorro da comunidade) não passaria de uma série de marcações no chão. Dogville seria uma cidade onde a ideia da democracia americana se confundiria com uma leitura moral cristã do mundo. Seus moradores, homogêneos pelo valor igualitário do voto, estariam aprisionados aos seus valores morais tradicionais, incapazes de agir criativamente diante do que lhes acontece porque suas individualidades estariam aniquiladas, des-humanizadas. A des-humanização seria um estado de infertilidade frente às condições que nos concernem e que, segundo uma visão kierkegaardiana, incapacitaria o indivíduo de *criar sua própria existência*, seguidor dos preceitos da cristandade (das igrejas cristãs que atenderiam às demandas culturais/conjunturais), mas distante do Cristo (que exigiria compromisso e virtude) (LIMA, 2010a). Restaria à população de Dogville o voto como desejo da maioria (que expressaria a vontade de Deus) e o comportamento hipócrita entre os moradores, cheio de subterfúgios e ações perversas às escondidas, particularmente contra Grace. Enfim, toda uma leitura ético-religiosa *à la* Kierkegaard.

Assim como não é inédita a recorrência à filosofia de Kierkegaard como arsenal privilegiado para se considerar os filmes de Lars von Trier, igualmente é conhecida tanto a relação entre seus filmes e o melodrama, quanto entre *Dançando no Escuro* em particular e a tragédia ática. Em um texto esclarecedor, Daniela Duarte Dumaresq e Maria Lina Carneiro de Carvalho (2009) ressaltam a dupla influência que sofreria *Dançando no Escuro*, onde a personagem principal agiria tanto como a mocinha de um melodrama (a afetação das virtudes de Selma), quanto como uma heroína de tragédia, ou, pelo menos, portando certo espírito

■
2 Nesse sentido, Selma teria algo do personagem trágico que cai no infortúnio, não por vilania ou malvadeza, “[...] mas por força de algum erro [...]” praticado pelo herói trágico sem que o saiba. (ARISTÓTELES, 2003, p. 120). Ele comete a *hybris*, isto é, cai em erro (*hamartia*) por se deixar levar pelo excesso e pela desmesura, ultrapassando a medida humana (o *métron*). “A maior ofensa aos deuses é ‘não pensar humanamente’”, afastando-se da *sophrosyne*, dos limites da ação humana, invejando, assim, as divindades: “o Homem não deve, portanto, aspirar ao que está alto demais.” (JAEGER, 2003, p. 210-211). “A *hamartia*, isto é, o fato de que o erro, a falta seja cometida por ignorância pelo personagem [...]” o leva a uma aguda consciência do dilema ético no qual se encontra (MACHADO, 2006, p. 29).

■
3 Documento eletrônico.

trágico (no cometimento da *hamartia*, do “erro” primordial praticado por Selma quando decide ter o filho, para o qual transmite a doença hereditária da qual é portadora, e quando mata Bill)². O tom melodramático do filme é ressaltado por procedimentos como o close-up (que realça as emoções das personagens, exacerbando a percepção no espectador de que Selma realmente sofre) e a “surpresa iminente” (que aumenta a expectativa sobre uma reviravolta prestes a ocorrer). Mas há também elementos trágicos, como a inexorabilidade do destino que se cumprirá, não importa o que se faça para fugir dele, como se atendessem a um chamamento irresistível (ARISTÓTELES, 2003).

Selma encarna ao mesmo tempo a personagem trágica e a personagem melodramática. Lars von Trier, na sequência final do filme, consegue sintetizar o encontro entre a tragédia e o melodrama. A condução da personagem rumo a seu final, ao mesmo tempo trágico e melodramático, é marcada por uma alternância entre o desespero e a aceitação; entre a consciência do merecimento da punição, a fuga imaginária, a resignação e a certeza do dever cumprido (DUMARESQ; CARVALHO, 2009)³.

O tema da “culpa” é recorrente no cinema de Trier, como ressaltam muitas vezes as autoras. *Dançando no Escuro* faz parte da trilogia *Coração de Ouro* junto com *Ondas do Destino* (*Breaking the Waves*, 1996) e *Os Idiotas* (*Idioterne*, 1998), cujas protagonistas se sacrificariam de forma abnegada – por um grupo ou uma pessoa – por conta de uma culpa inicial. Em *Dançando no Escuro*, a já referida *hamartia* como região onde nasce a culpa de Selma por ter matado Bill e por ter transmitido sua doença ao filho. De qualquer forma, a culpa como cunha cravada em algum lugar originário, mas ainda atuante, remete à ideia de um ponto de origem transcendente que regeria e julgaria o presente, terrível voz portadora da necessidade de expiação.

Mas, o tema da “culpa” nos filmes de Trier sustentaria as trajetórias das personagens envolvidas ou algo mais animaria a caminhada? Selma tem um código moral bastante rígido, com regras coercitivas transcendentais (não faço isso ou aquilo, pois é errado e injusto), o que é alimento suficiente para remorsos e convulsões culposas. No entanto, veremos que uma ética e uma estética dão curso a uma particular atenção e cuidado que Selma dispensa a si mesma, implicando um modo de existência muito particular, ou, de outra forma, a criação de sua própria existência. Assim, para além da culpa e do autossacrifício (da ideia transcendente do “[...] sacrifício humano por uma causa que pode chegar a ser maior que a própria vida [...]” (DÖBLER, 2001)), e mesmo além da tensão entre melodrama e tragédia na conduta de Selma, buscaremos como a noção imanente de “cuidado de si” poderia ser lida no modo de existência da personagem.

3 A *Epiméleia heautoû* de Selma

Michel Foucault (2010) se pergunta de que forma foi urdida a relação entre a “verdade” e os processos de subjetivação na tradição do pensamento ocidental. Foucault parte de uma noção que foi esquecida pela própria filosofia, a de *epiméleia heautoû* (“cuidado de si mesmo”). Trata-se de um determinado modo de encarar a vida, uma atitude ao mesmo tempo voltada para si e para os outros; é uma forma de atenção ao que se passa no próprio pensamento, o que corresponde a uma conversão de tudo a si; e ainda, designa ações para consigo, ações transformadoras de si, que podem consistir em técnicas simples de meditação, de memorização etc. A *epiméleia heautoû* constitui-se de atitudes, formas de reflexão, práticas em geral etc., que se constituíram como um “[...] fenômeno extremamente importante [...] na história das práticas da subjetividade.” (FOUCAULT, 2010, p. 12). Não é uma noção filosófica, ou não é apenas filosófica. Sócrates/Platão a retomam da tradição grega, particularmente da Lacedemônia (onde se localizava a antiga Esparta): “[...] ‘ocupar-se consigo mesmo’ é um princípio sem dúvida bastante corriqueiro [na antiga Grécia], de modo algum filosófico, ligado [...] a um privilégio político, econômico e social.” (FOUCAULT, 2010, p. 31). Mas, ao cuidado de si mesmo, segue Foucault, a tradição preferiu ressaltar a prescrição advinda do Oráculo de Delfos do *gnôthi seautón* (“conhece-te a ti mesmo”), formulando, a partir dessa noção, toda a problemática do “sujeito”. Não sendo conhecimento de si como fundamento de moral, nem, por outro lado, como relação com o divino, o “conhece-te a ti mesmo” surge para a filosofia com o Sócrates de Platão⁴, subsumido ao princípio do *epimeloû heautoû* (“cuida-te a ti mesmo”). Antes de tudo, é necessário que se ocupe consigo, fundamento que permite que se ocupe com o conhecer-se⁵.

Mas, em *Dançando no Escuro*, Selma se ocuparia realmente de cuidar de si mesma? Durante todo o filme, sua conduta nos levaria a crer exatamente no contrário. Selma não se importa com sua própria saúde, nem com a sua segurança, impondo-se um regime de trabalho bastante extenuante. A situação se torna ainda mais grave por estar ficando cega. A amiga Kathy é uma espécie de **consciência** de Selma, sempre alerta para os excessos da amiga. Selma rechaça veementemente o assédio de Jeff. Sua única preocupação é ganhar e guardar dinheiro para a operação de Gene. Estando presa, chega mesmo a evitar qualquer contato com o filho, para protegê-lo, mesmo que isso a faça sofrer.

Se Selma parece não cuidar de si, inversamente, todo o seu cuidado e atenção estão direcionados para o filho. É do caráter e da formação de Gene que Selma cuida. O primeiro encontro com

■
⁴ Em *Apologia de Sócrates*.

■
⁵ Foucault privilegia três períodos históricos de vigência da *epiméleia heautoû*: o momento socrático-platônico, quando a *epiméleia heautoû* surge na filosofia (*O Primeiro Alcibiades*, de Platão, diálogo onde aparece “a própria teoria do cuidado de si”); a “idade de ouro” da cultura de si (os dois primeiros séculos de nossa era); e a passagem entre os séculos IV e V, “da ascese filosófica para o ascetismo cristão.” (FOUCAULT, 2010, p. 30).

o filho, registrado pelo filme, é violento, ela bate no rosto de Gene por este ter faltado à escola e supostamente estar se envolvendo com “más companhias”. Ao longo do filme Selma repreende o menino mais algumas vezes. E no final, já no cadafalso, canta para seu filho (ausente da execução) uma canção dando a ele suas últimas recomendações, “lembre-se do que eu disse”, “lembre-se de embrulhar o pão”, “faça isso, faça aquilo”. Da mesma forma, Sócrates, como parte de sua defesa em seu julgamento, afirma que não mudaria de atitude em troca da própria vida e da liberdade, que continuaria exortando seus concidadãos a cuidarem de si, questionando-os por pensarem apenas em acumular “[...] riquezas, fama e honra [...]”, sem que se preocupem “[...] em cuidar da inteligência, da verdade e da alma, para que se tornem tão boas [pessoas] quanto possível.” (PLATÃO, 2004, p. 82). Enfim, Sócrates critica a frivolidade dos atenienses, a mesma frivolidade que encontramos, em *Dançando no Escuro*, em Linda, esposa de Bill, que vive num nível de consumo acima das posses do casal.

No entanto, o pretenso egoísmo de Selma será ressaltado no tribunal, durante o julgamento pelo assassinato de Bill. Os indícios levam a crer – embora saibamos que tais indícios foram lidos de maneira errada – que Selma executou um crime premeditado. Ela só teria consideração por ela mesma, matando Bill, roubando seu dinheiro e escusando-se no fato de ser cega. O promotor lembra que ela é estrangeira e que abusou da acolhida que o país lhe deu, “violentando” uma família que a recebeu de coração aberto. Entre as testemunhas, seu ex-chefe depõe dizendo que ela é comunista (quando ainda trabalhava na indústria, Selma havia se referido à igualdade das sociedades socialistas como uma coisa boa). Enfim, Selma não teria respeito pelos EUA. Portadora de uma mensagem estranha e oriunda de um país suspeito, ela apenas cuidaria de si, sendo incapaz de se irmanar à nação americana. Por outro lado, seus amigos, Kathy e Jeff, também lançam desconfianças sobre Selma, não para culpabilizá-la, por certo, mas para condenar suas atitudes, contrariamente, por não cuidar de si mesma como deveria. Se seus acusadores a vêem como uma egoísta, seus amigos a consideram uma abnegada cheia de teimosia.

Foucault (2010) chama a atenção para os motivos pelos quais a noção de *epiméleia heautoû* foi desconsiderada quando a filosofia recompôs sua própria história. O cuidar de si soou, a partir do Cristianismo, como uma incapacidade de preocupação com a coletividade, com o outro. Tal impressão persuadiu o pensamento ocidental tradicional a considerar o cuidado de si de forma negativa, ao contrário do pensamento antigo, onde o “ocupar-se consigo mesmo” sempre teve uma conotação positiva dando nascimento inclusive a um conjunto moral austero (FOU-

CAULT, 2010, p. 14-15). Foucault aponta ainda uma razão mais essencial para a desconfiança da tradição do pensamento ocidental em relação à noção de *epiméleia heautoû*, localizada no que chama de “momento cartesiano”, da modernidade do pensamento que requalificou filosoficamente o *gnôthi seautón* (o conhece-te a ti mesmo) e desqualificou a *epiméleia heautoû* (cuidado de si).

Uma das características do cuidado de si presente na *Apologia de Sócrates* e ressaltada por Foucault é a de que Sócrates cuida de si cuidando dos outros, incitando seus concidadãos a se ocuparem de si. Pois Sócrates:

Não se ocupa consigo mesmo ou, em todo caso, negligencia, com essa atividade, uma série de outras atividades tidas em geral como interessadas, proveitosas, propícias. [...] O problema que então se estabelecia era o da relação entre o ‘ocupar-se consigo mesmo’ a que o filósofo incita e o que, para o filósofo, deve representar o fato de ocupar-se consigo mesmo ou eventualmente de sacrificar a si mesmo: posição do mestre, pois, na questão de ‘ocupar-se consigo mesmo’ (FOUCAULT, 2010, p. 8-9).

Nem egoísta, nem abnegada, Selma põe em jogo algo particular à questão do cuidado de si, à complexidade de sua prática. O que faz Selma, senão, abrir mão de todo e qualquer benefício, negligenciando sua própria saúde em prol de se ocupar de cuidar do outro, de Gene? Cuidar de si, cultivar seu espírito, para Selma, passa por descuidar-se de sua saúde e de sua segurança, o que majora o potencial de vida de Gene. O cuidar de si como ensinamento e “primeiro despertar” para a vida espiritual do filho; o cuidar de si como uma “espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência” (PLATÃO, 2004, p. 9)⁶. Alvo da incompreensão de todos, a pedagogia de Selma para com Gene se faz concomitantemente ao cuidar de si pelo cultivo de uma vontade e obstinação férreas, e justamente por cuidar tão bem de si, ela capacita-se a governar Gene. Na prisão, Selma tem a chance de se salvar da pena de enforcamento, mas fica sabendo que o dinheiro que pagará os honorários do advogado é o que pagaria a operação de Gene. Selma pede ao advogado que devolva o dinheiro e deixe o caso. Ele a adverte que se o processo prosseguir não haverá mais como comutar a pena: “você entende o que significa esta decisão?” Ao que Selma responde: “estou preparada”. Em um (apenas) aparente paradoxo, o “cuidar de si” torna-se “deixar-se morrer”: cuidar de sua própria morte como esperança de vida para seu filho. Condenada à morte como Sócrates, por cuidar de si pelo cuidado com o outro.

No *Primeiro Alcibiades* (PLATÃO, 2007), o jovem amado de Sócrates, aristocrata de família tradicional e possuidor de bens, deseja ser um governante de Atenas, cargo que julga lhe ser apropriado. Para isso, precisa tornar efetivo o status que possui,

⁶ Outra característica do cuidar de si seria a de que Sócrates segue o deus em sua tarefa de incitar os outros a que cuidem de si.

Nesse momento, Sócrates se volta para ele e pesa sua pretensão, afirmando que Alcibiades está em desvantagem contra seus rivais da Lacedemônia e, principalmente, de seus oponentes persas, pois a educação deles prepara seus descendentes para cuidarem de si – algo ausente, segundo Sócrates, da educação em Atenas. Seria preciso conhecer-se o que se é para empreender a grande tarefa de cuidar de si. Só então torna-se possível governar, ação política do cuidado com o outro. “Se quiseres, por conseguinte, administrar os negócios da cidade com retidão e nobreza, terás de dar virtude aos cidadãos.” (PLATÃO, 2007, p. 285). A necessidade de cuidar de si emerge quando surge a questão do governo dos outros, do exercício do poder. Governar o outro, os outros, a *polis*: essa é a finalidade da prática da *epiméleia heautoû*⁷.

■
⁷ Com o *Primeiro Alcibiades*, Foucault identifica na *epiméleia heautoû* outras características básicas, tais como: a) o cuidado de si está vinculado a uma deficiência na educação (no caso, haveria um *déficit* pedagógico e político em Atenas); b) é preciso aprender a cuidar de si na idade em que o rapaz passará a exercer a atividade política na *polis*; c) a urgência em aprender a cuidar de si surge da percepção de que ignora-se o objeto com o qual deverá lidar (a política) (FOUCAULT, 2010, p. 34, 35 e 36).

A dimensão política escapa à Selma. Sua trajetória, a princípio, estaria restrita ao âmbito privado. Mas, de certa forma, a dimensão pública se faz presente em sua trajetória. A ação trágica remeteria ao espaço público, enquanto o melodramático se circunscreveria ao âmbito privado (XAVIER, 2003). O nascimento de Gene e a hereditariedade de sua doença são fatos privados, que dizem respeito apenas à família. É o assassinato de Bill que inscreve a trajetória de Selma em uma esfera propriamente pública – fato que a colocará em um rumo trágico. O julgamento como dimensão pública acarretará os consequentes dilemas morais e as contradições com o **sonho americano** (DUMARESQ; CARVALHO, 2009). Mas o assassinato de Bill não muda o caráter privado do drama familiar de saúde que Selma e seu filho vivem, já que o governo do outro, nesse caso, não se exerce politicamente sobre um grupo, comunidade ou *polis*, mas sobre uma única pessoa, Gene. A *epiméleia heautoû* surge aqui não por uma necessidade de governar os outros, mas pelo governo da prole numa situação familiar de intensa carga emocional, típica dos melodramas.

4 As Dobras dançam no escuro

Na divisão tripartite que Gilles Deleuze (1991) propõe para a obra de Foucault, às duas primeiras grandes questões, a do “saber” e a do “poder”, vem se juntar uma terceira⁸, que em vão se nomearia de “sujeito”, isto é, o sujeito tradicional de identidade plena onde Eu=Eu. Foi necessário criar essa terceira esfera, fruto de um impasse no interior do pensamento foucaultiano após a escritura de *História da sexualidade I: a vontade de saber*: “saber” e “poder” pareciam, àquela altura, imiscuírem-se em tudo. Seria preciso criar uma zona vivível que, não escapando de todo do poder e do saber, pelo menos permitisse um pouco de autonomia. A nova dimensão teria que ser criada numa “[...] relação com o lado

■
⁸ Trata-se de dimensões irreduzíveis, embora se impliquem constantemente, ontologias históricas que “não designam condições universais” (DELEUZE, 1991, p. 122).

de fora, essa relação absoluta, como diz Blanchot, que é também não-relação (Pensamento)” (DELEUZE, 1991, p. 103). Era a grande novidade de *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*.

O “fora” e o “dentro” não se confundem com o “exterior” e o “interior”: nada mais profundo do que o “dentro”, mais abismal do que qualquer interioridade; e nada no exterior é mais longínquo do que o “fora”, dimensão do invivível, das velocidades lancinantes, onde se situam as forças e as relações entre as forças que se afetam sem parar; ou ainda, é o nada, um vazio sem interrupção, a morte absoluta. Mas acontece da força ser afetada por si mesma, apontar o agulhão para si, dobrando-se sobre si numa relação consigo. Esse afeto de si para si mesmo (vindo de fora) é a dobra do próprio fora que, na operação, constitui um dentro em sua própria tessitura.

Ora é a dobra do infinito, ora a prega da finitude que dá uma curvatura ao lado de fora e constitui o lado de dentro. [...]: em toda a sua obra, um tema parece perseguir Foucault – o tema de um dentro que seria apenas a prega do fora, como se o navio fosse uma dobra do mar (DELEUZE, 1991, p. 104).

Não o retorno do sujeito no pensamento de Foucault, nem o retorno aos gregos como origem ao redor da qual as questões atuais devessem orbitar⁹, mas a descoberta de que os gregos vergaram o fora, criando um dentro como **processo de subjetividade** (segundo subjetivações do saber e dobraduras do poder), toda uma série de exercícios práticos, reflexivos, de criação mental, enfim, de cuidados de si que nunca param de ser refeitos. As antigas cidades-estado gregas foram, **grosso modo**, comunidades paritárias, onde os homens livres, segundo sua origem e posses, disputavam uns com os outros as arenas sociais, entre elas, a da política (VERNANT, 2004). O governo dos outros na política implicaria, contudo, um domínio de si, daí toda a atenção de Sócrates tanto para com Alcibíades (PLATÃO, 2007), quanto para com a própria **polis** (em seu julgamento) (PLATÃO, 2004), alertando sobre a necessidade de se cuidar de si mesmo, de se fazer do cuidado de si o elemento pedagógico da **paideia** grega. Duplo desdobramento do cuidado de si quando o governo dos outros se desconecta da relação de forças e das estratificações do saber. A relação consigo torna-se, então, autônoma na dobra das relações de força do fora sobre si, escavando uma dimensão de poder sobre si no interior do próprio poder exercido sobre os outros, “[...] a ponto da relação consigo tornar-se ‘princípio de regulação interna’ em relação aos poderes constituintes da política, da família, da eloquência e dos jogos, da própria virtude.” (DELEUZE, 1991, p. 107).

A dobra do fora, das forças no fora sobre si como autodomínio, a duplicação da força, agora afetando-se a si mesma: esta

■
⁹ Em *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*.

é a base de onde a relação com os outros se faz como política, convívio, influência, comunicação etc., duplicando o poder e suas regras obrigatórias por meio da dobra que institui as regras facultativas (ética) de exercício do poder por parte do homem grego livre. É o “duplo” não como interior projetado (desdobramento do “um”, replicação do “mesmo”), mas enquanto interiorização do fora (duplicação e repetição da diferença, instauração de um plano de imanência). Enfim, sem que inviabilize sua produção anterior com uma instância transcendente como a de “sujeito”, mas, sim, retornando o poder sobre si mesmo, fazendo-o relacionar-se consigo, dobrando-o, Foucault encontra a subjetivação em curso. É o que Foucault descobre nos gregos, “[...] a ‘existência estética’, isto é, o forro, a relação consigo, a regra facultativa do homem livre.” (DELEUZE, 1991, p. 108).

Essa dobradura da linha é exatamente o que Foucault chama, enfim, de ‘processo de subjetivação’ ‘[...]’: será digno de governar os outros aquele que adquiriu domínio de si. Curvando sobre si a força, colocando a força numa relação consigo mesma, os gregos inventam a subjetivação (DELEUZE, 1992, p. 140)¹⁰.

■
¹⁰ Um Retrato de Foucault: entrevista a Claire Parnet, 1986.

As dobras onde as forças do fora se voltam sobre si mesmas, isto é, os processos de subjetivação, formam as passagens cotidianas de um vivível, de um possível. Mas é no cotidiano que o fora irrompe com mais força, ameaçando arrastar-nos para as situações insuportáveis, os trechos mais irrespiráveis: a fórmula foi levada às mais graves consequências no neo-realismo italiano. São os momentos invivíveis que parecem surgir inopinadamente numa cotidianidade, desde o horror pela pesca do atum, de onde Karen, acuada e presa num pequeno barco, não tem outra coisa a fazer do que presenciar a mortandade dos animais (*Stromboli*, 1950, de Roberto Rossellini); ao suicídio do menino Edmund na Berlim do pós-guerra (*Alemanha Ano Zero / Germania Anno Zero*, 1948, de Roberto Rossellini). São personagens que atestam uma crise do interior do cinema (passagem do cinema clássico para o cinema moderno), cujo primeiro aspecto é a falência do esquema sensorio-motor (não é mais possível agir, ou já não se acredita nas grandes ações redentoras) (DELEUZE, 1985) e consequente ascensão de imagens óticas e sonoras puras (isto é, desconectadas da ação). São imagens terríveis demais, ou mesmo exageradamente belas, com as quais seria preciso buscar novas conexões para além de uma ação (DELEUZE, 1990).

Se no início de *Dançando no Escuro* a visão de Selma é limitada, não demora para que ela torne-se cega por completo, o que a leva à situações de perigo na fábrica onde trabalha, sendo, por fim, despedida por esta causa. Com a progressiva perda da visão, seus movimentos tornam-se vacilantes, indecisos. As imagens do filme expressam sua condição: granuladas, de cores em tom pastel,

esmaecidas e tremidas (câmera na mão). Resquícios do Dogma 95, mas também composição de um mundo entristecido, de uma dobra curta, claustrofóbica, que seria sufocante demais se não fossem pelos sonhos que Selma cria acordada. A situação é bastante conhecida no cinema, são as imagens-sonho dos musicais americanos, aos quais *Dançando no Escuro* remete. Mas aqui há como que uma espécie de sonambulismo às avessas, que não vem do sono, mas da vigília – ao contrário do que era comum nos antigos musicais, onde as cenas de dança surgiam completamente integradas ao filme, que era tomado completamente pelo sonho. O salto na imagem é evidente: nas cenas musicais, a luz muda, as cores ganham vida e a imagem torna-se vibrante, com enquadramentos que remetem ao cinema clássico e toda uma vida anímica surge, em imagens de beleza ora plástica (a cena do trem) ora afetiva (o perdão de Bill, a compreensão de Linda pelo assassinato do marido por Selma), mas sempre inverossímeis (a dança dos 107 passos para a morte). Um mundo belo demais, seu refúgio insustentável.

5 Conclusão

Os sonhos de Selma emulam os antigos musicais como uma forma de suportar o cotidiano massacrante, dobra que recria sua própria existência contra, em primeiro lugar, a perspectiva de Gene ficar cego e, mais tarde, contra a morte que lhe é imputada como pena. É nesse sentido que essas são as duas grandes ameaças a Selma, as dimensões máximas do “fora” que Selma deve enfrentar e com as quais compõe os grandes movimentos de subjetivação que dobram as linhas de força que a afetam. Ambas as ameaças só podem ser suportadas porque Selma tem certeza de que cuida muito bem de si ao cuidar de Gene, ao cuidar de sua formação, ao governar o futuro do filho e, principalmente, ao garantir sua saúde vindoura. Tanto a ameaça de cegueira de Gene, quanto sua morte pelo assassinato de Bill, geraram culpas; mas a afirmação de um sentimento culposo não sustenta, por si só, todo seu empenho. Há culpa na personagem, Selma expressa isso em sua trajetória. No entanto, a razão mais fundamental de seus movimentos (e de suas culpas) se encontra em seu amor materno como cuidado de si na necessidade de governo (pessoal, privado) sobre Gene. A culpa, então, seria apenas a face mais espetacular (se quisermos, melodramática) e fatalista (trágica) de seu particular cuidado de si: são os cuidados consigo que animam as culpas de Selma, assim como dão forma às suas resistências, avanços, recuos etc., e não o contrário.

É em sua pessoal prática de cuidado de si que Selma inventa novas possibilidades de vida (processos de subjetivação, dobras e

redobras) sobre as adversidades que definem uma vida, a vida de Selma: estrangeira na América e à América, mas profundamente integrada ao lado mais prático (a moral do trabalho, o acesso às tecnologias de saúde mediante pagamento) e ao lado mais onírico do sonho americano (os musicais de Hollywood); empurrada para o assassinato, mas sem desfazer seu rigor de conduta, inclusive com Bill (Selma não revela em seu julgamento que o dinheiro que pretensamente teria roubado de Bill, na verdade, era seu); massacrada pela máquina jurídica, mas suficientemente forte para manter-se dentro de seu objetivo maior; cega e “já-morta”, mas ainda plena de potencialidade pela generosa oferta de uma nova vida para o filho. Possibilidades de vida a partir do exacerbado cuidado de si, do autocontrole do espírito, da preparação para a morte. Criação da própria existência em meio às tentativas de controle de sua identidade e de seus atos (por parte das forças do Estado, dos amigos, da comunidade da América). Na relação consigo, na forma dessa relação, plasma-se uma ética e uma estética da resistência, onde Selma leva a morte (a de Bill e a sua própria morte, sendo corresponsável por ambas) e o autossacrifício (como compensação pela doença transmitida ao filho) ao máximo do cuidado de si.

Mas o cuidado de si em Selma, a particular noção de *epiméleia beautoû* que depreendemos de sua conduta, terá ainda uma última provação, quando terá que dobrar mais uma vez as forças do fora, da morte absoluta. Prestes a ser executada, ao colocarem o capuz em sua cabeça, Selma entra em desespero: a clausura proporcionada pelo capuz desdobra seu refúgio e ela percebe o horror pelo fim iminente, um fora irrespirável: Selma grita que não consegue respirar e chama por seu filho. Kathy, que assistia à execução sem que Selma soubesse, corre até ela para entregarlhe os óculos de Gene, dizendo que seu filho está próximo dali e que já havia sido operado e curado da cegueira que o ameaçava.

A relação consigo, sua dobradura enquanto afeto de si para si, isto é, a memória das culpas que atormentavam Selma era o “dentro”, que coexistia com o esquecimento, o “fora”. É o cuidado de si que determina o modo de existência de Selma, sendo a culpa apenas um acessório de origem. Daí que em seu último momento (sua última dobra), ao saber que seu filho está definitivamente curado, Selma se tranquiliza e regozija: já não há mais tensão entre a Selma melodramática e a Selma trágica, seu desespero torna-se júbilo frente à morte em um canto **à capela**, sua voz preenchendo o espaço, sem danças ou duetos imaginários, sem fugas para o ambiente onírico dos musicais americanos que a fizessem suportar a dor da situação. A imagem se reveste daquilo de Pignatari (2005) chama de “realismo ético” de Trier. Vitoriosa, Selma suportou o insuportável, exerceu ao máximo o cuidado

de si, quando, cumprido seu objetivo, pode, enfim, encontrar a liberdade, tendo enfrentado a terrível força do sistema judicial americano que a condenou, vivendo sua morte como a dobra final de sua vida. Pois, quando da recuperação de sua força frente à ameaça fatal – seu desespero no cadafalso frente ao fim – sua vida já nada devia a quaisquer culpas, o esquecimento já havia descido sobre seu espírito, e ela alcançou uma expressão maior no cuidado de si como governo do filho, enfrentando a morte como última e vitoriosa dobra.

Selma takes care of others: the care for the self in *Dancer in the Dark*

ABSTRACT

This article aims to find traces of the greek notion of “care for the self” (epiméleia heautoû, in Plato and via Michel Foucault) analyzing Selma’s trajectory in the film *Dancer in the Dark*, by Lars von Trier. The intention is to build an alternative to the discussions that connect this filmmaker to the subject of “guilt”, seeking in Selma’s processes of subjectivity responses to the impasse she had experienced. The “care for the self” would determine Selma’s existence, and guilt would merely be an accessory of origin.

KEYWORDS: Care for the self. *Dancer in the Dark* (Film). Subjectivity. Platão. Cinema.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. 7 ed. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2003.
- DANÇANDO no Escuro (*Dancer in the Dark*). Direção: Lars Von Trier. Intérpretes: Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Cara Seymour, Vladica Kostic e Jean-Marc Barr. Música: Björk e Vincent Mendoza. 2000. DVD (140 min), widescreen, color. Produção: Zentropa Entertainments.
- DELEUZE, Gilles. As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação). In: **Foucault**. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- _____. **Conversações – 1972-1990**. 1 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **A Imagem-movimento**. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A Imagem-tempo**. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DÖBLER, Honelore. Lars von Trier: el niño terrible del cine danes. **Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui**, Quito, n.75, set. 2001. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/160/16007505.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2012.
- DÓRRIO, Maria Argentina Húmia. A Linguagem e a estratégia comunicativa na representação da ética em *Dogville*, de Lars Von Trier. **Bibliocom**, Ano 1, n. 5 e 6, set./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/bibliocom/cincoeseis/pdf/argentina.pdf>> Acesso em: 13 set. 2012.

- DUMARESQ, Daniela Duarte ; CARVALHO, Maria Lina Carneiro de. Tragédia e melodrama em *Dançando no Escuro*. **Contemporânea**: Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 7, n.2, 2009. Disponível em: <www.contemporanea.poscom.ufba.br/>. Acesso em: 13 set. 2012.
- FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do sujeito**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 12 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- _____. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. 11 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- HIRATA FILHO, Maurício. O Dogma 95. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.
- JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LIMA, Fransmar Barreira Costa. Kierkegaard e Dogville: a des-humanização do humano. In: VALLS, Álvaro; MARTINS, Jasson da Silva. **Kierkegaard no nosso tempo**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2010a.
- LIMA, Fransmar Barreira Costa. Kierkegaard e Dogville: a desumanização do humano. **IHU On-Line** : Revista do Instituto Humanitas Unisinos, São Leopoldo, RS, ano 10, n.339, 16 ago. 2010b. Entrevista a Márcia Junges. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3425§ion=339>. Acesso em: 13 set. 2012.
- MACHADO, Roberto. **O Nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- PIGNATARI, Décio. Kierkegaard em Dogville. **Folha S. Paulo**, São Paulo, 24 abr. 2005. Caderno Mais!, p.3.
- PLATÃO. Apologia de Sócrates. In: PLATÃO. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores)
- _____. O Primeiro Alcibíades. In: _____. **Diálogos**: Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades. 2 ed. rev. Belém: Editora Universitária da UFPA, 2007.
- VERNANT, Jean-Pierre. **As Origens do pensamento grego**. 14 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- XAVIER, Ismail. **O Olhar e a cena**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

Marcelo Carvalho

Doutorando em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO / UFRJ).

*Bolsista da CAPES – processo nº 10457-12-7
E-mail: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br*

Recebido em: 31/03/2012

Aceito em: 23/11/2012