

---

# Uma análise do filme “Europa (1991), de Lars Von Trier: considerações sobre o prólogo audiovisual na narrativa cinematográfica

Karin Cristina Silva\*

Liene Nunes Saddi\*\*

## RESUMO

O presente trabalho, desdobramento de pesquisa de iniciação científica desenvolvida por Karin Cristina Silva nas Faculdades Integradas de Bauru em 2016, tem como objetivo realizar uma análise do filme “Europa” (1991) do diretor dinamarquês Lars Von Trier, a partir dos conceitos de *prólogo audiovisual* e de *montagem ampliada*. Na análise técnica deste longa-metragem, teorias da montagem cinematográfica foram utilizadas para verificar os procedimentos discursivos utilizados pelo diretor, relacionando a obra completa a seu prólogo.

**Palavras-chave:** Lars Von Trier; Europa; prólogo audiovisual; montagem cinematográfica.

\*Graduada no Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual da FIB – Bauru.

\*\*Doutora em Artes Visuais (Multimeios e Arte) pela Unicamp e docente nos cursos de Comunicação da FIB - Bauru.

## 1. INTRODUÇÃO

Originalmente, o termo *prólogo*, na tragédia grega, era utilizado para designar a parte anterior à entrada do coro e da orquestra, anunciando uma peça (MASSAUD, 2004). Em diferentes linguagens artísticas e em uma ampla variedade de formatos, encontraremos, ao longo dos séculos, este tipo de elemento paratextual que opera como via de introdução de um universo ao leitor, ou ao espectador:

[...] prólogo é, por vezes, um metatexto, já que comenta a obra, explora as metodologias do autor no processo de escrita ou as condições de produção do discurso; o prefácio ainda pode ser tido como uma espécie de manual para o leitor, pois pode orientá-lo no decorrer da leitura; através do prólogo o autor pode esboçar o modelo de leitor que ele procura para sua obra, explicitando seu leitor ideal. O autor do prólogo pode ser o mesmo da obra ou terceiros, podendo até mesmo ser de responsabilidade de um ente fictício como uma personagem ou autor empírico. O prólogo é sempre endereçado ao leitor da obra, estabelecendo uma “comunicação” com este (*GENETTE apud SOUZA, 2010, p. 827*).

No campo literário, Thiago d’Evecque (2015) classifica seis tipos de prólogos: *passado, futuro, in media res, ambientação, outro olhar e exposição*:

Tabela 1. Funções dos prólogos literários

TIPOS DE PRÓLOGOS	FUNÇÕES
<b>Passado</b>	É apresentado o passado do protagonista, podendo mostrar as motivações e consequências futuras.
<b>Futuro</b>	Apresenta acontecimentos ocorridos depois do fim do livro.
<b>In media res</b>	Quando o leitor se depara com os acontecimentos contidos no meio da história.
<b>Ambientação</b>	Quando o prólogo traz o universo que se passa a história, como a ambientação, a atmosfera e o tema.
<b>Outro olhar</b>	Quando o prólogo se passa em um ponto de vista diferente, como do antagonista.
<b>Exposição</b>	Geralmente usado em histórias de fantasia, onde se encontram informações como as magias e as regras do mundo mostrado na história.

Fonte: D’Evecque (2015).

Considerando que, grosso modo, o prefácio se trata de um texto que precede uma obra escrita, pode-se compreender que prólogos também podem ser usados como recurso para anteceder um filme. Apesar de pouco utilizado, o prólogo como início de um filme pode servir como elemento narrativo enriquecedor, auxiliando o público no reconhecimento de uma determinada realidade a ser apresentada ao longo da obra audiovisual.

Referente à cadeia cinematográfica, os prólogos aparecem, inicialmente, como apresentações antes das projeções; primeiro, no circuito norte-americano e, a partir de 1926, introduzidos no circuito cinematográfico brasileiro, na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Araújo, esses prólogos eram “esquetes acompanhados por números de canto e dança, que remetiam ao tema/personagens/diálogos do filme em cartaz” (2009, p. 2).

Na produção cinematográfica contemporânea, um dos poucos diretores que se apropria com recorrência do prólogo como elemento discursivo é o dinamarquês Lars von Trier, figura importante na criação do manifesto Dogma 95, juntamente com Thomas Vintenberg, movimento com regras estéticas e de produção que propõe “a realização de um cinema não individual (anti-autoral e anti-burgês) e não ilusório (anti-indústria-cosmetizada)” (ALTMANN, 2004, p. 145).

A partir das suas regras, o Dogma 95 fornece subsídios para que os cineastas “libertem as criatividades, vontades e experiências a partir de uma rigidez de ordem estritamente técnica [...]” (Ibidem, p. 148). A liberdade criativa almejada por Lars diz respeito também às cargas de choque, conflito e processos inconscientes de desejo presentes em seus filmes, em construções que, aproximadas às teorias psicanalíticas de Jung,

emergem muitas vezes do mundo psíquico obscuro, cujos conteúdos inconscientes seguem a sua marcha e acabam por penetrar na consciência, onde provocam ao mesmo tempo os afectos [sic] (JUNG, 1975, p. 161).

O filme “Europa” (1991) é o primeiro longa-metragem dirigido pelo diretor, em que é possível localizar a existência do prólogo na estrutura narrativa, procedimento que será encontrado posteriormente em outras obras como “Dançando do Escuro” (2000) e “Anticristo” (2009). Por se tratar de tema pouco discutido e com escassa bibliografia, consideramos pertinente apresentar, em um primeiro momento, uma análise da narrativa completa do filme, seguida de uma análise técnica especificamente de seu prólogo, para que possam ser verificadas correlações prólogo-obra. Neste sentido, as teorias de montagem discutidas por Jacques Aumont (2004, 2005) nos auxiliam na detecção de elementos particulares deste prólogo, assim como a relação da montagem com a construção de atmosfera com forte carga onírica, interesse temático recorrente na produção de Lars.

## 2. O FILME “EUROPA” (1991)

O filme “Europa” (1991) é o terceiro longa-metragem produzido por Lars para uma trilogia homônima e tem como mote o drama de um personagem que vive na Alemanha, no fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945. O roteiro foi escrito pelo próprio diretor, em parceria com Niels Vørsel. O elenco conta com Barbara Sukowa e Jean-Marc Barr, junto a Max Carl Adolf von Sydow, dono da voz do narrador desse filme. Dentre prêmios, ganhou como Melhor Contribuição Artística, Prêmio do Júri e do Grande Prêmio Técnico no Festival de Cannes, em 1991.

O diretor dinamarquês evidenciou, nessa obra, uma espécie de autobiografia em algumas questões, fato evidenciado pelo personagem judeu interpretado pelo próprio diretor em seu filme. Além disso, há outros referenciais de elementos biográficos, incluindo a utilização do sobrenome Hartmann (nome de seu pai biológico) e o nome da rede ferroviária que aparece no filme, utilizado para nomear sua produtora, a Zentropa Entertainments.

É interessante observar que, em “Europa”, ainda não há a presença das características fílmicas que serão localizadas em sua produção, a partir do manifesto do Dogma 95. Aqui, observamos o uso de recursos como o chroma-key e filmagens em estúdio, bem como efeitos visuais, com imagens em alternância entre o monocromático e o colorido, além de colorizações particulares entre cenário e personagem.

Na análise do filme que será empreendida a seguir, procurou-se, primeiramente, apresentar o argumento e a estrutura narrativa do filme, indicando as relações e motivações dos personagens para, em seguida, realizar uma discussão especificamente sobre os elementos de fotografia, direção, áudio e montagem de seu prólogo.

## 3. ARGUMENTO E ESTRUTURA NARRATIVA DO FILME

No final da guerra de 1945, o jovem Leopold Kessler (Leo) sai da América com destino a Alemanha para trabalhar com seu tio nos trens da Zentropa, locomotiva pertencente a Max Hartmann. Leo passa por exames, provas de roupas, corte de cabelo e parte para seu primeiro dia de trabalho como condutor de carro-leito, mas antes ele recebe informações de seu chefe, que avisa que seu teste de promoção ocorrerá dentro de três meses. Ao finalizar esse diálogo, é apresentado – com todo vigor e referência ao cinema dos irmãos Lumière – o fascinante trem no qual Leo irá trabalhar. Em meio às orientações vindas do seu tio de como se executar o trabalho,

Leo conhece Katharina Hartmann (Kate), filha do dono da Zentropa. Nesse momento nos é apresentado, por Kate, o termo *Werwolf* vulgo Lobisomem, que se refere à resistência nazista – patriotas que matam os alemães que cooperam com os Aliados, que, por sua vez, executam os Lobisomens. Kate demonstra interesse por Leo, e ela pede para que ele faça companhia a ela quando o trem passar pelos túneis. Leo atende o pedido. As luzes piscam. Kate dorme. Leo cobre Kate com um cobertor em um gesto de carinho e sai do leito.

Após o episódio de um flerte entre o casal, Leo é convidado a jantar na casa dos Hartmann. Levado pela euforia do seu tio – não é todo dia que se é convidado para jantar na casa do patrão – Leo segue para seu compromisso. Chegando à casa dos Hartmann, o jantar está posto, onde se encontra o padre, Max, Kate e seu irmão, Larry. Todos estão fazendo uma oração que é finalizada com a chegada de Leo. A conversa entre eles decorre ao redor da mesa, enfatizando a religião e as crises de ciúmes de Larry para com sua irmã, mas o jantar é interrompido por uma explosão – os guindastes que carregam carvão para IG-Farben localizados em Westhafen são destruídos pelos Aliados, com a justificativa de que, sem guindastes, a força militar alemã se recupere. Logo após, é apresentada uma figura importante para a problematização do futuro de Leo: Alex Harris, o comandante da Zentropa. E, nesse primeiro contato entre os dois, Alex vai direto ao ponto e pede para que, enquanto Leo cumpra seu expediente, fique atento ao reconhecer algum Lobisomem e, se isso acontecer, para avisá-lo imediatamente. Alex deixa claro: “vigie os nazistas para mim”.

Ainda na cena do jantar, Kate explica a Leo que foi marcado para a sexta-feira<sup>1</sup> o preenchimento de um questionário da ligação da família Hartmann como partido nazista – questionário feito a todas as famílias que se juntavam com os Aliados. Ao continuar sua fala, Kate faz seu primeiro teste de confiança com Leo: ela confessa que mentiu que estava com medo do túnel e que, na verdade, seu medo era ver os Lobisomens – que eram enforcados e ficavam com seus corpos expostos em público. Aqui se faz um começo de percepção de que essa personagem feminina, forte e segura, tem algo importante para contribuir na narrativa do filme, pois Kate se questiona por não entender como o fato de uma pessoa ser patriota possa ter virado crime, julgando que os Lobisomens poderiam ser inocentes por estarem defendendo seu país.

---

1 Não é informado, nesse momento em que dia da semana está sendo a ação; então não é possível computar quantos dias antes de sexta-feira os personagens se encontram. O filme nos dá a indicação de que estamos em 1945, mas não nos diz exatamente o dia e o mês. O primeiro indício da linha temporal do filme é na informação que Leopold Kessler que seu teste de promoção será daqui três meses e com o decorrer da narrativa o filme nos coloca no Natal de 1945, indicando que o enredo se passa em torno de três a quatro meses, antes durante e depois de dezembro.

Leopold está em seu trabalho. Um homem se apresenta como amigo dos Hartmann, pedindo a Leo que coloque os sobrinhos dele no trem e cuide dos dois garotos até descerem na estação Cologne, onde alguém – o homem misterioso não informa quem – irá pegar os garotos. O homem dá as passagens e sai sem deixar Leo dizer uma palavra. Leo não hesita em colocar os meninos para dentro, até porque não era conveniente desapontar a família Hatmann.

A essa altura, o filme começa a atingir um ápice de dramaticidade. Leo tem que olhar os meninos por quem que ficou responsável; o recém prefeito nomeado pelos Aliados está no trem; outro homem quer convencer sua esposa a sair do trem em uma certa cidade e pede a Leo que confirme que a cidade não está um caos; homens chegam dizendo que têm ordens para levar os aquecedores do trem, alegando ser uma dívida de guerra com a Escandinávia; devido ao frio; Leo pede ajuda aos garotos para ajudar a distribuir cobertores nos leitos; outros homens abordam Leo afirmando ser inspeção de segurança, pedindo para ver o passaporte dos viajantes. Enquanto Leo tenta atender a todos esses acontecimentos, um dos meninos tira uma arma do meio de um cobertor, olha para o relógio – momento em que o trem está passando por uma ponte – e atira no prefeito dos Aliados à queima roupa. Os inspetores de segurança correm para o leito donde veio o barulho do disparo da arma. Ouvem-se tiros. Um close de Leo segurando a arma enfatiza que ele foi enganado e indiciado por todo o crime.

É sexta-feira na casa dos Hartmann. Kate aposta em um flerte fatal, derrubando seus cigarros debaixo da mesa. A gentileza de Leo para ajudar a moça propicia um beijo interrompido com a chegada de um judeu, que veio para avaliar o questionário e “comprovar” que os Hartmann não são nazistas. Leo ouve o judeu, afirmando para o comandante Alex que nunca mais faria isso e fica subentendida toda a farsa. Alex confirma a Leo que a maioria dos questionários revelam que ainda há nazistas, como Max Hartmann, mas não é possível interceder, pois Max tem uma grande importância nos sistemas de transporte da Alemanha. Terminado esse episódio do questionário, Max se mostra aflito e resolve ir deitar, mesmo com as visitas em sua casa. Kate aproveita e leva Leo ao sótão para lhe mostrar uma grande maquete de trem. Ela começa um discurso sobre seu passado e começa a tirar peça por peça da sua roupa hipnotizando Leo para tirar o foco da sua declaração, do qual ela revela que foi uma Lobisomem porque não queria desapontar seu pai, mas que agora estava livre de acusações. Kate precisa da demonstração de confiança do seu flete e consegue. Leo não fala, apenas se entrega ao sexo em cima da maquete – uma espécie de simbologia que indica que a família Hartmann comanda aquela cidade.

Simultaneamente ao ato de amor do casal, Max comete assassinato enquanto toma banho, uma cena que transborda sangue, reproduzindo seu remorso pela farsa de que acabara de participar.

A carta do teste para a promoção de Leo chega. Ele está em seu trabalho, e um homem pede ajuda, levando Leo a outros vagões do trem até então nunca visto por ele: pessoas em jaulas, anoréxicas, olhares sombrios e vagos, remetendo-nos a um espaço de contenção, a comprovação de que, mesmo com o fim da guerra, os nazistas ainda se faziam presentes. O homem explica a Leo que as autoridades não permitem que Max Hartmann tenha um enterro descente; então, a cerimônia será feita em segredo. Devido a isso, pedem a Leo que faça uma parada de urgência para descerem o caixão. Leo obedece, porém, o enterro – nem tão escondido assim – é interrompido pelos militares. As pessoas correm. E, nesse alvoroço, o Lobisomem – que tinha levado os garotos para assassinar o prefeito no assassinato já relatado – chama Leo para uma conversa, ordenando que Leo implante uma bomba no trem, enfatizando a participação de Kate como Lobisomem.

Um mês se passa. É Natal de 1945. Leopold está em Monique e recebe o padre amigo da família Hartmann. O padre tem uma breve conversa com Leo, pedindo que não julgue Kate, pois ela não é uma lobisomem e passa a informação de que ela estará na igreja à noite. Leo atende o pedido do padre. É a linda noite com neve caindo que dramatiza o reencontro entre o casal. Uma lágrima que escorre pelo rosto de Kate proporciona o pedido de casamento que ela faz a Leo. O “sim” foi dito.

Depois de uma construção de breves momentos da lua de mel do casal, Leo volta ao trabalho. Ele recebe uma ligação de Kate que diz estar em Frankfurt (casa do falecido pai), e Leo corre ao encontro de sua esposa. Ao chegar na casa, Leo depara-se com o irmão de Kate estirado no chão, morto, e se dá conta de que quem está na casa não é a Kate e sim o Lobisomem, que reforça o pedido de Leo colocar a bomba no expresso Bremen para que a explosão do trem ocorra sobre a ponte Neuwied.

Leo se encontra em múltiplas situações, novamente. Ele recebe os explosivos, encontra o comandante Alex no trem, começa seu teste de promoção, e Kate aparece pela janela de um vagão paralelo ao de Leo. Ela se mostra refém do Lobisomem e reforça o pedido para que Leo implante a bomba. Ele atende o pedido da amada. Assim que Leo ativa a bomba, ele pula do trem, mas bate o arrependimento. Leopold corre de volta ao trem para desativar a bomba. Mesmo com toda a confusão, Leo continua seu teste, revelando-se apto para o trabalho e através da porta do leito do qual se encontra, ele vê o Lobisomem sendo carregado pelos militares. Alex traz

a informação de que Kate está na cabine 1 para conversar com Leo. Ele vai até ela e avista sua esposa algemada. Em um discurso de Alex para Leo, é revelado que Leo foi usado para poderem capturar Kate e que era ela quem escrevia as cartas ameaçadoras a seu pai, fingindo ser o Lobisomem. Ela confessa toda sua participação na resistência nazista, mas pede que entenda que ela o amava de verdade.

Por uma mudança de rota, o trem se encontra na ponte Neuwied, e Leo, com seu estado emocional aparentemente instável, pega uma arma e sai atirando, avisando para as pessoas irem para seus leitos. Uma cena de mudança do Leo submisso para Leopold Kessler imperioso: ele caminha pelo corredor do trem com sua arma, visualizando, em cada cabine, os personagens do filme, presos, com aqueles olhares sombrios e vagos, respeitando a nova posição tomada por Leo – um paradoxo da personalidade de Leopold que se mostrava com características judaicas, de um servo e, agora, é tomado pelo sentimento em vigor naquele país, de necessidade de autoridade, de limpar a sujeira.

O trem começa a andar lentamente. Leo senta de frente à bomba que deixara desarmada. O trem explode na ponte, caindo na água. A narração do filme se faz presente, adiantando-nos a morte de Leo. Ele está preso no trem debaixo da água. Vai se afogando - e nos sufocando – a cada segundo, até morrer. Leopold Kessler provou do mesmo veneno que os outros personagens: matar é morrer.

#### **4. ANÁLISE DO PRÓLOGO DE “EUROPA”**

Um único enquadramento e um narrador - é desta forma minimalista que Lars Von Trier compõe o prólogo do filme “Europa” (1991). Outro componente apresentado neste prólogo é a hipnose, um recurso usado por Von Trier em outros momentos da sua carreira. O primeiro contato que temos com o prólogo é um enquadramento subjetivo, como se estivéssemos no limpa-trilhos, observando a corrida do trem. A imagem é monocromática e há uma vinheta – bordas mais escuras – compondo o quadro e criando uma estética apropriada para a locação, onde a luz se assemelha com o farol do trem que ilumina o trilho à noite. Entre o trilho, é possível detectar outros elementos que à nossa vista passam despercebidos, como as gramas secas e pedregulhos. Há uma trilha sonora de fundo, carregando uma apreensão para toda a composição, junto com o barulho do trem correndo nos trilhos.

Logo o segundo contato se faz presente com diretrizes de uma voz, do qual ainda não identificamos se é a voz do personagem ou realmente a de um narrador.

É nesse momento que a hipnose começa a ser apresentado no prólogo – e depois durante todo o filme. Vejamos o enquadramento e a narração transcrita contidos no prólogo do “Europa”:

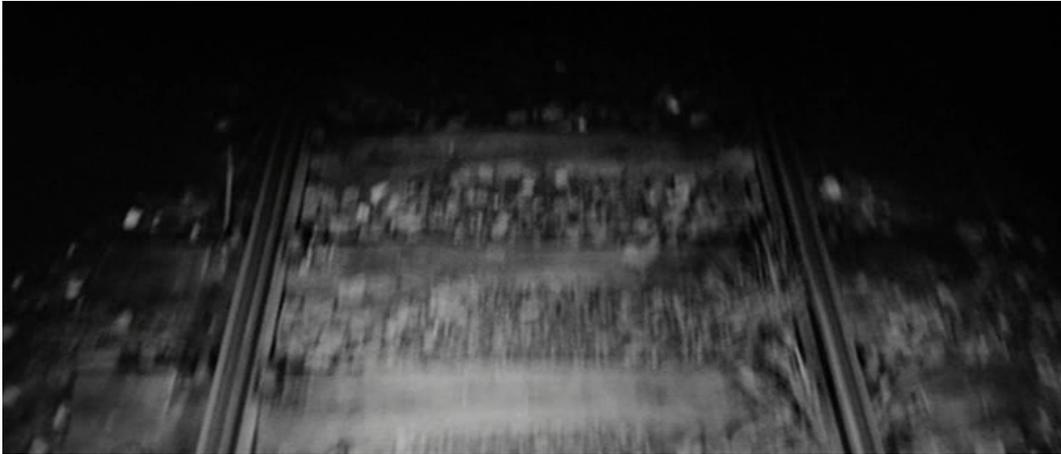


Figura 1. Frame do prólogo do filme “Europa” (1991).  
Fonte: “Europa”, dir. Lars Von Trier, 1991, filme, 112 minutos, cor.

*Agora você vai ouvir a minha voz. Minha voz vai ajudá-lo a entrar cada vez mais na Europa. A cada vez que ouvir minha voz, cada palavra e cada número, você ficará com a mente mais aberta e relaxado e receptivo. Agora contarei de um a dez. Quando eu disser dez, você estará na Europa. Eu digo um e ao se concentrar totalmente na minha voz, você vai lentamente relaxando. Dois. Suas mãos e seus dedos estão mais quentes e mais pesados. Três. O calor se espalha pelos seus braços chega aos ombros e ao pescoço. Quatro. Seus pés e suas pernas estão mais pesados. Cinco. O calor se espalha por todo o seu corpo. Quando disser seis, quero que entre mais. Eu digo seis. E todo seu corpo está relaxado e começa a afundar lentamente. Sete. Você vai mais fundo, mais e mais fundo. Oito. A cada respiração você vai mais fundo. Nove. Você está flutuando. Quando eu disser dez, você estará na Europa. Esteja lá quando eu disser dez. Eu digo dez. Você ouve o som da chuva sobre um grande tambor de metal. Aproxime-se.”*

Conforme a voz segue a contagem das instruções, o espectador é levado, junto com a composição do movimento da imagem, à hipnose. A velocidade do trem vai diminuindo, e os ruídos do trilho somem, ficando apenas a trilha sonora e a narração. Com o final da contagem, é apresentado o personagem Leopold Kessler, seguindo as ordens do narrador e se aproximando de um vagão de trem debaixo da chuva. Temos, então, a certeza de que a voz é de um narrador e não de Leopold, que segue suas ordens sem hesitação.

À primeira vista, ao relatar detalhadamente o prólogo de “Europa”, parecemos estar diante de um conjunto de elementos de fácil compreensão, mas não devemos ignorar que, em um contexto de observação das imagens contemporâneas, “assistimos à diminuição das capacidades mentais e perceptivas em vez de sua expansão e modulação” (CRARY, 2014, p. 43). É importante ter essa afirmação de Crary em mente, pois, ao se deparar com apenas um enquadramento, onde não é a movimentação da câmera que dá a sensação de movimento e sim o próprio cenário, poder-se-ia ter um bloqueio de compreensão da importância desse narrador. Isso porque, em um contexto contemporâneo, participamos “de um imenso processo de incapacitação da experiência visual” (Ibidem, p. 42), devido às tantas imagens a que somos expostos corriqueiramente.

Ao observar este prólogo com atenção, percebemos que a câmera se torna “intermédio transparente e incorpóreo entre o observador e o mundo” (CRARY, 2012, p. 133). É por meio dela, da câmera, mesmo sem movimento aparente, que somos inseridos em uma subjetiva na narrativa, fazendo-nos participar e não apenas observar. Fica nítido que a composição fílmica contida nesse prólogo contribui para que o espectador adentre na narrativa – em sua hipnose. Neste sentido, poderíamos aproximar a discussão da relação entre imagem e o corpo do espectador com o trabalho de Beatriz Furtado <sup>2</sup> sobre a obra do diretor russo Alexandr Sokurov:

Não mais uma situação de quem se encontra diante de uma obra, mas a circunstância de se encontrar dentro, em meio aos trânsitos das multiplicidades temporais, arrastado por elas, posto que apenas aos poucos, talvez, ao longo dessa viagem, seja possível ir construindo algum sentido de mundo. O papel do corpo do espectador e do corpo da imagem é um só e único movimento de vibrações intensivas. (FURTADO, 2013, p. 21)

Diferentemente do procedimento de colisão e choque entre dois planos presentes nas teorias de montagem soviéticas, o plano-sequência no prólogo de “Europa” cria um outro tipo de potência na imagem cinematográfica, que “surge ao produzir choque no pensamento” (Ibidem, p. 19). Na ambientação do espaço cênico, o pensamento do espectador não é rastreado devido à montagem, ou ao extracampo. Ele é conduzido pela composição de um espaço que o leva para o campo da imaginação, um espaço “que já não é puramente óptico, mas é matéria de fruição, de envolvimento, de aproximação e de ressonâncias” (Ibidem, p. 19).

Mesmo que seja apresentado apenas um único plano durante o prólogo, ainda assim é possível identificar a montagem em sua definição ampliada:

---

<sup>2</sup> Beatriz Furtado tem seu artigo “A imagem-intensidade no cinema de Sokurov” publicado no livro *Cinema/Deleuze* (2013), organizado por André Parente, Campinas/São Paulo: Papyrus, 2013.

Encontramos em Béla Balázs, em 1930, a seguinte definição: é produtiva uma ‘montagem graças à qual apreendemos coisas que as próprias imagens não mostram’ (AMOUNT, 2005, p. 66).

Tal definição mostra que, mesmo que não haja junções de planos no prólogo do filme “Europa”, ainda assim, ele carrega uma montagem, já que vemos os trilhos do trem passando em um ponto de vista subjetivo, que não mostra o resto de sua ambientação (mas podemos compreender que aquele cenário é composto por uma ferroviária rodeada de um cenário catastrófico, por exemplo). Há ainda outro elemento que Aumont intitula como *objeto de montagem*, a ser identificado neste prólogo:

Partes de filme de tamanho inferior ao plano: fragmentação dos planos, seja pela sua duração (um grande plano sequência que há transformações em cessar) seja pelos parâmetros visuais (em um filme colorido há repentinamente um quadro preto e branco, mas sem ser “montagem ou outro plano”, mais como uma mise-en-scène) (AUMOUNT, 2005, p. 58).

Em relação a este objeto de montagem, é possível notar que o prólogo de “Europa” se constitui de um único plano com fragmentos, sendo transformados pela narração, em que a velocidade do trem varia de acordo com a contagem do narrador. Há também, no fim do prólogo, a fragmentação pelos parâmetros visuais, pois, nessa primeira apresentação de Leopold, suas cores aparecem com saturação, enquanto o cenário permanece sem saturação. O recurso visual, neste sentido, mais do que atender uma necessidade estritamente tecnológica, promove “uma perspectiva de intensificação de uma experiência com o movimento” (FURTADO, 2013, p. 17).

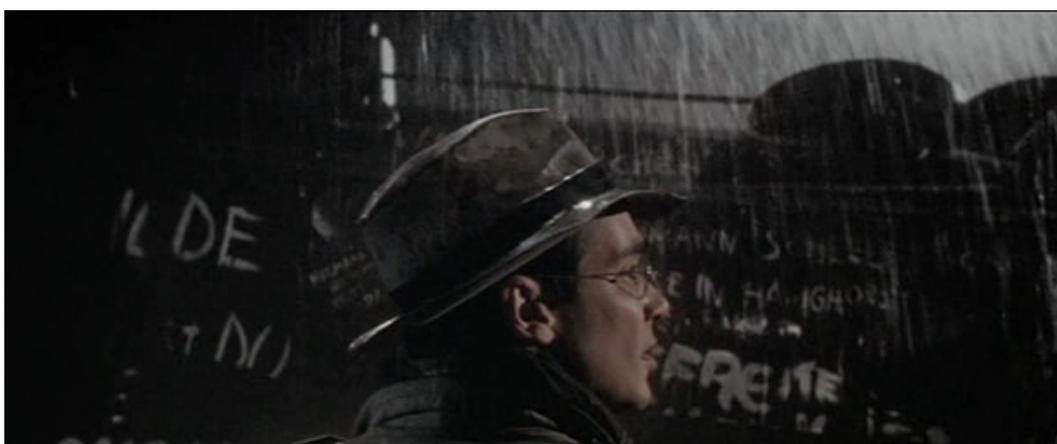


Figura 2: Frame do prólogo de “Europa”.

Fonte: “Europa”, dir. Lars Von Trier, 1991, filme, 112 minutos, cor.

Podemos, aqui, firmar que Lars estrutura este prólogo, apresentando elementos que se aproximam do cinema poético, em que o importante, segundo Xavier, reside na singularidade da imagem e “poder gerador de uma nova experiência do mundo visível” (2005, p. 103). A experiência sensorial contida nesse prólogo apresenta uma possível forma de renovação das convenções cinematográficas, tais como a viagem de trem e o sonho.

Aqui, os elementos oníricos são construídos pela narração que induz a uma espécie de hipnose. Trazendo o olhar de Jung no campo da Psicanálise de que “o inconsciente não nos é diretamente acessível e temos de recorrer a métodos especiais que levem para a consciência os conteúdos inconscientes” (1975, p. 110), poderíamos considerar que o diretor recorreu a elementos da hipnose na construção de seu prólogo, para que o espectador tivesse acesso a seu próprio repertório de mundo para poder construir o espaço contido no prólogo.

A estrutura do prólogo, por sua vez, pode se inserir em duas categorias, de *ambientação* e de *outro olhar*, citadas por Thiago d’Evecque (2015). Com *ambientação* observamos que o prólogo apresenta toda a atmosfera em que se passará o filme: a ferroviária Zentropa. Já como tipo *outro olhar*, posicionamos a história contada pelo narrador, mesmo que a visão é de Leopold - do espectador em uma subjetiva. Mas é o narrador que leva o fio condutor do prólogo, e de todo o filme como veremos.

As recorrências do narrador entre o prólogo e a narrativa estão presentes no decorrer de todo o filme, onde a imagem do prólogo é inserida novamente algumas vezes, e o narrador se faz mais presente. Ele é o condutor da história, o hipnotizador de Leopold e do espectador. Vejamos mais detalhadamente, a participação do narrador no decorrer do filme, após o prólogo:

Tabela 2. Recorrências do narrador (voz off) ao longo do filme “Europa”.

TIMING	FALAS DO NARRADOR
00:08:05	“Você está na Alemanha logo depois da guerra. Você está com frio. Você se cobre com as roupas que tem na mala. Você vai aprender o ofício de condutor de carroleito. Depois do descanso, irá para seu novo emprego. Levante. Levante-se e vá trabalhar. Vá vá vá vá vá vá vá”.
00:22:30	“Você viajou através da noite alemã. Conheceu uma garota alemã. A luz da manhã brilha na rua. Mas enquanto trabalha dentro do carro 2306 há pouco para ver. Entre mais.... Quando eu disser três você receberá uma mensagem importante. Um. Dois. Três”.
00:33:28	“Você deixou a casa. Lá ficou a família alemã. Você vê o questionário na sua frente, cujo objetivo é testar a culpa deste país. Você voltará na sexta-feira”.
00:40:50	“Um, dois três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez. Você está numa festa”.

<b>00:59:33</b>	"Você está sendo levado através do trem... e passa por vagões cuja existência você desconhecia".
<b>01:05:33</b>	"Você a ama. Ela é tão forte e tão vulnerável. Quero que você avance no tempo. Vai avançar um mês. Quando eu disser três estará lá. Um. Dois. Três".
<b>01:11:26</b>	"É a manhã do dia primeiro do ano um. Você está em lua de mel... na cabine da família Hartmann. Você fez amor. Você adora o carinho da sua esposa, mas agora ela dorme e você está sozinho. Pela primeira vez você sente medo de estar num trem impossibilitado de sair e sem saber onde a viagem pode terminar".
<b>01:14:35</b>	<b>MESMA CENA DO PRÓLOGO</b> "Vocês vão morar na casa que foi possível arranjar para recém-casados. Você não se importa pois ela está ao seu lado. E ao voltar ao trabalho, você se sente mais forte. Há uma ligação para você no meio da viagem Berlim-Frankfurt. Responda à ligação no meio da viagem Berlim-Frankfurt".
<b>01:25:25</b>	"Você cumpriu as ordens. Agora relaxe. Afunde na grama macia do leito da via férrea. Olhe para cima. Olhe para as estrelas. Veja como parecem cidades iluminadas num mapa. Ou talvez sejam luzes de vidas humanas se apagando. Mas você está aqui para fazer brilhar estas luzes não para apagá-las. Você tem que cumprir seu papel custe o que custar. Vá desativar a bomba".
<b>01:29:08</b>	"A viagem cansativa o deixou doente...".
<b>01:28:36</b>	"Suas roupas estão encharcadas de suor... e você está com medo de desmaiar".
<b>01:28:46</b>	"Seu coração dispara de pânico".
<b>01:29:41</b>	"Você não consegue respirar. Quando eu disser três, você vai desmaiar. Um. Dois. Três".
<b>01:30:08</b>	<b>MESMA CENA DO PRÓLOGO</b> "Um segundo de infinito descanso".
<b>01:43:01</b>	"Você está num trem na Alemanha. Agora o trem está afundando. Você vai se afogar. Quando eu contar até dez, você estará morto. Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez. Pela manhã, o carro-leito descansa no fundo do rio. A força da correnteza abriu a porta e o arrasta. Acima de você, as pessoas ainda estão vivas. Siga o rio. Com o passar dos dias você rima para o oceano espelho do céu. Você quer acordar para libertar-se da imagem da Europa. Mas é impossível".

Percebemos, assim, quão importante é a presença do narrador que introduz o prólogo e que conduz o filme, permitindo-nos até mesmo indagar se o protagonista é realmente Leopold Kessler.

Observa-se que Lars não se preocupa em adiantar o final das ações contidas na narrativa - função esta carregada pelo narrador, que, em vários momentos, sua fala adianta o que veremos na tela. Outra função do narrador é situar as ocorrências emocionais e fisiológicas do personagem, como se o espectador, ao ouvir as descrições, pudesse se apropriar das mesmas sensações e sentimentos do protagonista, ou até arriscar dizer que o narrador foi o causador de tais ocorrências a Leopold, já que toda a ambientação está inserida em um estado de hipnose.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise realizada, foi possível notar que os prólogos, comumente usados por escritores como recurso estrutural de obras literárias, ainda são pouco utilizados e discutidos no campo do cinema. Na apresentação e discussão dos elementos técnicos e de sintaxe do prólogo de “Europa” (1991), de Lars von Trier, foram encontrados subsídios para se identificar que os prólogos audiovisuais podem, entre demais funções, contribuir também com uma possível carga atmosférica, seja remetendo ao passado, futuro ou para complementar a composição fílmica.

Consideramos, assim, que o prólogo audiovisual pode ser um possível elemento a ser estudado e incorporado na construção de filmes. No caso específico de “Europa”, a presença do plano-sequência do trem em seu prólogo tem o caráter de continuidade ‘fluida’, diferentemente de um sonho que opera por ‘junção de fragmentos’.

O desafio do cinema, hoje, para Jacques Aumont, segundo Rivera (2008, p. 36) seria “perseguir o “olho móvel”, justamente aquele do sonho, em busca do desenquadramento, da construção de imagens móveis, que não se fixariam jamais em um quadro determinado [...]”. Ainda segundo a autora:

Dois tipos de experiências são, tradicionalmente, ligados à invenção do cinema: o sonho e a viagem de trem. O trem [...] vem oferecer um modelo de sucessão de imagens em velocidade constante, enquadrando na moldura de suas janelas paisagens que ele atravessava. Já o sonho apresenta uma produção singular de imagens em movimento, de caráter alucinatório e, portanto, em geral, acompanhadas de uma forte impressão de realidade. (RIVERA, 2009, p.19).

Poderíamos, desta forma, aproximar o princípio ampliado da montagem à construção do prólogo discutido, especialmente considerando uma possível função expressiva da montagem. Em “Europa”, a junção de um plano-sequência visual com o narrador em voz *off* e a colorização na pós-produção dialogam com o procedimento da hipnose construído por Lars: um elo para a imersão do espectador entre a obra e sua própria subjetividade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMANN, Eliska. A vanguarda revisitada: releituras de um movimento antidogmático. **Cadernos de Antropologia e Imagem (UERJ)**, Rio de Janeiro, v. 18, p. 145-161, 2004. Disponível em: [http://www.nusc.ifcs.ufrj.br/eliska\\_cadernos.pdf](http://www.nusc.ifcs.ufrj.br/eliska_cadernos.pdf). Acesso: 23 jul. 2016.

ARAÚJO, Luciana Corrêa. Prólogos envenenados: cinema e teatro nos palcos da Cinelândia carioca. In: **Travessias**. Cascavel: UNIOESTE, 2009, v. 3, n. 2. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3339/2640.C>. Acesso: 03 out. 2015.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2005.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

CARVALHO, Maria Lina Carneiro de. **A poeticidade trágica de Dançando no Escuro de Lars von Trier**. 2010. 153 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade contemporânea**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

D'EVECQUE, Thiago. **Prólogos são necessários? 6 tipos e suas funções**. Rio de Janeiro, 22 abr. 2015. Disponível em: <http://pequenosdeuses.com.br/prologos-sao-necessarios-6-tipos-e-suas-funcoes/#comment-163>. Acesso: 04 out. 2015.

JUNG, C. G.. **O homem à descoberta da sua alma**. Portugal: Tavares Martins, 1975.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

FURTADO, Beatriz. A imagem-intensidade no cinema de Sokurov. In: PARENTE, André. **Cinema/Deleuze**. Campinas/São Paulo: Papirus, 2013, v. 01, p. 15-30.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SOUZA, Meriele Miranda. O substantífico tutano dos prólogos rabelaisianos: uma análise do prefácio de Gargantua. In: **II Colóquio da Pós-Graduação em Letras**. Assis, Universidade Estadual Paulista, 2010. p. 827-835. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/merielemiranda.pdf>. Acesso: 10 out. 2015.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## FILMOGRAFIA

*Europa (Europa)*. Direção de Lars Von Trier. Espanha, Dinamarca, Suécia, França, Alemanha e Suíça. Alicélio, Det Danske Filminstitut, Eurimages, Fund of the

Council of Europe, Gérard Mital Productions, Institut suisse du film, Nordisk Film, Sofnergie 1, Sofnergie 2, Svenska Filminstitutet (SFI), Union Générale Cinématographique (UGC) e WMG Film, 1991.