

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS (UEG)
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PRP)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGHIS/UEG)
LINHA DE PESQUISA: CULTURA E RELAÇÕES DE PODER**

FELIPE MONTEIRO PEREIRA DE ARAÚJO

**DOGMA 95: REFLEXÃO SOBRE UNIDADE ESTILÍSTICA E A
RECEPÇÃO DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA ESTADUNIDENSE
(1998-2001)**

MORRINHOS (GO)

MARÇO – 2023

FELIPE MONTEIRO PEREIRA DE ARAÚJO

**DOGMA 95: REFLEXÃO SOBRE UNIDADE ESTILÍSTICA E A
RECEPÇÃO DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA ESTADUNIDENSE
(1998-2001)**

MORRINHOS (GO)

MARÇO – 2023

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS (UEG)
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PRP)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGHIS/UEG)
LINHA DE PESQUISA: CULTURA E RELAÇÕES DE PODER**

FELIPE MONTEIRO PEREIRA DE ARAÚJO

**DOGMA 95: REFLEXÃO SOBRE UNIDADE ESTILÍSTICA E A
RECEPÇÃO DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA ESTADUNIDENSE
(1998-2001)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Goiás, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação do Prof. Dr. Julierme Morais.

MORRINHOS (GO)

MARÇO – 2023

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UEG com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A663d Araújo, Felipe Monteiro Pereira de
Dogma 95: reflexão sobre unidade estilística e a recepção da crítica cinematográfica estadunidense (1998-2001) / Felipe Monteiro Pereira de Araújo; orientador Julierme Morais. -- Morrinhos - GO, 2023. 148 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em História) -- Câmpus Sudeste - Sede: Morrinhos, Universidade Estadual de Goiás, 2023.

1. Dogma 95. 2. Cinema. 3. Dinamarca. 4. Estilo. 5. Recepção. I. Morais, Julierme, orient. II. Título.

FELIPE MONTEIRO PEREIRA DE ARAÚJO

**DOGMA 95: REFLEXÃO SOBRE UNIDADE ESTILÍSTICA E A RECEPÇÃO DA
CRÍTICA CINEMATOGRAFICA ESTADUNIDENSE (1998-2001)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Goiás, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Banca examinadora:

Prof^o. Dr^o. Julierme Morais (Universidade Estadual de Goiás / UEG)
Orientador / Presidente

Prof^a. Dr^a. Margarida Maria Adammati (Universidade Federal de São Carlos / UFSCAR)
Membro Externo

Prof^o Dr^o. Roberto Abdala Júnior (Universidade Federal de Goiás / UFG)
Membro Externo

MORRINHOS (GO)

MARÇO – 2023

AGRADECIMENTOS

A seção dos agradecimentos talvez seja a parte mais injusta de uma pesquisa acadêmica, pois como dar cabo de agradecer todos aqueles que, direta ou indiretamente, fizeram parte deste processo? Ainda assim, considero a investida inegociável, reconhecendo que, mesmo tendo a possibilidade de esquecer alguém, faz-se necessário dar o devido crédito a todos aqueles que fizeram parte desta trajetória.

Agradeço aos meus caros amigos Danilo Sousa, Eduarda Dantas e Guilherme Santos, a quem devo os fortes laços de fraternidade que formamos e o apoio que me foram tão importantes nos momentos mais tortuosos desta caminhada. Obrigado por sempre estarem comigo. A companhia de vocês me inspira e me enche de alegria.

Agradeço a todo o corpo docente do PPGHIS/UEG, sem o qual o estuendo profissionalismo e competência eu não conseguiria ter chegado até aqui. Um agradecimento em especial ao meu orientador Julierme Morais, por sempre ter acreditado na força das minhas ideias, auxiliando-me e me orientando para construir esta pesquisa.

Agradeço também aos meus colegas de turma, que serviram de inspiração não só pela curiosidade oriunda da heterogeneidade que nos constitui enquanto grupo, com tantas perspectivas e origens distintas, mas principalmente pelo debate frutífero que sempre travamos.

Agradeço a UEG, por poder me oferecer uma segunda casa, onde pude viver, aprender e sonhar.

Agradeço a FAPEG, por ter confiado na presente pesquisa e ter contribuído financeiramente para a sua realização.

Agradeço, principalmente, aos meu pais, a quem devo a minha vida e sem os quais eu jamais conseguiria ter chegado aonde cheguei. Obrigado pelas lições de vida, pela sabedoria e pela ternura com que me criaram. Vocês são o meu alicerce e o espelho a qual sempre objeto refletir. Amo vocês.

Agradeço, por fim, a todos aqueles que, porventura, eu tenha esquecido. De um jeito ou de outro, vocês sabem a importância que têm para mim e me perdoarão por não tê-los nominado.

Temos a arte para não sucumbirmos junto à verdade.

Friedrich Nietzsche, *A vontade de poder*.

ARAÚJO, Felipe Monteiro Pereira de. *Dogma 95: reflexão sobre unidade estilística e a recepção da crítica cinematográfica estadunidense (1998-2001)*. 2023. 148f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Goiás, Morrinhos, 2023.

RESUMO

O Dogma 95 foi um movimento dinamarquês criado no ano de 1995, ano em que se completava o centenário do cinema. Por seu intento, o movimento objetivou realizar uma crítica ao status da mídia fílmica de sua época, tendo como principal alvo (embora não somente) o cinema industrial hollywoodiano, a fim de defender um ideal de cinema que, para os correligionários do movimento, respeitariam uma verdade cinematográfica pura. Para tanto, os fundadores do movimento publicaram um manifesto no qual estipulam uma série de 10 regras – parodiando os 10 mandamentos – que os cineastas devem seguir para produzir um filme dogmático. Neste sentido, o objetivo deste trabalho é discutir de que modo se construiu uma unidade estilística específica no movimento nos primeiros quatro filmes da chamada Era Dinamarquesa (1998-2000), quais sejam, *Dogma #1: Festa de Família* (Thomas Vinterberg, 1998), *Dogma #2: Os Idiotas* (Lars von Trier, 1998), *Dogma #3: Mifune* (Soren Kragh-Jacobsen, 1999) e *Dogma #4: O Rei Está Vivo* (Kristian Levring, 2000), bem como compreender de que modo este estilo produz efeitos no espectador e um comentário sobre o status da mídia, além de resgates e ressignificações com relação a estéticas precedentes, tanto do próprio cinema nacional dinamarquês quanto de outras obras do cinema internacional. Em seguida, buscamos igualmente compreender de que modo se deu a recepção destes filmes no meio do principal objeto de crítica do movimento, qual seja, o cinema norte-americano, a partir do levantamento de críticas veiculadas em jornais e revistas dos Estados Unidos da América, a fim de compreender as dinâmicas de poder existentes entre as instâncias da produção e da recepção fílmica. Com isso, consideramos que o preenchimento de uma importante lacuna historiográfica em torno da discussão estética e receptiva do movimento poderá ser vislumbrada.

Palavras-chave: Dogma 95; cinema; Dinamarca; estilo; recepção.

ARAÚJO, Felipe Monteiro Pereira de. *Dogme 95: reflection on stylistic unity and the reception of american film criticism (1998-2001)*. 2023. 148p. Dissertation (Master in History) – State University of Goiás, Morrinhos, 2023.

ABSTRACT

Dogma 95 was a Danish movement created in 1995, the year of the centenary of cinema. For its purpose, the movement aimed to carry out a critique of the status of the filmic media of its time, having as its main target (although not the only one) Hollywood industrial cinema, in order to defend an ideal of cinema that, for the movement's co-religionists, would respect a pure cinematographic truth. To do so, the founders of the movement publish a manifesto in which they stipulate a series of 10 rules – parodying the 10 commandments – that filmmakers must follow to produce a dogmatic film. In this sense, the objective of this work is to discuss how a specific stylistic unity was built in the movement in the first four films of the so-called Danish Era (1998-2000), namely, *Dogma #1: The Celebration (Thomas Vinterberg, 1998)*, *Dogma #2: The Idiots (Lars von Trier, 1998)*, *Dogma #3: Mifune (Soren Kragh-Jacobsen, 1999)* and *Dogma #4: The King Is Alive (Kristian Levring, 2000)*, as well as understanding how this style produces effects on the spectator and a commentary on the status of the media, as well as rescues and resignifications in relation to previous aesthetics, both from the Danish national cinema itself and from other works of international cinema. Then, we also seek to understand how these films were received in the midst of the movement's main object of criticism, that is, American cinema, based on the survey of criticisms published in newspapers and magazines in the United States of America, in order to understand the power dynamics that exist between the instances of film production and reception. With this, we consider that the filling of an important historiographical gap around the aesthetic and receptive discussion of the movement can be glimpsed.

Keywords: Dogme 95; cinema; Denmark; style; reception.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Figura 1 - Plano geral inicial da estrada em que Christian anda para chegar à casa</i>	73
<i>Figura 2 - Primeiro plano trêmulo e dinâmico enquanto Christian fala ao telefone</i>	73
<i>Figura 3 – Michael esbarra na câmera-personagem</i>	74
<i>Figura 4 - Olhar opressivo da visão panorâmica na visita ao quarto de Linda</i>	74
<i>Figura 5 - Primeiro brinde de Christian</i>	75
<i>Figura 6 - Aspecto soturno da imagem no diálogo entre Christian e seu pai Helge</i>	75
<i>Figura 7 – Christian anda pelo corredor em um contra-plongée</i>	76
<i>Figura 8 – Christian bebe vinho em primeiríssimo plano</i>	77
<i>Figura 9 - Christian é amarrado na árvore fora de casa</i>	77
<i>Figura 10 - Cena da dança em roda</i>	78
<i>Figura 11 - Surra de Helge vista pela perspectiva da câmera-testemunhal</i>	79
<i>Figura 12 - Créditos do filme expostos na água</i>	80
<i>Figura 13 - Karen no restaurante em primeiro plano</i>	82
<i>Figura 14 - Stoffer agarra o braço de Karen</i>	82
<i>Figura 15 - Karen entra no táxi com Stoffer</i>	82
<i>Figura 16 - Entrevistas em estilo documental com os idiotas</i>	84
<i>Figura 17 - Microfone da filmagem vaza no quadro</i>	85
<i>Figura 18 - Idiotas festejam nus</i>	85
<i>Figura 19 - Idiotas entram em paranoia durante orgia</i>	86
<i>Figura 20 - Idiotas recepcionam pessoas com disfunção mental de verdade</i>	86
<i>Figura 21 - Karen entra em paranoia no seu ambiente familiar</i>	88
<i>Figura 22 - Plano fechado composto por cores chapadas</i>	89
<i>Figura 23 - Plano aberto composto por cores cintilantes</i>	89
<i>Figura 24 - Kresten sonha ser um samurai</i>	90
<i>Figura 25 - Kresten "encarna" Mifune para brincar com seu irmão Rud</i>	90
<i>Figura 26 - Kresten é surpreendido por Liva enquanto está "fantasiado" de Mifune</i>	92
<i>Figura 27 - Plano dilatado pelo tempo</i>	93
<i>Figura 28 - Plano panorâmico da procura de Kresten por Rud</i>	93
<i>Figura 29 - Beijo final de Kresten e Liva</i>	94
<i>Figura 30 - Plano panorâmico da vila</i>	96
<i>Figura 31 - Plano contemplativo enfocando o deserto</i>	96
<i>Figura 32 - Os reflexos do desgaste físico e emocional</i>	97
<i>Figura 33 - O espírito exaurido pelo sol e pela tragédia anunciada</i>	97
<i>Figura 34 - Ângulo da câmera posicionado na altura dos olhos das personagens</i>	99
<i>Figura 35 - A chegada de outra comitiva em uma imagem desfocada e granulada</i>	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – A HISTÓRIA	32
1.1 A história do cinema dinamarquês	32
1.1.1 Da “era de ouro” aos anos 70	32
1.1.2 O parêntese Lars von Trier	45
1.1.3 O Manifesto Dogma 95	53
1.1.4 A ruptura dogmática e o novo cinema dinamarquês	61
CAPÍTULO II – O ESTILO.....	69
2.1 A estilística dogmática na Era Dinamarquesa (1998-2000).....	69
2.1.1 O dogmatismo em Vinterberg.....	71
2.1.2 O dogmatismo em Trier	81
2.1.3 O dogmatismo em Kragh-Jacobsen.....	88
2.1.4 O dogmatismo em Levring.....	95
CAPÍTULO III – A RECEPÇÃO	101
3.1 A recepção aos filmes dogmáticos na crítica estadunidense (1998-2001).....	101
3.1.1 O caso de Dogma #1: Festa de Família (1998)	110
3.1.2 O caso de Dogma #2: Os Idiotas (1998)	117
3.1.3 O caso de Dogma #3: Mifune (1999).....	122
3.1.4 O caso de Dogma #4: O Rei Está Vivo (2000)	128
À GUIA DE CONCLUSÃO.....	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	137
FONTES	142
ANEXOS	145

INTRODUÇÃO

O Dogma 95 foi um movimento dinamarquês de cinema surgido em 1995, ano em que se comemorou o centenário do surgimento do cinematógrafo. Criado pelos dinamarqueses Lars von Trier¹ e Thomas Vinterberg² e seguido pelos correligionários Søren Kragh-Jacobsen³ e Kristian Levring⁴, o movimento teve início numa cerimônia em Paris, no Teatro Odeón, em que os criadores realizaram uma performance pública e publicaram um manifesto, denominado Manifesto Dogma 95, criticando o status da arte cinematográfica daquele período, apontando, em um texto irônico e ácido, o caráter artificial do cinema da época, em especial àquele tipo de cinema moldado segundo os princípios da indústria hollywoodiana e do autorismo da Nouvelle Vague francesa, criticada pelo movimento pelo seu “romantismo burguês”. Em companhia ao Manifesto Dogma 95, Trier e Vinterberg também publicaram um anexo, denominado Voto de Castidade, no qual estabelecem, em uma paródia aos Dez Mandamentos do Cristianismo, dez regras que os realizadores ligados ao Dogma 95 deveriam seguir para atingir o seu ideal de um cinema mais próximo do real.

Em síntese, esse é o movimento dinamarquês, que desde o seu surgimento tem instigado debates no campo das reflexões relacionadas ao cinema. Dentre tais debates, muitos deles se encontram em áreas alheias ou perpendiculares à História, mas constituem-se, ainda assim, em importantes referências no debate a respeito do Dogma 95. A título de exemplo, tem-se os estudos que se debruçaram sobre as influências que geraram o movimento, indo desde a influência do filósofo Søren Kierkegaard (TONDER, 2016), do dramaturgo Bertolt Brecht (KOUTSOURAKIS, 2013), do pós-modernismo (SIMONS, 2007), do contexto da globalização (HJORT, 2003; 2005; 2007; 2010; 2016), da revolução digital no cinema (HIRATA FILHO, 2004; 2008) e (SEVERO, 2017), do realismo e vanguardismo (SILVA, 2010) e do melodrama

¹ Lars von Trier (1956-) é um dos mais influentes cineastas dinamarqueses de todos os tempos. Famoso por seus filmes com temáticas controversas, o diretor se notabilizou por empregar um estilo que busca um revisionismo de tradições de gênero cinematográfico. Dentre os seus principais filmes, destacam-se *Europa* (1991), *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998), *Dançando no Escuro* (2000), *Dogville* (2003) e *Anticristo* (2009), que renderam ao diretor vários prêmios tanto nacionais quanto internacionais.

² Thomas Vinterberg (1969-) é um dos principais expoentes do chamado “novo cinema dinamarquês”, um grupo de cineastas jovens que atingiu sucesso tanto nacional quanto internacionalmente. Dentre seus principais filmes, destacam-se *Festa de Família* (1998), *Dogma do Amor* (2003), *A Caça* (2012) e *Druk – Mais Uma Rodada* (2020), filme que lhe rendeu o prêmio de Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

³ Søren Kragh-Jacobsen (1947-) é um cineasta e músico dinamarquês que alcançou fama internacional por seu trabalho multifacetado. Dentre seus principais filmes, destacam-se *Os Meninos de St. Petri* (1991), *Coragem e Esperança* (1997), filme que lhe rendeu o prêmio Emmy, e *Mifune* (1999), que lhe rendeu o Urso de Prata na 49ª edição do Festival de Berlim.

⁴ Kristian Levring (1957-) é um cineasta dinamarquês e também o último dos quatro principais signatários do movimento Dogma 95. Com uma carreira menos produtiva que a de seus pares, o diretor tem no seu filme dogmático, *O Rei Está Vivo* (2000), a principal obra de sua filmografia, na qual também se destacam os filmes *Não Tenha Medo de Mim* (2008) e *A Salvação* (2014).

(RODRIGUES, 2006). Outros estudos, por outro lado, se voltam não para as influências do movimento, mas para a reflexão do contexto em que este foi inserido ou de seus elementos fundadores. Entre tais debates, destacam-se as reflexões a respeito do texto do Manifesto Dogma 95 (ALTMANN, 2003); as reflexões concernentes ao processo de espetatorialidade (FURUITI, 2003), (GALVÃO, 2015) e (LIMA, 2018) e a análise dos filmes dogmáticos (SILVA, 2007).

Tal fortuna crítica traz várias chaves interpretativas caras ao estudo do Dogma 95 que, na busca por historicizar o movimento, servem de base teórica para pensar vários de seus aspectos. Não obstante, apesar da excelência de muitos destes trabalhos, o que fica claro para nós é que, em muitos deles, por não se tratarem de trabalhos propriamente historiográficos, a discussão em relação ao processo histórico do movimento em específico acaba por escapar, provocando lacunas na compreensão da história do movimento, seja pela fraqueza da análise, em alguns casos, ou pela necessidade de circunscrever o movimento em uma dinâmica mais ampla (a história do cinema dinamarquês, os movimentos de vanguarda, a história do vídeo digital, dentre outras), colocando em segundo plano as dimensões específicas relacionadas ao seu próprio lugar.

Nem mesmo trabalhos de maior fôlego, como as coletâneas de ensaios *Purity and Provocation: Dogma 95 (2003)*, organizada por Mette Hjort e Scott Mackenzie e *Dogma 95 im Kontext: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre (2003)*, organizada por Matthias N. Lorenz, se apresentam como estudos acabados sobre a temática, posto que deixam de lado diversas questões relacionadas ao movimento, em especial naquilo que diz respeito ao impacto receptivo e estético deste. Isto não quer dizer que, contudo, tais estudos não sirvam como ferramentas teóricas para se pensar o movimento, muito pelo contrário. Tais estudos incorporam uma série de discussões que, em maior ou menor medida, se tornaram cânones no debate sobre o movimento dinamarquês. O que aqui queremos argumentar é que, ao se cristalizarem como debates concluídos, tais debates engessam a reflexão sobre o Dogma 95, fazendo recuar outras perspectivas e dificultando uma compreensão mais ampla do processo histórico do movimento.

É claro que também é papel do historiador saber inserir os eventos específicos em totalidades mais abrangentes, mas não sem considerar a escala pormenorizada da análise. Ainda mais considerando o caráter multifacetado das perspectivas que o Dogma 95 constrói. Foi neste sentido que o trabalho realizado por Araújo (2020) buscou caminhar, tentando compreender as mediações existentes entre estas diversas facetas e perspectivas presentes no estudo do Dogma 95. Ao direcionar o olhar para tais lacunas, buscamos aqui responder a um problema

fundamental de pesquisa, isto é, o de compreender o processo histórico que arregimenta a estilística dogmática e a recepção aos filmes dogmáticos. Ao fazer isto, acreditamos que será possível buscar uma resolução para esta carência de orientação existencial (RÜSEN, 2001) e vislumbrar uma resposta para esta lacuna historiográfica.

Neste sentido, a opção pela escolha das respectivas fontes arroladas e pelo recorte estabelecido se deu por julgarmos que o estabelecimento destes limites daria maior subsídio para a apresentação da resposta ao problema fundamental desta pesquisa. Ou seja, ao optarmos por analisar apenas os quatro primeiros filmes lançados do movimento, fizemos isto porque foram estes os filmes lançados pelos idealizadores do movimento e porque consideramos que tais filmes são os que melhor congregam a proposta estilística do movimento. No que tange a escolha das críticas cinematográficas escolhidas, optamos pelo recorte temporal de 1998-2001 em razão da proximidade da publicação destas em relação ao lançamento dos filmes; já a escolha de buscar críticas publicadas em jornais norte-americanos se deu em razão do cinema dos EUA ser o principal alvo de crítica do movimento e, portanto, entendermos que a análise da recepção de críticos inseridos neste contexto poderia desvelar dinâmicas de poder entre modelos de produção cinematográfica distintas, seja do ponto de vista estético ou mesmo industrial, podendo servir de parâmetro para se pensar outras realidades. Além disto, ao fazer esse movimento estamos também estabelecendo um vínculo com a temática da linha de pesquisa do programa, justificando assim a pertinência acadêmica da presente pesquisa.

Para responder a tais questões e visualizar de maneira mais profunda o processo histórico do impacto estético e receptivo do Dogma 95, portanto, alçaremos mão de duas perspectivas teóricas distintas, no fito de responder ao problema anterior apresentado. Neste sentido, ao analisar os filmes dogmáticos, nos filiaremos à perspectiva do historiador David Bordwell e o seu empreendimento de uma história estilística do cinema construída aos bocados. Ao analisar as críticas produzidas em jornais a respeito destes filmes, tomaremos como partida os postulados da Estética da Recepção como horizonte teórico-metodológico. A fim de esclarecer os pontos fundamentais de ambas as perspectivas aqui elencadas, dedicaremos as linhas a seguir para fundamentar a nossa discussão.

A história do estilo cinematográfico envolve uma série de questões que vão desde o campo conceitual até o campo metodológico. Enveredar neste tipo de empreendimento traz a necessidade de enfrentar tais questões de maneira direta, a fim de delinear de maneira precisa sob quais bases estará soerguida a argumentação do historiador. Ante o exposto, portanto, faz-se necessário apresentar a importância da forma cinematográfica como objeto de análise do historiador; uma exposição do debate já realizado por outros historiadores a respeito do estilo

cinematográfico, no fito de compreender as possibilidades e limites da fortuna crítica existente a respeito; e, por fim, alguns procedimentos metodológicos que conduzirão a nossa análise dos filmes, em especial as definições de sistema formal e as etapas da análise fílmica.

Pensar a processo histórico da forma cinematográfica traz à baila um debate ainda em aberto a respeito da precedência da forma em relação ao conteúdo nos filmes. Este debate encontra eco nos debates travados por críticos e pesquisadores da arte sobre toda uma concepção artística que se tornou homogênea no mundo ocidental e que, em razão da sua existência, legou ao aspecto formal da arte um estado não apenas de separação com o conteúdo, mas também de um papel secundário em relação a este. Sobre isto, afirma Sontag (2020, p. 16-17)

[...] toda a consciência e a reflexão ocidental sobre a arte permanecem dentro dos limites estabelecidos pela teoria grega da arte como mimese ou representação. É por meio dessa teoria que a arte como tal – acima e além das obras de arte individuais – se torna problemática, precisando de defesa. E é a defesa da arte que dá origem à estranha concepção de que algo que aprendemos a chamar de “forma” está separado de algo que aprendemos a chamar de “conteúdo”, e ao gesto bem-intencionado de considerar o conteúdo como essencial e a forma como acessória.

Essa concepção artística em que se separa forma e conteúdo, segundo a autora, produz injunções deveras problemáticas para o estudo da arte, posto que o privilégio dado ao conteúdo por parte dos analistas reivindica, quase que inexoravelmente, a precedência de uma interpretação que vise decodificar sentidos internos a estes conteúdos que, a depender do olhar direcionado à obra, podem extrapolar até mesmo os limites diegéticos na narrativa fílmica (caso, por exemplo, de uma interpretação focalizada em aspectos morais ou ideológicos da obra). Neste ínterim, pode-se dizer que “a interpretação, baseada na teoria altamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, violenta a arte. Converte a arte num artigo de uso, passível de inclusão em um esquema mental de categorias” (SONTAG, 2020, p. 24). Não obstante, o argumento que aqui buscamos expor não é o de que elementos externos à obra de arte de um determinado contexto histórico não produzam efeitos nesta obra de arte, mas de que, “em última análise, o ‘estilo’ é a arte. E a arte não é nada mais ou nada menos do que várias modalidades de representação estilizada, desumanizada” (SONTAG, 2020, p. 49). Além disto, é preciso considerar que

Estruturar questões de pesquisa a respeito de processos formais como o estilo não é comprometer-se com a crença de que as explicações decorrentes são inteiramente de ordem formal. É perfeitamente possível descobrir que os fenômenos formais que estamos tentando explicar procedem de causas culturais, institucionais, biográficas e de outros tipos. Na verdade, não

podemos prever aonde nos levará uma questão sobre estilo. (BORDWELL, 2013, p. 19)

No entanto, se, por um lado, a divisão entre forma e conteúdo provoca sérias injunções no processo de aceção e análise de uma obra de arte, por outro lado, o próprio modo vago como a noção de estilo é articulada também traz alguns pontos de debate a serem pensados. No campo do estudo sobre o cinema, a expressão usualmente mais utilizada para advogar o conjunto dos elementos formais de um filme se concentram no conceito de *mise-en-scène* – ou sua derivação aportuguesada, o conceito de encenação. Tal conceito, embora tenha trazido importantes inovações para o debate da teoria do cinema, acarreta em uma fraqueza significativa pois postula, em especial na concentração de tal debate nos artigos da *Cahiers du Cinéma*, por parte de críticos como Jacques Rivette, Eric Rohmer e Michel Mourlet, um elemento prescritivo que preconiza a definição do estilo como um ideal estético específico (OLIVEIRA JR., 2013). Portanto, a aproximação entre o conceito de *mise-en-scène* e o conceito de estilo, a nosso ver, parece-nos insuficiente, em especial após as inovações técnicas trazidas por alguns filmes realizados na virada do século XX para o XXI, pertencentes ao chamado cinema de fluxo, que romperam com uma série de paradigmas técnicos da linguagem cinematográfica que se transformaram em convenções no transcorrer do século XX, como a utilização do campo e contra-campo, para ficar em apenas um exemplo.

Por conta disto, julgamos que a melhor maneira para escapar a esse problema é optando por uma concepção ampla do conceito de estilo, qual seja, o entendimento de que o que constitui um estilo são os *esquemas estilísticos* elaborados por uma cineasta no fito de solucionar problemas que a obra impõe a ele, construindo assim um *sistema formal*, uma unidade do todo estilístico do filme. Portanto, é em relação ao sistema formal do filme, ao seu *estilo*, que o sentimento do espectador em relação ao filme é apreendido. Podemos dizer, portanto, que

Se a forma é o sistema total que o espectador atribui ao filme, não existe algo interno ou externo. Cada componente funciona como parte do padrão geral que envolve o espectador. Por isso, consideraremos como formais muitos elementos que outros consideram conteúdo. Do nosso ponto de vista, tanto o tema quanto as ideias abstratas fazem parte do sistema total da obra de arte. Eles podem dar pistas que geram determinadas expectativas ou levam a certas inferências, e o espectador relaciona esses elementos de maneira dinâmica. Como consequência, tema e ideias se tornam um tanto diferentes do que poderiam ser fora da obra. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 112)

Pari passu ao problema da separação entre forma e conteúdo, o problema da ausência de referência ao estilo do filme nas análises históricas tem estado cada vez mais presente, em parte porque “os estudos de cinema tem atraído teóricos de uma vertente mais literária, mais confortáveis com a hermenêutica do que com a estilística [...]. Então, críticos e estudiosos

acham mais natural falar sobre o desenvolvimento psicológico dos personagens, sobre como a trama resolve conflitos e problemas ou sobre o sentido filosófico, cultural ou político do filme” (BORDWELL, 2008, p. 58). Além disso, até mesmo estudiosos possuem dificuldades em apreender de maneira mais profunda os pormenores relacionado à técnica e incorrem em hábitos de apreensão do nosso mundo em sociedade que desprestigiam as complexas maneiras que os nossos sistemas de percepção articulam os elementos imagéticos que nos rodeiam, tanto pelo esforço necessário para a conclusão deste tipo de exercício quanto também pela impossibilidade de desacelerar e contemplar estes elementos em um mundo cada vez mais frenético.

Por conta disto, ao mobilizarmos o conceito de estilo e a opção por uma história estilística do cinema, consideramos necessário destacar algumas questões nebulosas que de forma recorrente causam confusão neste tipo de análise. Em primeiro lugar, é preciso compreender que o exercício de acepção de um estilo compreende uma relação não-aproximada entre um sujeito receptor (que já possui um lastro de conhecimento com relação a algumas convenções estilísticas) e uma obra que foi produzida por alguém (que propõe uma abordagem estética própria a partir do seu conhecimento prévio de certas convenções estilísticas), de tal modo que é impossível esgotar completamente as intenções do autor da obra. O processo de acepção do estilo, portanto, pode “produzir um relato plausível, num nível de generalidade apropriado, de como as repetições estilísticas particulares a cada filme funcionam e como podem ter surgido como solução a um problema” (BORDWELL, 2008, p. 323). Em segundo lugar, é importante considerar também a impossibilidade de se realizar uma história estilística totalizante, haja vista que uma narrativa acerca da história global do estilo incorreria, inexoravelmente, em uma série de silêncios e esquecimentos com relação aos mais variados níveis de continuidades e descontinuidades existentes neste contexto histórico.

Seguindo tal perspectiva, buscamos entender o estilo, aqui, em um sentido mais amplo e menos rigoroso, entendendo-o como “o princípio de uma decisão numa obra de arte, a assinatura da vontade do artista” (SONTAG, 2020, p. 49). Trata-se de, portanto, uma unidade estilística e não suas partes categoriais, que é articulada ao redor de uma ideia cinematográfica e que, através da repetição, alcança um efeito total, tornando-a inteligível. Em linhas gerais, portanto,

[...] a forma – em seu modo específico de expressão, o estilo – é um esquema de registro sensorial, o veículo para o intercâmbio entre a impressão imediata dos sentidos e a memória (seja ela individual ou cultural). Essa função mnemônica explica por que todo estilo depende de algum princípio de repetição ou redundância e pode ser analisado em seus termos. (SONTAG, 2020, p. 55)

Com a mobilização deste aparato conceitual, o conceito de estilo se torna mais claro. O historiador do estilo cinematográfico, contudo, não está apenas interessado em compreender como uma determinada unidade estilística é constituída em uma obra, mas de como certos *esquemas estilísticos* (BORDWELL, 2008, p. 25) são alterados, apropriados, substituídos e ressignificados no transcorrer do tempo. Ao historiador do estilo cinematográfico está imbuída a tarefa de responder a duas questões amplas:

[...] que padrões de continuidade e mudança estilística são significativos? Como esses padrões podem ser explicados? Essas questões naturalmente abrigam pressupostos. O que constituirá um padrão? Quais são os critérios para a significação? Como a mudança será concebida – como gradual ou abrupta, como o desdobramento de um potencial inicial ou como uma luta entre tendências opostas? Que tipo de explicação podem ser invocados e que tipos de mecanismos causais são relevantes para eles? (BORDWELL, 2013, p. 18)

À estas questões, outros historiadores já ofereceram modelos interpretativos próprios que discutiremos a seguir, apontando suas respectivas falhas e possibilidades. Ante ao exposto, contudo, conclui-se que a questão da importância da forma cinematográfica se torna mais aparente, pois o que se percebe é que “a aparência dos filmes tem uma história; essa história pede análise e explicação, e o estudo desse domínio – a história do estilo cinematográfico – apresenta desafios incontornáveis para qualquer um que deseje entender o cinema” (BORDWELL, 2013, p. 17).

Como vimos até aqui, se, por um lado, a noção de estilo possui uma historicidade própria, por outro lado, o estudo acerca do estilo também possui uma historicidade e correntes distintas de análise, alocadas em contextos e períodos históricos distintos. A fim de compreender melhor esse processo histórico e de que forma nos posicionaremos em relação à esta tradição, buscaremos realizar uma breve discussão panorâmica a respeito destes programas de pesquisa, bem como suas respectivas possibilidades e limitações. Neste cenário, o primeiro grande projeto de pesquisa a respeito do estilo cinematográfico é soerguida a partir das bases estabelecidas pela chamada História Básica. Em linhas gerais, portanto, pode-se afirmar que

A história do cinema é mais comumente entendida como uma narrativa que acompanha o surgimento do cinema como arte distinta. Chama-se isto História Básica. Trechos da História Básica são hoje questionáveis, mas, tácita ou explicitamente, ela foi o ponto de partida do estudo historiográfico do estilo no cinema. A História Básica nos conta que o estilo cinematográfico se desenvolveu abandonando a capacidade da câmera de cinema de registrar um acontecimento. Segundo a História, no decorrer dos anos 1910 e 1920, foram elaboradas técnicas cinematográficas específicas que tornaram o cinema antes um meio distinto de expressão artística que um meio de puro registro. (BORDWELL, 2013, p. 30)

O princípio da discussão a respeito do estilo cinematográfico está relacionado a mudança do olhar direcionado pelos analistas em relação a função da mídia. Essa primeira história do estilo cinematográfico, contudo, foi massivamente produzida fora dos domínios historiográficos. Muito importante para tais produções, portanto, foram os periódicos comerciais e catálogos de cinema, bem como o jornalismo profissional ligado ao cinema, que forjaram, durante as primeiras décadas do século XX, uma espécie de cânone cinematográfico, erigindo filmes ao patamar de obras-primas clássicas. O mesmo vale para os intelectuais que, a partir de seus reforços, contribuíram para angariar o reconhecimento por parte de instituições culturais relacionadas à arte e alçar o cinema para tal posição.

Apesar disto, a discussão sobre o estilo neste período também possuía aproximações profundas com as discussões propaladas pela História da Arte do período, em especial no que tange a concepção do desenvolvimento da arte catapultada pelo paradigma nascimento-infância-maturidade, bem como o privilégio das análises focalizadas no âmbito nacional. Além disso, também foram realizadas generalizações a respeito de algumas correntes cinematográficas, no fito de aproximá-las de escolas de outras artes. Desse processo de generalizações decorre o expressionismo alemão, o surrealismo, dentre outras.

Em linhas gerais, portanto, a História Básica surge como uma narrativa a respeito do acúmulo de técnicas no decorrer no tempo. Tal perspectiva teria, a partir de outro viés, dado origem ao primeiro programa de pesquisa estruturado a respeito da história do estilo cinematográfico, alcunhado por David Bordwell (2013) como Versão-Padrão. Naquilo que o autor chama de Versão-Padrão da história estilística do cinema, portanto, esta tradição

[...] não foi tratada simplesmente como um corpo crescente de contribuições. Os historiadores argumentaram que o estilo cinematográfico podia ser entendido como um desenvolvimento rumo à revelação das capacidades estéticas inerentes ao cinema. À concepção linear de progresso estilístico, os historiadores acrescentaram a ideia de potencial em desdobramento do meio. Panofsky expressou isto com clareza: “Desde mais ou menos 1905, podemos testemunhar o fascinante espetáculo de um novo meio artístico que se torna gradualmente consciente de suas legítimas – isto é, exclusivas – possibilidades e limitações. (BORDWELL, 2013, p. 46)

Seguindo linhas bastante hegelianas, tal concepção traz em seu bojo a noção de um essencialismo teleológico, ou seja, de que é a partir da análise e do desenvolvimento das potencialidades da própria mídia que o cinema poderia atingir o seu estado natural, quase “puro”. Esta concepção se cruza com a História Básica justamente no ponto em que é no lido com o cânone estabelecido por esta primeira que a Versão-Padrão irá versar. Contudo, se, por um lado, este primeiro empreendimento interpretativo traz em si diversos méritos, nele também estão presentes diversas limitações que não se pode passar ao largo. Em primeiro lugar, pelo

próprio processo de generalização e essencialismo que dota tal empreendimento que, ao estabelecer um ideal do que é o cinema, o limita. Por outro lado – e em decorrência deste –, pelos vícios que tal concepção produziu com relação a outras questões, em especial no que diz respeito ao advento dos *talkies* (filmes falados). Contrariando as suas próprias posturas de desenvolvimento teleológico, tais historiadores (dentre os principais expoentes, os nomes de Seldes, Bardèche e Brasillach) viram no advento do som um retrocesso à uma abordagem mais teatral do cinema, despindo-o de seus elementos inerentes à imagem. Em poucas concessões, tais historiadores admitiram no máximo que o advento do cinema sonoro teria inovado no ponto em que se produziu a criação de novos gêneros, mas não mais que isso.

A despeito das críticas que tal programa possa suscitar, contudo, é inegável a importância do mesmo não apenas como pioneiro, mas como sintetizador de todo um debate a respeito da mídia nas primeiras décadas do século XX. Possui méritos, em especial, pela defesa da própria especificidade da mídia, contrariando a suspeita de muitos de que o cinema só alcançaria prestígio se realizasse uma mimese de grandes obras do teatro e da literatura. Além disso, a própria permanência de tal tradição de maneira tão longeva (de forma mais radical, a Versão-Padrão só foi colocada em xeque definitivamente após os anos 70) atesta sua importância, posto que os dois empreendimentos seguintes da história estilística do cinema ainda ecoam, a partir das revisões que realizaram de algumas de suas bases, muitos de seus argumentos.

Neste cenário, a primeira alternativa alçada no processo histórico do estudo do estilo cinematográfico diz respeito aos debates travados por André Bazin e seus contemporâneos, que podem ser alcunhados segundo a designação de David Bordwell (2013) como uma Versão Dialética da história estilística. Imbuídos na defesa de um ideal voltado para o realismo, os autores pertencentes a este empreendimento iniciaram sua oposição justamente no ponto em que a Versão-Padrão havia parado, isto é, a do advento do som nos filmes. A diferença substancial, contudo, diz respeito justamente ao valor dado ao aparecimento desta nova técnica que, para a Versão-Padrão era vista com desconfiança, mas para a Versão Dialética era vista de forma salutar. Tal posição se justifica, para tais autores, em razão de que o som teria trazido à mídia a possibilidade de expandir aquilo que eles consideravam a essência do cinema, qual seja, a sua capacidade de representar a realidade. Esta mesma postura, inclusive, teria motivado tais autores a diminuir a importância da montagem cinematográfica como um elemento central da essência do cinema, pois entendiam que ela contribuía para uma estilização que, em menor ou maior grau, contribuía para minar aquilo que eles entendiam ser a disposição natural do cinema.

É justamente no bojo desta perspectiva que a ideia de uma postura dialética em relação à história do estilo cinematográfico se torna mais clara, posto que

A revisão de Bazin começa com a ideia de que a História Básica inclui não apenas uma tendência, mas duas. Uma tendência segue o roteiro estabelecido pela Versão-Padrão: alguns cineastas realmente buscaram libertar o cinema da reprodução fotográfica. As escolas nacionais dos anos 1920 depositaram sua fé em manipulação da imagem com truques de câmera ou *montage* abstrata. Bazin, porém, encontra uma segunda tendência, paralela à primeira, que se estende desde o cinema “primitivo” e emerge na obra de Robert Flaherty, F. W. Murnau e outros. Esses cineastas tinham fé na capacidade da câmera de registrar e revelar a realidade física. O resultado era um realismo de tempo e espaço que não era menos artístico do que a estilização produzida pelo expressionismo e pela *montage*. (BORDWELL, 2013, p. 92)

Neste interim, ao perceber a presença de duas correntes distintas se desenvolvendo de maneira concomitante, a Versão Dialética passa a entender que a essência da mídia comporta estes dois polos, mas que é na capacidade de registro que de fato reside o real telos do cinema. Em verdade, Bazin e alguns de seus contemporâneos se posicionaram de forma ainda mais hegeliana que seus antecessores, posto que incluíram os *talkies* neste processo como o ponto de virada no alcance desta suposta essência do cinema, bem como a passagem da premência da montagem para a decupagem; ou mesmo o privilégio dado à profundidade de campo, a tomada longa e ao movimento de câmera fluido, muito presentes em obras-chave deste período, principalmente as obras de Orson Welles e Jean Renoir.

Em linhas gerais, portanto, o empreendimento da Versão Dialética retoma e revisa algumas das bases da Versão-Padrão, em especial no que tange a inclusão dos *talkies* dentro deste processo de evolução da linguagem cinematográfica. Contudo, se, por um lado, ela possui mérito por realizar esta inclusão e por alargar o horizonte de percepção e conhecimento a respeito do histórico de filmes e técnicas, por outro lado, ela continua a incorrer nos mesmos vícios desta primeira, qual seja, a insistência em uma perspectiva essencialista e teleológica, a tal ponto que, entendendo o advento do som como uma espécie de fim último, teriam aberto margem para a interpretação frágil de um “fim do cinema”.

A segunda alternativa à Versão-Padrão, designada por David Bordwell (2013) como Versão Opositora, incorre em boa parte destes mesmos vícios, embora altere o princípio organizador do debate. Tendo em Noël Burch a sua principal referência, tal empreendimento teria se debruçado sobre a história do estilo cinematográfico de forma a opor duas correntes neste processo, quais sejam, a disputa entre o cinema de vanguarda e o cinema narrativo *mainstream*. Caracterizando a motivação de tais disputas em aspectos ideológicos, isto é, o da filiação da burguesia ao realismo, Burch argumentou em favor de um retorno às faculdades da

técnica estilizada do cinema mudo, em um movimento completamente inverso ao de Bazin, no fito de advogar por abordagens experimentais e modernistas. Ao fazer isso, atribui oposição direta ao cinema dominante de Hollywood que, segundo sua perspectiva, contribuiria para hierarquizar elementos técnicos em favor do roteiro e em detrimento da forma.

Isso não significa, entretanto, que Burch esteja defendendo um retorno ao cinema mudo, tampouco negando as inovações trazidas pelas técnicas deste cinema narrativo, em muito defendido por Bazin; significa apenas que o autor está argumentando que o descrédito dado à estilização e o favorecimento dado à narrativa fazem parte de um movimento que é, segundo sua perspectiva, alimentado por questões ideológicas. Neste cinema, chamado por Burch de Modo Institucional de Representação (MIR), Burch aponta a existência de uma ideologia ilusionista, em que

O primeiro passo foi construir um mundo ficcional autônomo na tela. Valendo-se de recursos realistas já estabelecidos na literatura e no teatro, o MIR buscou construir uma narrativa inteligível centrada no personagem e prometendo autossuficiência e conclusão. Segundo Burch, a ideologia que fundou o MIR considera a pessoa individualizada, simultaneamente, o primeiro móvel e o centro da atenção. A profundidade psicológica dos personagens, tão valorizada pela crítica ortodoxa, define o mundo narrativo, ou “diegese”, que eles habitam. (BORDWELL, 2013, p. 137)

Segundo o historiador, portanto, trata-se de uma abordagem que visa apagar a interferência estilística do artista no fito de tornar o recorte do registro da câmera mais realista. Ainda segundo Burch, contudo, em paralelo a tal tradição ilusionista, teria se desenvolvido, ainda nas primeiras décadas de existência do cinema, uma outra tradição que demarcaria oposição a esta. Chamada de Modo Primitivo de Representação (MPR), estas obras-limite (como designa o próprio autor), “em vez de contribuírem para o desenvolvimento da ‘linguagem cinematográfica’ dominante, como supunham os historiadores da Versão-Padrão, [...] haviam, na verdade, desafiado o cinema ilusionista” (BORDWELL, 2013, p. 141). A principal obra nesta relação de desconstrução e subversão dos códigos dominantes da técnica do MIR seria *O gabinete do Dr. Caligari (1920)* e, posteriormente, com o advento do modernismo no cinema, as obras de Alain Resnais, em especial *Hiroshima, meu amor (1959)*.

Em linhas gerais, portanto, é justamente no processo de revisão destas tradições que o empreendimento da Versão Opositora se torna mais claro. Contudo, se havia, por parte de Burch, um interesse genuíno de contrariar a historiografia “idealista” de até então, o autor reincide em muitos dos argumentos e bases dos seus antecessores. Em especial, pela afirmação e conformação por parte do autor apenas de obras ligadas ao cânone estabelecido. Além disso, a própria base do programa de Burch é passível de questionamento, posto que a filiação da

burguesia ao realismo é exposta pelo autor de forma frágil e carente de justificativas históricas; além da própria insistência em tornar o MIR em algo estático, despindo-o das mudanças internas pelas quais este tipo de abordagem sofreu.

Com estas críticas, no entanto, não queremos desmerecer o trabalho, muitas vezes pioneiro, destes autores. Muito pelo contrário. Como sugere David Bordwell (2013, p. 168), “podemos aprimorar nosso entendimento da história estilística tratando a Versão-Padrão e as suas sucessoras como programas de pesquisa, cadeias argumentativas com compromissos conceituais distintos. Devemos reconhecer que esses programas oferecem hipóteses a ser analisadas, testadas, reformuladas ou rejeitadas”. Mas consideramos esse movimento importante, no fito de fornecer melhor um panorama de como nos posicionamos em relação a esta herança, buscando inspiração em programas de pesquisa recentes sobre o estilo cinematográfico. Neste interim, portanto, buscaremos demonstrar brevemente as possibilidades da chamada História aos Bocados, bem como do esquema problema/solução.

Compreendendo que os filmes e os contextos históricos possuem aspectos específicos, grande parte dos pesquisadores de meados dos anos 70 até os dias de hoje perceberam que estipular um ideal prescritivo daquilo que seria o devir da Sétima Arte representava um tremendo contrassenso. Deste primeiro redirecionamento, derivam as posições que aqui buscamos nos filiar.

A primeira destas posições, a chamada História aos Bocados, tem por finalidade a redução da escala de análise por parte do historiador, no que tange o estudo do estilo cinematográfico. Em razão da própria dissolução de um ideal essencialista prescritivo, a realização de uma história sinóptica do estilo, abrangendo todo o mundo, já não faz mais sentido, em especial em um mundo que a cada ano se globaliza de maneira mais rápida. Além disso, a redução da escala de análise também favorece fortemente na ampliação do leque de informações a respeito de estilos distintos e desconhecidos, possibilitando um aprofundamento maior nessa fortuna crítica. Decorrente deste processo de revisão operado pela História aos Bocados, houve também uma mudança nas possibilidades de visão que se projetavam para a análise destes estilos, posto que

Concentrar-se em uma extensão de tempo mais estrita, ver bateladas de filmes e acompanhar mudanças de termos e conceitos permitiu aos historiadores revisionistas construir novos contextos para explicar a continuidade e a mudança estilísticas. Um dos contextos mais importantes era a exibição. Os historiadores das Versões Padrão e Dialética tendiam a isolar os filmes de suas condições de recepção, alinhando-os em uma sucessão de etapas na evolução da arte cinematográfica. Em contraste, os historiadores revisionistas muitas vezes buscaram causas do desenvolvimento estilístico no público e nas circunstâncias da projeção. (BORDWELL, 2013, p. 176)

A outra posição a que aqui buscamos aludir diz respeito ao esquema problema/solução, defendido pelo historiador norte-americano David Bordwell (2013). Segundo sua perspectiva, ao invés de continuar na linha de raciocínio dos programas de pesquisa anteriores, que buscavam construir análises para justificar um determinado ideal prescritivo, seria muito mais salutar por parte dos historiadores engendrar uma análise que se volte para uma análise dos aspectos próprios de um estilo em específico (podendo ser ele o de um filme, de um cineasta, de um movimento ou mesmo de uma técnica em específico), de modo a entender como certos problemas filmicos são solucionados a partir de determinadas escolhas estilísticas, que contribuem para a geração de um efeito total da obra. Pensando no caso de um conjunto de filmes, como é o nosso objeto, trata-se de entender o porquê dos cineastas terem optado por determinadas escolhas estilísticas e de que forma eles as articularam no interior das suas obras, a fim de solucionar os problemas que o filme suscitou no processo de produção.

Muitas técnicas, inclusive, já possuem uma tradição de uso consolidada, o que faz com o que o uso destas remeta a uma tradição estilística. É justamente na compreensão do modo que tais esquemas são articulados, sendo renovados ou rejeitados, que o movimento da história do estilo cinematográfico, ao nosso ver, pode ser melhor elucidado. Em suma, portanto, consideramos que “a tarefa que confronta o estudioso do estilo, então, é de reconstrução. Com base nos filmes remanescentes e em outros documentos, o historiador reconstrói uma situação ideal. Esta se torna um nodo em uma nova rede hipotética de propósitos e funções, problemas e soluções e novos problemas, esquemas, revisões e rejeições” (BORDWELL, 2013, p. 213).

Compreender como é construído um estilo filmico, portanto, traz a necessidade de se possuir a habilidade de perceber como os esquemas de um determinado sistema formal são englobados em um todo estilístico. Cada filme, ao seu modo, possui elementos distintos, que são associados mediante a necessidade de solução que os problemas enfrentados pelo autor trazem. O processo de acepção do estilo, portanto, constitui-se em um exercício que exige a consciência dos princípios que regem um estilo específico e, também, os passos que determinam a elaboração de uma análise filmica. No fito de explicar de maneira mais detida este processo, no entanto, procuramos traçar alguns princípios gerais que compõem um estilo e, também, uma análise filmica.

Sobre os princípios gerais que constituem um estilo filmico, é possível distinguir cinco itens que são percebíveis ao se analisar uma obra, quais sejam, os princípios da função; da similaridade e repetição; da diferença e variação; do desenvolvimento e da unidade/não-unidade (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 127). Com relação ao princípio da função, trata-se de compreender como determinado traço estilístico contribui para o filme e conduz a nossa reação

no processo de espectralidade. Quanto ao princípio da similaridade e repetição, trata-se de perceber como um elemento de estilo é repetido durante o transcorrer do filme, produzindo uma sensação de similaridade. Por outro lado, o princípio da diferença/variação busca ressaltar o justo oposto, ou seja, como o filme intercala essas similaridades estilísticas que se repetem com aspectos formais que se distinguem, produzindo uma variação. Não obstante, é entre a repetição e a diferença que atua o quarto princípio, o desenvolvimento, pois é a partir da compreensão de como ocorre a passagem de uma para a outra (e vice-versa) que é possível ter uma noção completa do todo estilístico e se, por fim, ele integra uma unidade estilística coesa ou não, daí o último princípio, a unidade/não-unidade. De modo a compreender de forma mais profunda como atuam estes princípios, Bordwell & Thompson (2013) sugerem o uso da segmentação (mais conhecida na teoria do cinema como decupagem), que para eles

[...] nada mais é do que um esquema escrito do filme que o divide em partes maiores e menores, marcando as partes com letras ou números consecutivos. Se um filme narrativo tem 40 cenas, então, podemos classifica-las com uma numeração que vai de 1 a 40. Pode ser interessante dividir algumas partes ainda mais (por exemplo, cenas 6a e 6b). Segmentar um filme nos permite não apenas perceber as similaridades e diferenças entre as partes, mas também organizar a progressão formal geral. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 135)

Ao se falar em segmentação, contudo, os autores enfatizam que não se trata de realizar uma decupagem exaustiva, recortando os elementos estilísticos do filme às suas nuances infinitesimais. Trata-se de, no entanto, pincelar os elementos primordiais que regem um sistema formal, de modo a elucidar o argumento que o historiador procura esclarecer. Além disto, ao segmentar um filme, entendemos que é igualmente importante notar que a análise do processo formal estático, através da segmentação, não esgota a experiência da análise estilística, posto que sua total apreensão necessita do desenvolvimento do filme que molda o processo como ele é experienciado. Ainda assim, entendemos que através da segmentação é possível obter evidências que sustentem uma determinada tese a respeito do sistema formal de um filme, de modo a apreender a ideia que rege as suas escolhas.

É com respeito a tal perspectiva que pretendemos, no segundo capítulo, traçar a nossa análise a respeito dos filmes dogmáticos. Para tal, nossa análise seguirá três etapas, quais sejam, a apresentação de uma tese a respeito da ideia que rege o sistema formal dos filmes dogmáticos, o esboço de uma segmentação de cada um dos filmes (uma breve narrativa a respeito de como cada um deles se desenvolve) e, por fim, a demonstração das evidências estilísticas que sustentam a nossa tese em cada um dos filmes. Ao realizar tal operação, consideramos que uma análise crítica dos filmes dogmáticos pode ser realizada de maneira satisfatória.

Não obstante, ao nos debruçarmos sobre o contexto da recepção aos filmes dogmáticos, uma série de outras questões teórico-metodológicas são levantadas, exigindo a atenção devida. É preciso, portanto, especificar a natureza da recepção sob a qual estamos erigindo a nossa análise, qual seja, a produção da crítica cinematográfica profissional dos Estados Unidos da América do final dos anos 90. O cenário da crítica cinematográfica, como já vimos anteriormente ao analisar os modelos de história estilística, tem importância crucial para se pensar o status dos filmes, pois é a crítica que comumente estabelece e perpetua os filmes, transformando-os em clássicos ou relegando-os ao esquecimento e, por conseguinte, possibilitando ao crítico construir uma própria matriz interpretativa⁵ da história do cinema. A crítica, portanto, traz consigo uma função social que está inerente ao seu processo de produção, à medida que

Às vezes, o texto faz com que o leitor de jornais, espectador em potencial, desista da ideia e acabe preferindo ficar em casa. Ao fazer isso, o crítico, inegavelmente, assume um papel importante na formação da opinião, já que tem a possibilidade de contribuir para a cristalização de determinadas formas artísticas ou, por outro lado, pode propiciar uma possível transformação no gosto do público. (RAMOS, 2002, p. 49-50)

No entanto, para que tais condições sejam estabelecidas, a atividade da crítica cinematográfica traz à baila a necessidade de que indivíduos (os leitores/espectadores) reconheçam a legitimidade deste autor em possuir a habilidade para conseguir produzir interpretações plausíveis para um filme. Não se trata, como já falamos anteriormente, de um processo de decodificação do filme, mas do quanto o texto crítico possui a capacidade de encontrar lastro histórico para produzir um diálogo entre os leitores/espectadores a respeito da sua interpretação do filme, posto que “[...] assistir a um filme é inventar significados, não redutíveis às intenções do produtor/roteirista/diretor, tampouco à interpretação que o crítico estampou nas páginas do jornal” (RAMOS, 2002, p. 51).

Deste modo, ao analisar o processo histórico desta recepção, objetamos compreender não apenas o modo como estes sujeitos responderam ao lançamento destes filmes, mas de que forma os condicionantes históricos daquele período contribuíram para a relação destes críticos com os filmes dogmáticos e de que forma a materialização dessa relação encontra lastro no próprio filme ou no campo de experiências acumulado pelo crítico na relação com outras obras. Para realizarmos esta análise, julgamos que a perspectiva da Estética da Recepção representa uma possibilidade instigante, pois dela são derivados conceitos que permitem pensar as nuances

⁵ Sobre isto, ver: MORAIS, J. *Paulo Emílio historiador: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

que atravessam a relação de um espectador com uma obra de arte a partir de uma perspectiva histórica. É em vista disto que, portanto, dedicaremos as linhas a seguir para esmiuçar as bases teórico-metodológicas da perspectiva aqui adotada.

Esta corrente interpretativa da obra de arte, embora muito calcada na literatura, traz importantes lições e conceitos que podem ser apropriados pela análise fílmica, a fim de expandir os horizontes do entendimento acerca da história do cinema e da própria obra fílmica em si. A inclusão do leitor/espectador na reflexão acerca da obra artística, contudo, possui antecedentes que precedem a aparição dos escritos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, tanto no que diz respeito a contribuições de escolas da teoria literária que influenciaram mais diretamente a contribuição destes autores, tais como o formalismo russo, a sociologia da leitura e o estruturalismo tcheco, bem como perspectivas ligadas à hermenêutica e a fenomenologia, tais como as contribuições de Hans-Georg Gadamer, ou mesmo contribuições advindas dos estudos culturais, tais como a de Hall; além de também buscar as raízes desta reflexão no campo da filosofia da arte, em especial nos debates travados por Aristóteles e Immanuel Kant a este respeito (HOLUB, 1984; ZILBERMAN, 1989).

Segundo Jauss (1994), ao incluir o leitor no processo de análise da literatura, vinculando-o ao seu horizonte de expectativas – conceito utilizado pelo autor para designar a dimensão histórico-temporal na qual o leitor se insere –, é possível se formular uma metodologia analítica que dê cabo de fornecer uma interpretação mais satisfatória do sentido histórico de uma obra de arte. Neste sentido, o movimento realizado pela estética da recepção é o de síntese, haja vista que supera tanto os defeitos de uma teoria formalista que abstrai o sentido de uma obra apenas dos elementos artísticos internos da mesma, como os defeitos de uma teoria marxista que, presa em demasiado ao campo social, enxerga a obra de arte apenas como o resultado inequívoco das disputas que influenciam (n)a obra. Em outras palavras, “leitores, ouvintes, espectadores – o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado” (JAUSS, 1994, p. 22).

Neste ponto, portanto, a estética da recepção avança à medida que focaliza a obra de arte não apenas através de seus aspectos constituintes ou da ordem social, mas à medida que a relação entre a obra e o espectador desta se posiciona de maneira histórica, seja por meio de um enfoque mais particular, no qual o contato do espectador com a obra gera um efeito neste à medida que ele estabelece um juízo da obra ao confrontá-la com experiências prévias de contato com outras obras, ou mesmo em um enfoque mais amplificado, no qual uma cadeia de recepção realizada por um grupo de pessoas se perpetua ou modifica o horizonte de expectativas do sentido de uma obra estabelecido por gerações pregressas. Em resumo, portanto

A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. (JAUSS, 1994, p. 31)

Não obstante, segundo Jauss (1994, p. 40) esse processo histórico da recepção à obra de arte desvela uma dinâmica que exige do historiador três olhares específicos, voltados para a sincronia, a diacronia e ao processo histórico mais amplo da vida social. Ao falar em um olhar sincrônico, o autor está se referindo ao movimento que transforma os espectadores em agentes ativos de recepção, à medida que eles se configuram como “autores” que atribuem sentido às obras a partir do conhecimento acumulado por estes da contemporaneidade que se lhes segue, assim podendo perpetuar ou estabelecer novos problemas e paradigmas artísticos. Quanto ao olhar diacrônico, este se refere ao elemento da não-simultaneidade, da percepção de que o horizonte de expectativas de uma obra possa não encontrar simultaneidade com o horizonte de expectativas na qual essa está inserida, configurando-a como uma obra extemporânea ao seu contexto. Com relação ao último olhar, trata-se da compreensão de que a história da arte tem uma relação própria e estreita com a história geral, não se esgotando na afirmação de que a arte sirva de reflexo para a vida social, mas sim de que o efeito gerado pela obra de arte adentra o horizonte de expectativa da vida prática dos sujeitos.

Ante o exposto, percebe-se que pensar a receptividade cinematográfica evoca a necessidade de reconhecer o leitor/espectador como parte da dinâmica que a envolve, entendendo que este (leitor/espectador) detém ele mesmo um espaço de experiências e um horizonte de expectativas que o interpela e o impele à uma determinada experiência estética e pessoal com aquela obra. Ao fazer tal afirmação, poderia se sugerir que tal análise incorreria em uma simples apreensão do gosto subjetivo de tais sujeitos receptores, incorrendo, assim, em uma espécie de impressionismo histórico. No entanto, tal ocorrência não se efetiva porque o processo de recepção se desenvolve através de uma lógica dialético-relacional entre espectador e obra, de tal forma que os próprios elementos do texto impelem condicionantes próprios no processo de recepção. Pensando na análise cinematográfica, portanto, trata-se de perceber que o próprio estilo do filme favorece e potencializa um tipo de constituição de sentido da obra a partir do momento em que esta entra em contato com o horizonte de expectativas do espectador (GUMBRECHT, 1983, p. 417 apud SANTOS, 2007, p. 63).

Para pensar a constituição desta relação dialética de maneira mais profunda, no entanto, faz-se necessário também considerar as especificidades do texto, que tem na teoria de Wolfgang

Iser (1996; 1999) a sua principal contribuição. Apesar do estilo circular e interdisciplinar da escrita do autor sugerir um ecletismo problemático – passeando entre variadas referências para sustentar sua teoria, o autor dialoga com a psicologia social, a psicologia da Gestalt, a teoria geral dos sistemas e a fenomenologia –, como bem apontado por (GUMBRECHT, 2002), os seus postulados representam caráter seminal ao se pensar o papel do texto na constituição do processo de leitura e do efeito estético derivado do ato de ler. Para Iser (1996, 15), portanto

Como o texto literário só produz seu efeito quando é lido, uma descrição desse efeito coincide amplamente com a análise do processo da leitura. Por isso, a leitura encontra-se no centro das reflexões seguintes, pois nela os processos provocados pelos textos literários podem ser observados. Na leitura acontece uma elaboração do texto, que se realiza através de um certo uso das faculdades humanas. Desse modo, não podemos captar exclusivamente o efeito nem no texto, nem na conduta do leitor; o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura. (ISER, 1996, p. 15)

Como sugere o enunciado do autor, o texto fornece um potencial de efeitos que possui um caráter móvel em função do ato de ler, de tal forma que seu sentido não possa ser plenamente elucidado. Mas é justamente em função desse caráter móvel que a análise do sentido enquanto evento (ato de ler) se torna ainda mais importante, pois retira a instrução de que o sentido de um texto reside unicamente nos elementos textuais propriamente ditos, ignorando assim o evento e a experiência do leitor. Em outras palavras, “ainda que sejam individuais em cada caso as nuances do sentido constituído, o próprio ato de constituição tem características assinaláveis em que se baseiam as realizações individuais do texto; por conseguinte, elas são de natureza intersubjetiva” (ISER, 1996, p. 54).

É em decorrência desta configuração do ato de ler que insurge o conceito de leitor implícito do autor, que se funda na própria estrutura do texto e antecipa a presença do receptor (designado pelo autor como leitor real). Em síntese, portanto, “a concepção de leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele” (ISER, 1996, p. 73). Isso demarca a posição de Iser em relação a de Jauss, pois enquanto este último pensa a relação texto-leitor através dos condicionantes históricos da experiência do leitor que responde a atribuição de sentido estabelecida pelo efeito estético de uma obra, o interesse de Iser se baseia em pensar esta relação a partir da perspectiva dos próprios elementos textuais da obra em si e o efeito gerado por eles no ato de ler.

O que é comum para ambos – e que aqui consideramos como o ponto-chave para a nossa análise no presente trabalho – é que o processo de recepção de uma obra de arte se constitui através de uma relação recíproca e dialógica entre os elementos constituintes da obra e o universo histórico dos receptores à obra. Com isso, consideramos que o mapeamento e

problematização da recepção aos filmes dogmáticos por parte dos críticos aqui elencados pode ser melhor vislumbrada, posto que torna mais clara a percepção de como se materializam nestas críticas a dinâmica que envolve os efeitos gerados pela gramática visual (estilo) dos filmes dogmáticos com o horizonte de expectativas experimentado por esse grupo de receptores, trazido pelas contribuições de Haberski Jr. (2001), Roberts (2010), Frey (2015) e Mcwhirter (2016). Ao operacionalizar a compreensão de como se dá esse processo de recepção, portanto, entendemos que será possível, enfim, historicizar esta receptividade e compor o entendimento dos filmes dogmáticos no *continuum* histórico.

Para tanto, estruturamos a nossa discussão em três capítulos, que são tanto específicos quanto complementares. No primeiro capítulo, intitulado *A história*, traçamos um breve panorama a respeito da história do cinema dinamarquês, de modo a traçar um processo que busque compreender as raízes, motivações e influências do Dogma 95 em relação ao cinema nacional dinamarquês e a outras estéticas específicas internacionais.

No segundo capítulo, intitulado *O estilo*, buscamos realizar uma análise fílmica dos primeiros quatro filmes do movimento, quais sejam, *Dogma #1: Festa de família* (Thomas Vinterberg, 1998), *Dogma #2: Os idiotas* (Lars von Trier, 1998), *Dogma #3: Mifune* (Soren Kragh-Jacobsen, 1999) e *Dogma #4: O rei está vivo* (Kristian Levring, 2000), a fim de compreender de que maneira eles se associam em uma unidade estilística própria do movimento. A motivação para a escolha dos respectivos filmes se deu por duas razões específicas: 1) por considerarmos que este número de obras é o mais adequado para sustentar o nosso argumento, haja vista que a diminuição ou o aumento destas fontes tornariam a análise, ao nosso ver, prolixa ou rasa demais; 2) por estes quatro filmes serem as obras realizadas pelos 4 principais correligionários do movimento, que foram os responsáveis por materializar e tornar a tese do movimento em algo importante e discutido.

No terceiro e último capítulo, intitulado *A recepção*, buscamos refletir a respeito de críticas de cinema produzidas em jornais estadunidenses – a partir dos postulados teóricos da estética da recepção, que também trataremos neste terceiro capítulo –, dos anos 1998 a 2001, para os mesmos quatro filmes que analisamos no capítulo anterior, a fim de compreender de que modo se deu a recepção destes filmes na crítica especializada dos EUA. A motivação para este recorte em específico se deu também por duas razões: 1) a escolha do recorte dos jornais estadunidenses se deu pelo cinema dos EUA ser o principal objeto de crítica do movimento, algo que, ao nosso ver, contribui para a atuação de dinâmicas de poder na escrita destas críticas; 2) o recorte temporal (1998-2001) destas críticas se deve ao fato delas serem produzidas o mais próximo possível da data de lançamento dos filmes supracitados, algo que, segundo nosso

juízo, permite uma melhor percepção da atmosfera receptiva da época, ainda não influenciada por estudos de maior expressão e profundidade em torno do movimento e seus respectivos filmes. Com isto, portanto, julgamos que o preenchimento da lacuna historiográfica apontado nesta introdução poderá ser melhor vislumbrado.

CAPÍTULO I – A HISTÓRIA

Apenas me dê uma única lágrima ou uma gota de suor; terei prazer em dar a você toda a "arte" do mundo em troca.

Lars von Trier, *Manifesto III: I confess!*

1.1 A história do cinema dinamarquês

A história do cinema dinamarquês é composta por um emaranhado de tramas que, invariavelmente, extrapolam apenas o campo do meio cinematográfico propriamente dito. No presente capítulo, não pretendemos aprofundar em todas as especificidades da história do cinema dinamarquês, mas apresentar brevemente o cenário com o qual o cineasta Lars von Trier – um dos diretores mais aclamados do cinema contemporâneo e expoente do novo cinema dinamarquês – é confrontado e como isto teve um reflexo direto na ideia alicerçada pelo nosso objeto de estudo, o movimento Dogma 95.

Entender a origem de Lars von Trier e os processos históricos que culminaram nessa posição de destaque torna necessária uma reflexão a respeito do cinema dinamarquês como um todo, de modo a entender de que modo o referido cineasta se constitui como um ponto de inflexão na história do cinema dinamarquês. Para entender aquilo que chamaremos de “ruptura dogmática”, portanto, voltaremos nosso olhar para os textos dos manifestos produzidos pelo mesmo nos anos 80 e 90, a fim de perceber como o diretor se posicionou em relação ao estado da indústria cinematográfica nacional e, também, sobre o estado das discussões estéticas em relação ao cinema. Ao realizar tal discussão, buscamos demonstrar como, a partir dos embates travados neste período, o cinema dinamarquês foi conduzido a um novo paradigma histórico, que tem no Dogma 95 o seu expoente máximo.

1.1.1 Da “era de ouro” aos anos 70

O cinema dinamarquês é, geralmente, classificado em 4 períodos distintos. Para compreender este processo histórico, buscaremos nos aprofundar sobre o período de intersecção entre o terceiro e o quarto períodos desta linha cronológica, que se concentra nos debates e publicações do cineasta Lars von Trier nos anos 80 e 90, a fim de demonstrar como sua influência produziu um ponto de virada na história do cinema dinamarquês, que teve seu ponto alto no Dogma 95. Contudo, para realizar tal investida, julgamos necessária a apresentação de um breve panorama da tradição do cinema dinamarquês, a fim de melhor compreender o panorama das inquietações do referido cineasta, posto que cada um destes períodos “[...] têm as suas

características definidoras, tanto a nível de arte fílmica e cultura cinematográfica, quanto em relação às questões de sucesso nacional e internacional” (BONDEBJERG, HJORT, 2001, p. 8).

Sobre o primeiro destes períodos, demarcado entre os anos 1896-1930 e dominado pelo cinema mudo, Galvão (2015, p. 68-69) demonstra a presença do cinema dinamarquês nos anos iniciais do advento do cinematógrafo, demarcando a forte potência da indústria cinematográfica dinamarquesa no cenário mundial, tendo a sua principal empresa do ramo, a Nordisk Films, encabeçado o topo de indústrias cinematográficas da época, atrás apenas da indústria francesa Pathé. Segundo Widding (1998, p. 7-8)

O filme chegou à Dinamarca apenas um ano após seu nascimento. Em 1896 ocorreu a primeira exibição pública, organizada por Vilhelm Pacht, proprietário de um local de entretenimento em Copenhague. Ele tinha visto as exibições de Lumière em Paris e trouxe para casa filme e equipamentos. Nesse mesmo ano, o primeiro filme dinamarquês foi produzido por Peter Elfelt, que por dez anos foi praticamente o único cineasta do país. Desde o início, o filme teve um mercado importante, embora limitado, na Dinamarca: os filmes eram exibidos regularmente nos music-halls de Copenhague, e havia também alguns cinemas itinerantes. Em 1904, o primeiro cinema permanente abriu em Copenhague. Seguiram-se outros em várias partes do país, e a partir de 1906 o crescimento foi quase explosivo. No mesmo ano, um proprietário de cinema em Copenhague, Ole Olsen, montou sua própria produtora de filmes, Nordisk Films Kompagni (Nordisk Film Company). Foi quase coincidência que ele, assim como seus iguais — empresários da indústria do entretenimento — passaram a investir no cinema como uma possível nova fonte de renda, que acabaria por superar suas expectativas mais loucas.

Com a Nordisk Films capitaneando o mercado da indústria dinamarquesa, os anos que se seguiram durante a década de 1910 representaram uma forte demarcação de posição da indústria dinamarquesa no cenário da Europa. As estratégias para a manutenção deste status foram muitas, indo desde a padronização dos filmes, tanto em termos de narrativa quanto em termos estilísticos, como também no que tange a imposição de algumas diretrizes de autocensura que a companhia realizou, a fim de agradar os interesses dos mais variados mercados. Sobre o estilo típico dos filmes produzidos pela Nordisk Films, Widding (1998, p. 8) afirma que

Via de regra, são thrillers, tragédias e histórias de amor com um estilo de atuação intenso e efeitos de iluminação marcantes. Tanto os interiores como os exteriores são muito realistas e os cenários naturais e urbanos são explorados de forma engenhosa. Alguns personagens de ações aparecem e reaparecem nos filmes dinamarqueses do período. Entre estes encontramos o circense, o filho pródigo, o oficial, o latifundiário e o conde. A diva do cinema também faz sua entrada nos filmes da Nordisk, como Clara Wieth Pontoppidan e Asta Nielsen. Nielsen fez seu nome como uma estrela em *The Abyss* (*Afgrunden*) em 1910, dirigido por Urban Gad. Continha alguns recursos inovadores, por exemplo, a falta de intertítulos, mas alcançou sua reputação principalmente como um filme erótico com um toque de fatalismo

sombrio. Nielsen apareceu em dois outros filmes semelhantes, ambos dirigidos por Gad, antes de deixar a Dinamarca para a Alemanha: *The Black Dream* (*Den sorte drøm*) e *The Dancer* (*Balettdanserinden*), ambos feitos em 1911.

O estabelecimento de um típico estilo dinamarquês, a partir de 1910, também foi acompanhado pelo começo da produção de filmes de longa-metragem. Embora tenha encontrado forte reticência de Ole Olsen⁶ – presidente da Nordisk Films – no início, o sucesso de *White slavery* (*Den hvide slavehandel*, 1910), produzido por uma empresa de menor expressão da Dinamarca, fez com que este repensasse sua política de produção cinematográfica e abrisse as portas para filmes superiores a um rolo (15 minutos). A passagem para a produção de longas metragens foi importante não só por possibilitar à empresa a participação em uma demanda de mercado por filmes mais longos, mas igualmente para uma maior estruturação e profissionalização do processo de produção que, a partir daquele momento, lidava com um contingente de pessoas e de dinheiro maiores.

Tal realidade, contudo, não teria demorado a dirimir, devido as proporções pequenas do país e da pouca rotatividade do mercado neste setor, pela Europa, em função, principalmente, das consequências ligadas à Primeira Guerra Mundial. Para entender como a Nordisk buscou responder a este cenário de crise, é preciso enumerar algumas das estratégias de autocensura que a empresa estabeleceu para si. Sobre isto, uma declaração de Ole Olsen já nos deixa clara a adoção de uma nova postura por parte da Nordisk que, a partir daquele momento, se posicionaria de forma mais prudente no mercado cinematográfico. Diz ele

Tínhamos que ser cuidadosos e fazer os filmes de forma que pudessem ser entendidos em todos os lugares. Como exemplo, posso mencionar que um filme não poderia ser vendido na Inglaterra se um homem atravessasse um quarto e não houvesse mais ninguém na sala. No auge da nossa produção tínhamos, além de atores e artistas, mil e setecentos funcionários, todos necessitando de uma renda fixa, e por isso não adiantava nada ter um monte de gente inteligente nos dizendo o que deveríamos filmar. Eles não podiam pagar as contas, quando chegavam, se tirássemos as fotos erradas. (THORSEN, 2010, p. 113)

A preocupação manifesta de Ole Olsen se materializou no momento em que a companhia estabeleceu uma lista de regras que buscavam moldar os seus filmes segundo os interesses dos mercados estrangeiros, haja vista que, desde o início, a grande força da indústria dinamarquesa sempre se deu na exportação de seus filmes para outros países. Neste sentido, com a efervescência dos ideais em disputa na Primeira Guerra Mundial e as preferências, morais

⁶ Fundador da companhia de cinema Nordisk Film, Ole Olsen (1863-1943) foi o mais influente produtor de cinema nas primeiras décadas do cinema dinamarquês. Além de ser responsável pela produção de boa parte dos filmes produzidos pela companhia à época, ele também foi responsável pela direção e até mesmo chegou a atuar em alguns filmes.

e afins, manifestas pelas nações importadoras dos filmes, a Nordisk Films estabeleceu um *modus operandi* específico para a adequação dos seus filmes às restrições de censura destas nações e do gosto destes públicos, que foi levado a cabo pelo recém fundado (1911) Departamento de Histórias da companhia. Neste sentido, pode-se afirmar que

A Nordisk se empenhou em uma busca constante de novos materiais para filmar a fim de atender ao volume de produção necessário, e uma das ferramentas que utilizou para selecionar entre os cerca de 1.500 roteiros não convidados enviados a cada ano (Schröder 2006 101) foi um conjunto de “Diretrizes para Roteiristas” que a empresa havia formulado por volta de janeiro de 1912. Essas diretrizes, que eram na verdade uma elaboração do entendimento que a Nordisk já havia alcançado sobre que tipo de filme se adequava a cada mercado, foram impressas em alemão no final do mesmo ano, pois a Alemanha era um dos mercados estrangeiros mais importantes para a Nordisk. (THORSEN, 2010, p. 114)

Dentre os efeitos da implementação destas diretrizes, que vão desde a consideração como descartável de filmes ofensivos aos valores da sociedade, bem como daqueles contrários aos códigos de censura estabelecido, é encontrada a questão dos finais dos filmes, em especial naqueles que eram exportados para a Rússia. Em uma declaração de Tsiviano, um interlocutor russo, fica claro o tipo de filme buscado por eles, quando afirma que “tudo fica bem quando termina bem! Este é o princípio orientador do cinema estrangeiro. Mas o cinema russo teimosamente se recusa a aceitar isso e segue seu próprio caminho. Aqui ‘tudo está bem quanto termina mal’ – precisamos de finais trágicos” (THORSEN, 2010, p. 118). Neste interim, a fim de se adequar ao mercado russo que, àquele momento, representava o segundo maior destino na exportação dos filmes dinamarqueses (e que viria a se tornar, a partir de 1914, o principal destino, ultrapassando a Alemanha), a Nordisk Films ordenou que os cineastas responsáveis por suas produções criassem finais alternativos para seus filmes, a fim de atender públicos distintos. Contudo, embora esta política tenha sido motivada com os filmes exportados para a Rússia em mente, a estratégia da realização de finais alternativos passou a ser uma constante em grande parte dos filmes produzidos pela companhia.

Além disto, intimamente relacionado a este cenário de autorregulação também fazem parte os memorandos de censura que a Nordisk Films publicava até o ano de 1920, quando a empresa publica o seu último número no dia 6 de outubro. Tais memorandos serviam como registro de filmes específicos, a fim de explicitar as razões pelas quais estes foram banidos ou quais foram os cortes e alterações necessários para que o mesmo obtivesse a aprovação. Invariavelmente, as razões apontadas nestes memorandos sinalizavam para o não cumprimento das diretrizes para roteiristas que a própria companhia havia estipulado ou para outra situação

em específico que, por causa daquele filme, entrava nas diretrizes, em um movimento de retroalimentação constante.

Esta é, em linhas gerais, aquela que ficou conhecida como “a era clássica do cinema dinamarquês”, momento de rápido apogeu e de igualmente rápido declínio, ocasionado tanto pelo impacto da Primeira Guerra Mundial, que dirimiu significativamente o mercado consumidor dos filmes dinamarqueses como, principalmente, a ascensão do filme falado que, por conta da dificuldade em encontrar falantes de dinamarquês em outros países, colocou empecilhos maiores no processo de exportação dos filmes. Tamanho foi o enxugamento da indústria neste período que, de 1918 (ano do fim da Primeira Guerra Mundial) até o começo da década de 30, poucos filmes dinamarqueses foram produzidos, e destes, menos ainda foram aqueles exportados.

É no começo da década de 1930 que o cinema dinamarquês apresenta sinais de uma singela recuperação, embora ainda bastante modesta. Tal fato se deu, principalmente, em função do estabelecimento de um mercado consumidor interno mais sólido, que viria a dar ao menos a subsistência necessária para que tais filmes não dessem prejuízo. Frente a este cenário – e aproveitando-se de um mercado privado ainda frágil em termos de valores investidos no cinema, após o declínio da Nordisk Films – o Estado dinamarquês estabeleceu uma política intervencionista que visava moldar uma audiência segundo os ideais de uma “cultura nacional”. Neste sentido,

Em 1933, uma nova lei do cinema foi introduzida na Dinamarca. Essa lei é um exemplo claro da política social-democrata desse período, que caminhava na direção de uma maior regulação estatal com o objetivo de criar proteção contra a influência desenfreada do capital estrangeiro. A ideia da educação da nação era também uma forte característica da social-democracia da época. Isso é notável na legislação que promoveu a noção de um melhor uso do valor cultural e social do filme e que ele fosse acessível à população dinamarquesa. (WIDDING, 1998, p. 12)

Apesar das intenções, o efeito causado pela implementação desta política gerou impactos contrários àquilo que se pretendia de início. Se, por um lado, a indústria dinamarquesa conquistou um público mais constante nos cinemas, por outro lado, a pressão na tributação de tais filmes resultava na necessidade de que tal filme fosse assistido por um contingente de pessoas proporcionalmente muito grande para as dimensões da população dinamarquesa, o que gerava um fenômeno que Widding (1998) chama de “ganhador-leva-tudo” (winner-take-all), ou seja, de que os cineastas que já obtivessem uma reputação estabelecida e angariassem maior segurança de público eram aquelas que seriam agraciadas com a concessão do investimento por parte do Estado. Paradoxalmente, como boa parte destes filmes aderiam às demandas da

audiência e representavam em grande parte o gosto popular, a administração do cinema dinamarquês também tinha de lidar com o ataque dos críticos que, invariavelmente, defendiam a necessidade de se realizarem “filmes de qualidade”.

Na passagem para os anos 40, contudo, a indústria dinamarquesa sofreria novamente com os impactos de um conflito mundial, a Segunda Guerra Mundial, que teve na ocupação germânica do país um fator sintomático para o agravamento da indústria cinematográfica dinamarquesa que, se já vivia um cenário de restrição, com a ocupação germânica se agravaria ainda mais, haja vista o esforço dos alemães em controlar os três níveis da indústria cinematográfica da Dinamarca, quais sejam, a produção, a exibição e a distribuição (incluindo-se aqui tanto a exportação quanto a importação de filmes).

Após o fim da guerra, o cinema dinamarquês mais uma vez grassaria de um modesto reavivamento, mas que encontrava obstáculos ainda maiores que da primeira vez. Apesar disto, a nova geração de cineastas que despontava a partir daquele momento – Astrid Henning-Jensen⁷ e Ole Palsbo⁸, para ficar apenas nos principais nomes – introduzia ao já tradicional gênero dinamarquês de drama social uma abordagem mais realista. Foram os precursores daquilo que, a partir dos anos 60, viria a se consolidar como o cinema moderno dinamarquês. Dentre as abordagens pertencentes a este realismo social, duas foram as de maior destaque: “em primeiro lugar, há o ‘filme-problema’ que aborda questões sociais sob a ótica de autoridades e instituições públicas, de forma que lembra as intenções educativas do documentário de curta-metragem. Em segundo lugar, há o realismo social mais amplo que tende a criticar as estruturas sociais, mas a dignificar seus protagonistas dentro de um “‘ethos humanista’” (LANGJAER, 2021, p. 81-82). Independente de qual tendência fosse o filme, havia em comum entre eles a urgência de uma abordagem mais séria com relação aos seus temas – em contraposição às comedidas folclóricas dos anos 30 – e uma representação mais realista da encenação, que buscava explorar a vida de pessoas ordinárias através de filmagem em locações reais. Além disto, se na década anterior a insistência dos críticos na ideia de que a indústria dinamarquesa deveria focar em “filmes de qualidade/filmes geniais” (*hyggefilm*), na década de 50 ela passa a dominar os debates relacionados ao cinema.

⁷ Astrid Henning-Jensen (1914-2002) foi uma importante cineasta dinamarquesa que atuou não só como diretora, mas também como roteirista e atriz. Vencedora de vários prêmios, a cineasta se notabilizou por apresentar em seus filmes (ficcionais e documentários) uma abordagem realista que se interessava pela discussão de temas sociais. Dentre suas principais obras, destacam-se *Ditte Menneskebarn* (1946), *Paw* (1959) e *Vinterbørn* (1978).

⁸ Ole Palsbo (1909-1952) foi um cineasta e crítico de cinema e teatro da Dinamarca, tendo filmado cinco longas-metragens e contribuído como crítico durante duas décadas. Dentre seus principais filmes, destacam-se *Diskret ophold* (1946), *Ta', hvad du vil ha'* (1947) e *Familien Schmidt* (1951).

No entanto, embora este tipo de filme tivesse encontrado âncora em figuras como Carl Th. Dreyer⁹ e Benjamin Christensen¹⁰ desde os anos 20, a verdade é que mesmo estas figuras construíram a maior parte de suas carreiras fora da Dinamarca e alheio à Nordisk Films. Mesmo com o subsídio estatal dos anos 50, a exigência dos críticos por produções com abordagens mais “sérias” não grassou de longo alcance, tendo apenas alguns desses poucos filmes (por exemplo, o filme *A Palavra* (1955), do próprio Carl Th. Dreyer) alcançado sucesso comercial e artístico. A tônica desse período, como pode-se atestar, foi justamente resguardar-se no sucesso dos filmes populares, algo que pode ser vislumbrado ao se visualizar dados numéricos dos filmes produzidos à época.

Dos 138 filmes, quarenta e oito foram contabilizados como pertencentes ao gênero de comédias folclóricas e trinta e oito como comédias leves. A isso podemos acrescentar doze farsas, seis filmes policiais, trinta e três filmes “sérios” e um filme de viagem. Até a Nordisk Films, por muito tempo o reduto do cinema artístico, jogou a toalha e priorizou as preocupações financeiras, seguindo o rastro de ASA, Palladium e Saga. Assim, toda a indústria cinematográfica dinamarquesa adotou uma abordagem semelhante, mesmo que houvessem diferenças de nuance. (WIDDING, 1998, p. 18)

A figura de Dreyer, por si só, representa um caso digno de atenção especial, haja vista o status artístico que o cineasta alcançou com o passar das décadas. Apesar disto, a persona do mesmo inserida naquele contexto histórico não detinha o mesmo status que nos dias atuais. Em verdade, por conta da sua resistência em permitir interferências nos seus filmes e em razão da defesa que o mesmo fazia de seu ideal estilístico, Dreyer se viu como uma figura marginalizada em meio à indústria cinematográfica dinamarquesa. Tanto que, de toda a sua filmografia, apenas os dois primeiros longas foram produzidos e financiados na Dinamarca e, em uma carreira com mais de 50 anos de duração, o cineasta filmou apenas 12 longas (além disso, o cineasta teria deixado uma série de projetos e roteiros não-realizados que, muitas vezes, eram tão ou mais falados que muitos filmes de cineastas da época). Dentre as razões que o tornaram *persona non grata* no cenário fílmico dinamarquês, está a crítica que o mesmo realizava para com o modelo de indústria cinematográfica que começava a se tornar hegemônico na época (meados dos anos 30), inspirado principalmente no modelo hollywoodiano.

⁹ Carl Theodor Dreyer (1889-1968) é considerado um dos maiores cineastas da história e o maior da história do cinema dinamarquês. Detentor de um estilo lírico e meditativo, o diretor filmou diversos filmes que se tornaram clássicos, dentre os quais *Páginas do Livro de Satã* (1919), *A Paixão de Joana d’Arc* (1929), *Vampiro* (1932), *Dias de Ira* (1943), *A Palavra* (1955) e *Gertrud* (1964).

¹⁰ Benjamin Christensen (1879-1959) foi um cineasta dinamarquês que se notabilizou por apresentar em seus filmes técnicas (câmera, corte e direção de arte) consideradas revolucionárias para a época, sobretudo na direção do clássico filme de terror *Häxan – A Feitiçaria Através dos Tempos* (1922). No entanto, o diretor também produziu outros filmes de sucesso, tais como *O X Misterioso* (1914) e *A Noite da Vingança* (1916).

Em 1931, quando o sistema de produção de Hollywood estava completando sua padronização econômica, Dreyer afirmou que a crescente especialização do cinema americano tornava impossível que um filme fosse obra de um homem. A criatividade individual foi canalizada para uma burocracia de departamentos, “uma administração complicada e totalmente impessoal”. A produção exigia o cumprimento de um cronograma de fábrica: “fazer um filme ruim é um crime muito leve comparado a ultrapassar em uma hora o plano de trabalho da santa ‘organização’”. (BORDWELL, 1981, p. 10)

Se, por um lado, Dreyer se preocupava com a retirada do controle da mise-en-scène do diretor para alocá-la em um coletivo, por outro lado essa preocupação com relação ao controle artístico da obra fílmica também encontrava corpo na insistência que a Nordisk Films (empresa para a qual ele trabalhou durante as duas primeiras décadas da sua carreira) impunha em estipular “consultores” para delimitar a qualidade e a demanda mercadológica de um projeto. Em outras palavras, portanto, a busca de Dreyer se concentrou em defender o papel de artesão do cineasta, em oposição ao cinema de massas que começa a tomar forma e que, segundo ele, se preocupava mais em vender do que, de fato, com a expressão artística. Em razão disso, Dreyer opta por se manter à margem da indústria dinamarquesa convencional, buscando alternativas de financiamento em subsídios do governo e/ou de consórcios financiados por indivíduos. Inicialmente, tal estratégia teria angariado frutos, levando o mesmo a produzir dois de seus maiores filmes: *A paixão de Joanna D’Arc (1928)* e *O vampiro (1932)*. Tal sucesso, contudo, rapidamente deixaria de lograr efeito, imposto pela própria limitação geográfica da Dinamarca, deixando mais delicada a situação de Dreyer como cineasta independente.

As dificuldades impostas, no entanto, não esmoreceram a posição de Dreyer, que continuou resistente na defesa do seu ideal estético. Suas próprias obras, inclusive, representam propostas contrárias àquilo que o mesmo denunciava, ao defrontar-se com o cinema de massas. Neste sentido, a sua poética e a sua estilística se misturam, compondo dois fronts de batalha na guerra contra o cinema comercial. Para compreender como Dreyer pensa o seu estilo dentro dessa lógica, portanto, alguns elementos centrais de sua estética da ininteligibilidade são bastante significativos, tais como: o uso do close-up, o interesse psicológico na narrativa, o uso da cena e do enquadramento de modo quase teatral e a dilatação rítmica de seus filmes. Todos esses elementos, em maior ou menor grau, são articulados para que “os filmes se tornem inconsumíveis como ‘produtos fílmicos’” (BORDWELL, 1981, p. 65). Em síntese, portanto, “Dreyer acreditava que, por meio de um relacionamento quase místico com seus atores, o diretor poderia transcender as restrições mecânicas da produção em massa. O signo dessa transcendência, o lugar da expressividade humana, seria o rosto” (BORDWELL, 1981, p. 21).

Para além do tipo de enfoque da câmara utilizado pelo cineasta, outro aspecto central reside no modo como ele estabelece uma encenação bastante teatralizada e com um ritmo mais lento, primando pela quantidade pequena de cortes. Nesse sentido, pensando em sua filmografia como um todo, é possível observar que

O interesse pela duração é outro ponto de convergência de Dreyer e do cinema lento, onde a duração é um meio de “preencher o vazio” deixado por um estiolamento do drama (Flanagan, 2012: 100). Dreyer explora a duração por meio de tomadas contemplativas, estáticas e longas, como na cena final de *Gertrud*. Mas uma estratégia mais distintamente dreyeriana é articular a duração apagando o espaço: fazer uma panorâmica lenta sobre um grupo de rostos ou ao redor de uma sala, por exemplo, ou substituir as panorâmicas lentas e deslizantes pelo plano-reverso mais convencional. (THOMSON, 2016b, p. 49)

Para este tipo de configuração estilística, Paul Schrader (2018) usa de um quadro de referência religioso para alcunhar o estilo de Dreyer dentro da categoria de filme “transcendental”. Tipicamente, tais filmes teriam por característica a retratação da banalidade do ordinário, para assim mostrar uma disparidade entre o cotidiano retratado e o eterno transcendente, possibilitando, assim, com que a narrativa transcenda essa disparidade. Diferente de outros cineastas que congregam de um estilo transcendental mais “puro”, no entanto, Schrader (2018, p. 135) compreende que

Dreyer nunca cedeu totalmente ao estilo transcendental; ele o respeitava, foi pioneiro em muitas de suas técnicas, gradualmente passou a usá-lo cada vez mais, mas nunca estava disposto a abandonar completamente as técnicas expressivas e psicológicas nas quais também era especialista. Sua relutância não era involuntária; pelo contrário, suas dúvidas sobre o estilo transcendental derivam de suas dúvidas fundamentais sobre a natureza do transcendente na vida e na arte. Ao longo dos filmes de Dreyer e de seus escritos sobre o cinema, corre um fio consistente de ambiguidade: se a arte deve expressar o Transcendente ou a pessoa (personagem fictício ou cineasta) que vivencia o Transcendente; se o Transcendente é uma realidade externa ou uma realidade interna.

Essa não adesão completa ao proclamado “estilo transcendental” da parte de Dreyer se deve também, para além do conceito estético defendido pelo cineasta, à versatilidade de sua carreira cinematográfica. Diferente dos outros dois cineastas transcendentais apontados por Schrader, Robert Bresson e Yasujiro Ozu, a filmografia de Dreyer congrega uma variedade de gêneros e abordagens estilística mais diversa que, em termos sintéticos, podem ser categorizados em três grandes núcleos que, embora distintos, não são necessariamente excludentes entre si e muitas vezes convergem internamente, ora um prevalecendo em relação ao outro. Dentre estes três núcleos estão, portanto, a abordagem transcendental, que ganha mais

força no filme *A Palavra* (1955), a abordagem do *Kammerspiel*¹¹, mais presente nos filmes *Mikael* (1924), *Master of the House* (1925) e *Gertrud* (1964) e a abordagem expressionista¹², que ganha mais força em filmes como *Vampiro* (1932). Além disto, em vários outros de seus filmes, tais como *A Paixão de Joana d’Arc* (1928) e *Dias de Ira* (1943), estas abordagens entram em confluência, realizando uma mescla estilística muito particular.

Se, por um lado, Dreyer se manteve firme na sua defesa de uma estética independente e autoral nos seus longas-metragens, por outro lado, o mesmo contribuiu ativamente durante mais de uma década (entre 1942 e 1954) na produção de curtas-metragens¹³ sob a tutela da Dansk Kulturfilm, uma agência semi-independente que foi criada no ano 1932 com o intuito de produzir e distribuir curtas com o intuito de contribuir para a “educação, ilustração e propaganda geral” da cultura nacional. Muito por conta dos intentos dessa iniciativa, a empresa foi rapidamente apropriada pelo governo estatal, que viu nela uma possibilidade de disseminar seus valores. Sobre o logotipo de funcionamento da Dansk Kulturfilm à época, Thomson (2016a, p. 80)

Os projetos dos filmes eram geralmente terceirizados para empresas de produção independentes. Os filmes eram custeados via financiamento estatal, pelos lucros de um cinema comercial especialmente construído e, às vezes, por meio de arranjos ad hoc ou recorrentes. Os filmes eram exibidos em salas regulares antes do longa-metragem, em escolas ou outras instituições de ensino, em conjunto com campanhas itinerantes e palestras, e, a partir do início da década de 1950, na televisão.

O próprio teor do desenvolvimento de tais curtas durante o tempo já explicita a natureza desse tipo de produção, haja vista que nos anos iniciais o enfoque está voltado mais especificamente para filmes de formação/filmes educativos, direcionados, sobretudo, aos mais jovens; posteriormente, no entanto, a instituição foi utilizada como ferramenta política para a propaganda do Welfare State imperante no país, culminando, nos seus últimos anos, na aproximação com filmes de propaganda aos ideais ilustrados, os *oplysningsfilm* (em tradução livre, filmes informativos/ilustrados).

¹¹ Os *Kammerspiele* (literalmente, peças de câmara) do final do século XIX e início do século XX foram os precedentes estilísticos imediatos para os filmes de Dreyer; eles influenciaram tanto a escolha do tema quanto o método de direção. *Kammerspiele* foi uma reação contra a elaborada encenação de vitrine do drama clássico; eles desejavam criar um “teatro íntimo” no qual o efeito da música de câmara pudesse ser transferido para o palco. (SCHRADER, 2018, p. 136-137)

¹² A intenção e as técnicas do expressionismo estão em oposição direta ao *Kammerspiel*. É o reverso da natureza psicológica do homem. O expressionismo exterioriza o delicado drama interior do *Kammerspiel*, expõe abertamente seus fundamentos torturados e transforma sua fachada calma e simbolismo medido em gráficos grotescos e imagens míticas. *Kammerspiel* utiliza realismo e eufemismo; o expressionismo utiliza o exagero; mas ambos dependem da psicologia, muitas vezes de natureza complicada. (SCHRADER, 2018, p. 138-139)

¹³ Alguns dos curtas de Dreyer dessa época podem ser encontrados no sítio eletrônico a seguir: <https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/filmene/kortfilm>

A atuação de Dreyer na produção destes curtas, no entanto, não se fez de forma totalmente desleixada, haja vista que mesmo nos despreziosos curtas em que ele se aventurou a produzir apenas para sua sobrevivência, o cineasta ainda empregava nuances da sua estética, buscando resguardar, dentro das imposições colocadas pela instituição, algum grau de liberdade artística. E é sobre esse legado que, invariavelmente, os usos de Dreyer foram posteriormente apropriados por parte de outros cineastas e pensadores da mídia cinematográfica. Como argumenta Bordwell (1981, p. 200), “a utilidade de Dreyer é a de um diretor que colocou problemas que os cineastas contemporâneos devem abordar, mas em outros termos que não são os seus”. É justamente a esse tipo de conflito entre uma prática cinematográfica dominante e um outro cinema que, posteriormente, Lars von Trier e o Dogma 95 ensejarão suas batalhas, como veremos mais adiante.

Antes disto, no entanto, a partir dos anos 60, assim como em boa parte dos cinemas nacionais ao redor do mundo, o cinema dinamarquês sofreu um redirecionamento significativo para um tipo de “cinema moderno”. Se, até os 50, houve o império dos dramas sociais, a partir dos anos 60 a maioria dos filmes dinamarqueses se categorizavam como “youth films” (filmes juvenis), dotados de uma abordagem que se aproximava do realismo psicológico. Em outras palavras, eram filmes que representavam as agitações e os ideais que começaram a ser colocados na arena pública a partir de meados dos anos 60. Isso não quer dizer, contudo, que os dramas sociais tenham desaparecido, muito pelo contrário, já que estes constituem uma das poucas constantes que, em maior ou menor escala, sempre estiveram presentes na história do cinema dinamarquês. Mesmo a partir dos anos 70, quando a hegemonia dos youth films alcança uma repercussão grandiosa, impulsionada por medidas estatais, a presença dos dramas sociais continua presente. Além disto, em função da abolição da censura adulta (que a Dinamarca convivia desde os tempos áureos da Nordisk Films) no ano de 1969, toda uma nova onda de gêneros se tornou possível, como por exemplo as comédias sexuais, os filmes policiais e os faroestes.

Outros importantes acontecimentos ajudam a compor este período de inovação do cinema dinamarquês. São eles: a inauguração da primeira faculdade de cinema do país, no ano de 1966, e a fundação do Instituto Dinamarquês de Cinema (Denmark Film Institute – DFI), no ano de 1972. Ambos estes acontecimentos trouxeram novas questões para o cinema dinamarquês que, agora, formava muito mais cineastas e migrava para um tipo de financiamento essencialmente público, no qual o Estado detinha o controle total daquilo que era produzido através da sua política de assessores, que eram nomeados a fim de garantir a “qualidade artística” do cinema dinamarquês. A exceção feita residia na ordem dos 50/50, ou

seja, nos filmes em que os seus realizadores possuíssem metade do aporte do financiamento, de modo que ele pudesse requisitar a outra metade deste valor sem passar pelo crivo dos assessores.

Se, por um lado, tais acontecimentos trouxeram importantes inovações para a indústria dinamarquesa, por outro lado, eles ajudaram a perpetuar e intensificar vários problemas com os quais o cinema dinamarquês já havia lidado, em especial a política do “winner-take-all” (ganhador-leva-tudo), que ganhou força após o sucesso internacional (ambos venceram a premiação de melhor filme estrangeiro no Oscar) de filmes como *Pelle, o Conquistador* (1987), de Bille August¹⁴ e *A Festa de Babette* (1987), de Gabriel Axel¹⁵. É defronte a este cenário que, enfim, a figura de Lars von Trier começa a aparecer como um personagem importante na história do cinema dinamarquês. Em verdade, é já a partir dos anos 60 que se instaura o período que, segundo Galvão (2015), começam a ser estabelecidos os parâmetros que viriam a ser questionados e denunciados pela voz tonitruante de Lars von Trier. Em substância, o contexto do cinema dinamarquês após os anos 60 configura uma tentativa de fazer o cinema dinamarquês forte como outrora, apesar de reconhecer as dificuldades de atingir um mercado externo em função da pouca densidade demográfica e mercadológica do meio e, também, do impasse ligado à produção no idioma dinamarquês, sendo este utilizado quase que exclusivamente pelos próprios dinamarqueses, o que acaba por dificultar o acesso de pessoas estrangeiras aos filmes do país. Frente a isto, deu-se que “a resposta a esta configuração foi o desenvolvimento de uma política governamental de suporte à produção cinematográfica fortemente embasada na ideia do filme como forma de expressão artística, meio de resistência e valorização da cultura local” (GALVÃO, 2015, p. 70).

Este voltar para as bases constituintes das características nacionais, formuladas a partir de um reforço de um cinema de arte, pautado por uma estética de realismo psicológico (que viria a ser o principal alvo das críticas de Lars von Trier futuramente) demarcam, portanto, um logotipo de funcionamento da indústria a partir dos anos 60 que é impulsionado pela ascensão de políticas públicas do então instaurado Estado de bem-estar social, a fim de valorizar a cultura

¹⁴ Bille August (1948-) é um cineasta da Dinamarca que foi responsável pela direção de alguns dos maiores clássicos da história do cinema dinamarquês, tais como os filmes *Zappa* (1983) e *Pelle, o Conquistador* (1987). Além disto, o diretor também produziu outros longas de sucesso, tais como *A Casa dos Espíritos* (1993) e *Os Miseráveis* (1998).

¹⁵ Gabriel Axel (1918-2014) dedicou a maior parte de sua carreira na direção de séries e dramas televisivos que se tornaram populares na Dinamarca, com enfoque particular nos gêneros comédia e erótico, dentre os quais se destacam *Altid ballade* (1955), *En kvinde er overflødig* (1957), *Hagbard and Signe* (1967), *Det kære legetøj* (1968) e *Familien Gyldenkål* (1975). Em 1987, no entanto, o diretor conseguiu dirigir o seu projeto dos sonhos, *A Festa de Babette* (1987), que foi idealizado por 15 anos e veio a se tornar sua principal obra, rendendo a ele o prêmio do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

da própria Dinamarca. De fato, ao dialogar com Nestingen e Elkington (2005), a autora observa que

A longa sobrevivência do modelo nacional, segundo os autores, estaria associada a três fatores, relativos às esferas da produção, do apoio estatal e da recepção crítica. No primeiro caso, há a tradição instaurada desde o fim da era do cinema silencioso de uma produção de filmes falados em língua nacional, usando fundos de financiamento internos, e com base nas preferências das platéias locais. Em segundo, os investimentos realizados pelos estados por meio de seus diferentes institutos (o DFI é apenas um deles) na promoção do cinema como uma forma de expressão cultural. E, por último, a existência de uma extensa bibliografia em cada um dos países empenhada em codificar as origens, a continuidade e a identidade de seus respectivos cinemas nacionais como componentes de culturas nacionais. (GALVÃO, 2015, p. 71)

É a partir deste cenário que a crítica de Lars von Trier começa a se delinear, de modo que “suas escolhas se impõem em contraposição a um conjunto de práticas altamente valorizadas pelo campo, sem romper inteiramente com as estruturas deste mesmo campo, mas tensionando os seus limites de modo a produzir rupturas a partir de seu interior” (GALVÃO, 2015, p. 73). Sobre esta mudança de paradigmas, a pesquisadora Mette Hjort (2007, p. 27) discorre argumentando que

Enquanto o Ato Fílmico de 1972 especificou que qualquer filme que se qualificasse como dinamarquês (e, portanto, apto ao apoio do Estado) teria que estar no idioma dinamarquês, o Ato Fílmico de 1989 introduziu uma nova definição disjuntiva que permitia que um filme recebesse apoio se fosse um filme em língua dinamarquesa ou se fizesse uma clara contribuição artística ou técnica para a arte e a cultura cinematográfica na Dinamarca, independentemente de o idioma falado no filme ser dinamarquês. A definição revisada foi motivada pelo escândalo que eclodiu quando *The Element of Crime*, de Lars von Trier, que venceu a Prix Technique em Cannes em 1984, teve o financiamento da DFI recusado devido ao uso de inglês e alemão, e não do dinamarquês. Esse gesto foi decisivo, pois acabou abrindo caminho para a produção de uma série de ambiciosos filmes em inglês de von Trier que confirmaram seu status de autor indiscutível da Dinamarca.

Com a presença deste panorama apresentado, portanto, Lars von Trier expõe sua crítica não somente às instituições estatais de suporte ao cinema e sua política de valorização da nacionalidade, mas também à memória fílmica que a geração anterior a ele, composta de forma hegemônica por várias facetas do realismo, consolidou. Diz ele:

Quando eu estava na National Film School, nós reagíamos violentamente contra os filmes dinamarqueses que estavam sendo feitos na época. Nós pensávamos que eles eram absolutamente podres e que não havia razão alguma para que devêssemos lidar com eles. Nesse sentido, eu me referia um bocado ao cinema dinamarquês, mas sempre de um modo invertido, negativo. (TRIER apud BONDEBJERG, 2000, s.p. apud GALVÃO, 2015, p. 82)

Estas críticas se materializam na sua produção cinematográfica, a partir da estipulação de novos métodos de abordagem estilísticos e temáticos dos filmes. Desgarrando-se do vício de

uma linguagem nacionalista e realista, o diretor privilegia um alto teor técnico e experimental. Suas inovações e inventividades não somente escancaram o atraso da estética cinematográfica que se tornou tradição até aquele momento, mas também esboçam as diferenças que Lars von Trier traz ao adotar uma poética provocativa e reflexiva em seus filmes. Logo, diferentemente do realismo, em que se identifica “uma retórica do compromisso ético com o espectador e da valorização da expressão sutil e delicada, que evita os excessos” (GALVÃO, 2015, p. 86), a intenção do cineasta é justamente a contrária, colocar o espectador em posição de desconforto perante os temas ou mesmo a abordagem dos temas em suas películas, a fim de incutir-lhe uma inquietação que não seja provocada por uma reação condicionada por intermédio de uma comunicação indireta. Sobre isto, afirma:

Basicamente, não pode haver algo como um filme com o qual todos concordem – nós podemos, por exemplo, todos concordar que os retardados mentais devem ser melhor tratados, a despeito do fato de ninguém querer pagar por isso. Ainda assim, ninguém discorda deste ponto de vista. Filmes deveriam ser feitos para levantar alguma discussão e se você for fazer um sobre os retardados, coisa que eu mesmo não me incomodaria em fazer, então este filme deveria ter um ângulo completamente diferente. Você poderia fazer, por exemplo, uma história de amor ou colocá-los numa história de crime – o que seria lindo... (...) Atualmente, a única coisa considerada de interesse no tema do retardado é o problema dos cuidados, como se o único modo de abordar o tópico fosse com um senso de culpa. Mas há uma tensão em relação a retratar grupos marginalizados de um modo que descreva como a sociedade reflete sobre si mesma. (TRIER apud SCHWANDER, 2003, p. 16-17 apud GALVÃO, 2015, p. 88)

Tal proposta de abordagem fílmica se expressou de maneira contundente na sua primeira trilogia, a Trilogia Europa, tendo seus respectivos filmes sido acompanhados por manifestos de denúncia e crítica com relação ao comodismo do cinema dinamarquês da época, apontando para a adoção de um cinema de extremos. Isto posto, delineia-se a proposição, por parte do ainda jovem Lars, de um “cinema que descreve como subversivo, ameaçador, incômodo e ofensivo tanto em seus temas como no exercício experimental de suas investigações formais, interessado em gerar polêmica e despertar reações extremas do público” (GALVÃO, 2015, p. 89). Para tornar a proposta do cineasta mais inteligível, a seguir voltaremos nossa atenção para o texto dos manifestos produzidos pelo mesmo nos anos 80 e 90, a fim de compreender melhor suas intenções e o impacto causado pela sua persona.

1.1.2 O parêntese Lars von Trier

Após a conclusão da sua faculdade de cinema na Dinamarca e o lançamento do filme de conclusão do curso, *Images of Liberation* (1982), Lars von Trier dá início, a partir de meados dos anos 80, à construção e sedimentação de sua carreira no cenário internacional. Se seus

curtas da década anterior e o filme de conclusão supracitado já apresentam algumas das características marcantes do início da sua carreira, é com o lançamento da Trilogia Europa e os manifestos que foram publicados em referência aos filmes que o interesse do autor em pensar a sua arte como uma forma de comentar sobre a história do cinema começa a tomar forma de maneira mais inteligível. Em linhas gerais, “a trilogia é estruturada como uma arqueologia da história do cinema em termos de seu interrogatório dos discursos sociais e cinematográficos e sua relação com o poder” (BAINBRIDGE, 2007, p. 26-27).

Apesar dos filmes pertencentes a trilogia, respectivamente *Elemento de um crime* (1984); *Epidemia* (1987) e *Europa* (1991), constituirão um importante objeto de análise para se pensar esta etapa de transição do cinema dinamarquês, nos voltaremos aqui para o texto dos manifestos produzidos pelo Lars von Trier, posto que nestes o comentário (e a denúncia) do cineasta se tornam mais claras, apesar do tom provocativo e irônico do seu texto. Logo no início do texto do *Manifesto I*, publicado no ano de 1984, Lars von Trier (2014, p. 173) provoca:

Tudo parece estar bem: os cineastas têm uma relação imaculada com seus produtos, possivelmente uma relação com um toque de rotina, mas, no entanto, uma relação boa e sólida, onde os problemas do cotidiano preenchem o tempo de forma mais do que adequada, para que só eles formem o conteúdo! Em outras palavras, um casamento ideal que nem mesmo os vizinhos poderiam ser perturbados: nada de brigas barulhentas no meio da noite... nada de episódios transientes nas escadarias, mas uma união de ambas as partes: o filme realizador e sua “mulher-filme”, para a satisfação de todos... em paz consigo mesmos... mas enfim... Todos podemos dizer quando A Grande Inércia chegou!

Utilizando-se da parábola do casamento, o cineasta acusa seus colegas dinamarqueses do período de realizarem filmes conformados. Submissos às imposições culturais e político-institucionais do Estado dinamarquês, que buscava preservar a tradição de filmes patrimoniais vigente desde os anos 60, tais cineastas teriam se curvado às vontades da *rotina* da indústria nacional e abandonado o instinto artístico próprio. Sobre isso, continua: “os cineastas são os únicos culpados por essa rotina monótona. Despoticamente, eles nunca deram a sua amada a chance de crescer e desenvolver em seu amor... Por orgulho, eles se recusaram a ver o milagre em seus olhos... e assim a esmagaram... e a si mesmos” (TRIER, 2014, p. 173).

Pensando no status do cinema dinamarquês à época, portanto, Trier se volta para uma tradição estética que remete ao cinema de Carl Theodor Dreyer e o seu estilo transcendental (SCHRADER, 2018, p. 133-167) para buscar uma possível resposta ao declínio que, na sua perspectiva, o cinema dinamarquês teria entrado. Sobre essa busca por um cinema do fascínio e “religioso”, aos moldes de Dreyer, segue

Esses velhos endurecidos devem morrer! Não estaremos mais satisfeitos com “filmes bem intencionados com uma mensagem humanista”, queremos mais - da coisa real, do fascínio, da experiência - infantil e pura, como toda arte real. Queremos voltar ao tempo em que o amor entre cineasta e cinema era jovem, quando era possível ver a alegria da criação em cada quadro do filme!

Não estamos mais satisfeitos com substitutos. Queremos ver a religião na tela. Queremos ver os “amantes do cinema” brilhando com vida: improvável, estúpido, teimoso, extático, repulsivo, monstruoso e não coisas que foram domadas ou castradas por um cineasta moralista e amargo, um puritano enfadonho que elogia o intelecto - esmagadoras virtudes de gentileza. (TRIER, 2014, p. 173-174)

A partir do texto deste primeiro manifesto, portanto, algumas bases da proposta de Trier começam a se delinear. O primeiro filme da Trilogia Europa, *Elemento de um crime* (1984), produzido posteriormente a publicação deste manifesto, já adere a um padrão estético destoante daquele que o cineasta está acusando. Realizando uma combinação entre o film-noir e o aspecto intuitivo marcante no expressionismo alemão, o filme reforça uma espécie de inquietação psicológica através do estilo articulado pelo diretor.

Se, por um lado, o *Manifesto I* de 1984 já prenuncia algumas das bases da poética defendida pelo cineasta, por outro lado, é somente no ano de 1987, quando da publicação do *Manifesto II*, que essa poética é ainda mais radicalizada. O próprio filme que seguiu a publicação deste manifesto, *Epidemia* (1987), já traz em si as preocupações dispostas no texto, privilegiando uma estrutura fílmica em que se acompanha um filme dentro de outro, seguindo moldes documentais inspirados no cinema *verité* do neorealismo italiano. Tratou-se, portanto, de alocar no filme comentários metalinguísticos a respeito da própria mídia, através de recursos estilísticos. Uma busca pelo controle através do caos e da libertação através da ordem, como afirmam suas linhas:

Tudo parece bem. Os jovens vivem em relacionamentos estáveis com uma nova geração de filmes. Os métodos de controle de natalidade que se presume terem contido a epidemia serviram apenas para tornar o controle de natalidade mais eficaz: nada de criações inesperadas, nada de filhos ilegítimos - os genes estão intactos. Os relacionamentos desses jovens se assemelham ao fluxo interminável de Grandes Bailes em uma época passada. Há também os que moram juntos em quartos sem móveis. Mas seu amor é crescimento sem alma, replicação sem qualquer mordida. Sua “selvageria” carece de disciplina e sua “disciplina” carece de selvageria. (TRIER, 2014, p. 174)

Esta “disciplina” a qual se refere o autor, apesar deste não especificá-la, parece-nos um princípio que, posteriormente, ele daria corpo junto de Thomas Vinterberg, quando da formulação e publicação das regras do Voto de Castidade, que acompanham o Manifesto Dogma 95, publicado no ano de 1995. Em verdade, na própria estética de *Epidemic* (1987) já é possível perceber um embrião do Dogma 95, haja vista que “ainda que não se tenha aqui o estilo

de montagem com saltos bruscos (*jump cuts*) que notabilizou o Dogma (e marcou presença em boa parte dos trabalhos do cineasta, a partir dos anos 90) é evidente já neste filme o movimento na direção de produzir um apelo realista a partir da criação de uma atmosfera falsa de documentário” (GALVÃO, 2013, p. 205-206), algo que também se faz presente na obra dogmática de Lars von Trier, *Os Idiotas* (1998). É a busca por um princípio estético que ao se utilizar das “figuras do mal feito” (GALVÃO, 2013, p. 206), visa expor para o espectador os mecanismos de feitura do filme. Transforma a intencional e aparente falta de qualidade estética do filme em um conceito reflexivo que, nos seus limites, visa alcançar uma resposta propriamente corpórea no espectador. Corporeidade esta que se encontra presente de maneira mais frequente em alguns gêneros específicos, tais como o horror, a pornografia e o melodrama. No caso de *Epidemic* (1987), a referência diz respeito ao primeiro destes gêneros.

Na composição de algumas imagens, há distorções e jogo de luz e sombra que remetem à estética dos filmes do expressionismo alemão dos anos 20, como *O gabinete do Dr. Caligari* (1922) e *Nosferatu* (1920). Em outros momentos, *Epidemic* parece mais próximo das produções de terror “B” mais recentes, seja pela evidente precariedade dos recursos empregados nos “efeitos especiais”, pelos efeitos sonoros à base de sintetizadores que pontuam a narrativa, ou ainda pela exploração de imagens repulsivas, sobretudo na sequência final, com a mostração em plano detalhe de feridas e furúnculos provocados pela epidemia. (GALVÃO, 2013, p. 196)

Se, por um lado, a opção por este tipo de estética constitui-se como aspecto central da afetação do espectador neste exercício de reflexividade, o filme também abre espaço para elaborar um discurso, por meio de seus personagens, que reitera as denúncias realizadas por Lars von Trier no seu manifesto a respeito das condições de produção na indústria cinematográfica dinamarquesa. Pode-se perceber, portanto, que

Aos 24 minutos do filme (na segunda parte, intitulada *A linha*), Lars e Niels aparecem pintando na parede do apartamento a linha dramática da narrativa que estão construindo. “Um filme deve ser como uma pedra no sapato”, diz o “personagem” von Trier, numa sentença que se configura claramente também como um comentário do von Trier cineasta, para além da diegese. (GALVÃO, 2013, p. 203)

Já na cena do jantar, o produtor Claes fala da junta direcional que controla a indústria cinematográfica naquele “pequeno país” (e que exige roteiros com no mínimo 150 páginas), além de comentar, lamentando, que nos “filmes dinamarqueses há menos gritos e sangue do que alguns querem”. (GALVÃO, 2013, p. 203-204)

Ao se utilizar do expediente deste discurso metalinguístico, portanto, Lars von Trier explicita uma função desta afetação que vai além apenas da própria resposta puramente emocional, compondo-a com dimensões ligados ao ético e ao ideológico. Desta forma, o fenômeno da afetação do espectador “não é apenas uma questão de sentimentos, mas diz

respeito também a formas de pensar e valorizar que são encorajadas pelo texto e que precedem ou acompanha a resposta emocional. Por estas razões, as emoções do espectador sempre levantam questões éticas e ideológicas” (PLANTINGA, 2009, p. 191 apud GALVÃO, 2013, p. 210).

Contudo, é no texto do *Manifesto III: Eu confesso!*, de 1990, que o cineasta se posiciona como um paradigma da história do cinema dinamarquês, novamente trazendo à baila princípios que, em certo grau, encontrariam eco no *Dogma 95*. Em tom irônico, afirma

Choro enquanto escrevo estas linhas, por quão farsa foi minha atitude. Quem sou eu para dar lições e castigar? Quem sou eu para desprezar a vida e o trabalho de outras pessoas? Minha vergonha só é agravada por minhas desculpas por ter sido seduzido pela arrogância da ciência caindo no chão como uma mentira! Pois é verdade que tenho tentado me intoxicar em uma nuvem de sofismas sobre o propósito da arte e as obrigações do artista, que pensei em teorias engenhosas sobre a anatomia e a natureza do filme, mas - e confesso isso abertamente - nunca cheguei perto de disfarçar minha paixão mais íntima com essa cortina de fumaça patética: meu desejo carnal.

Nossa relação com o cinema pode ser descrita e explicada de várias maneiras. Devemos fazer filmes com o intuito de educar, podemos querer usar o filme como um navio que nos levará a uma viagem a terras desconhecidas, ou podemos afirmar que o objetivo dos nossos filmes é fazer rir ou chorar o público, e pagar. Tudo isso pode parecer plausível, mas não acredito nisso. (TRIER, 2014, p. 175)

Aqui, Trier assume, em tom irônico, a posição de centralidade no cenário da indústria dinamarquesa que veio angariando no transcorrer do final dos anos 80. Ao realizar sua “confissão” (mais uma vez adotando uma prática pertencente ao seio religioso), ele assume estar a par de suas inquietações a respeito da indústria cinematográfica dinamarquesa e admite que as motivações para tais inquietações decorrem de uma paixão mais íntima: o impulso à vida carnal. Entendendo impulso à vida em um modo bastante nietzscheano, o autor reforça esse princípio voltado para um cinema intuitivo. Neste sentido, diz ele

Só há uma desculpa para viver - e forçar outros a viver - o inferno do processo de fazer cinema: a satisfação carnal naquela fração de segundo em que os alto-falantes e o projetor do cinema em uníssono e inexplicavelmente dão origem à ilusão de movimento e soar como um elétron deixando sua órbita e criando luz, a fim de criar apenas uma coisa - um milagroso sopro de vida! Esta é a única recompensa, esperança e desejo do cineasta. Essa experiência carnal quando a magia do cinema realmente funciona, correndo pelo corpo como um orgasmo vibrante... É minha busca por essa experiência que sempre estive e sempre estará por trás de todo o meu trabalho e esforços... nada mais! Pronto, eu escrevi e me senti bem. E esqueça todas as explicações falsas sobre “fascinação infantil” e “humildade abrangente”. Pois aqui está minha confissão: Lars von Trier, um simples masturbador da tela prateada. (TRIER, 2014, p. 175)

Não obstante, a aproximação com o apego nietzscheano com o instante não se limita apenas a poética do cineasta Lars von Trier, mas se estende de maneira mais ampla a própria maneira do Dogma 95 de pensar o processo de filmagem de um filme. É nesse sentido que fórmulas já pré-estabelecidas e metódicas de conduzir a produção de um filme são descartadas para focar no instante próprio daquela encenação, que é único e irrepetível. É neste mesmo instante que, para um filme dogmático, é possível alcançar alguma verdade. Em outras palavras

Contrariando a abordagem acadêmica que procura fomentar um "trabalho" segundo planos e coberturas que repete uma visão das coisas longe de ser perfeita, os diretores da Dogma enfatizam assim a importância do "instante". E isso, claro, lembra a insistência de Nietzsche de que enfrentamos a vida no exato instante em que a vivemos, que enfrentamos cada momento como algo que nunca foi antes e nunca será novamente, e que encontramos diretamente o que está realmente lá, agora, na nossa frente. Aplicar a noção de "instante" ao filme significa que é preciso reconstruir a cena do zero sempre que outra "tomada" for necessária. Só então a ação terá a chance de se cristalizar novamente, tornando-se verdadeiramente o que é no momento em que é filmada. Como resultado, está prestes a surgir uma nova versão que pode levar a cena a um novo caminho, em algum lugar inesperado, possivelmente descobrindo algo anteriormente imprevisível - uma situação que devemos abraçar em vez de temer. (GEUENS, 2001, p. 200)

Frente a isto, portanto, pode-se notar que o princípio-último da poética do cineasta parece estar alicerçado na busca por uma resposta intuitiva do espectador aos seus filmes. É justamente nisto que deposita suas intenções, quando proclama mais adiante que no filme que seguiu a publicação do referido manifesto e que encerra a trilogia, *Europa (1991)*, “nada esconde a realidade sob uma camada doentia de ‘arte’... Nenhum truque é muito cafona, nenhum dispositivo é muito barato, nenhum efeito é muito insípido” (TRIER, 2014, p. 175). Em outros termos, o filme materializa uma relação direta e sem subterfúgios às inquietações do espectador. Entende por concretizada a sua máxima ao fim do manifesto: “apenas me dê uma única lágrima ou uma gota de suor; terei prazer em dar a você toda a ‘arte’ do mundo em troca” (TRIER, 2014, p. 175).

Nesta trilogia, portanto, o cineasta operacionaliza estas abordagens em um movimento que o perseguirá por toda a carreira, transitando entre “autenticidade e artifício” (BAINBRIDGE, 2007), ou seja, em filmes que buscam a verdade fílmica através de uma abordagem mais documentarizante, trazendo para o primeiro plano as figuras do mal feito (*Epidemic*, 1987) ou em filmes que possuem abordagens mais estilizadas e que usam de outros expedientes para alcançar esta afetação (*Elemento de um crime*, 1984; *Europa*, 1991). Em síntese, portanto, pode-se dizer que “a obra de von Trier nesta trilogia [...] é lida como um significante de um certo conhecimento e perícia cinematográfica, que fundamenta a obra em um modo de meta-cinema destinado a sinalizar como esses filmes se tornam um lugar para

comentários sobre o status do filme nos níveis artístico e industrial” (BAINBRIDGE, 2007, p. 27).

Pensando neste cenário, pudemos perceber que é a inserção de Lars Von Trier no mercado internacional, em especial pelo crivo dado a ele em festivais de renome internacional, que ajudaram a catapultar sua produção – e, conseqüentemente, a própria indústria cinematográfica dinamarquesa –, a um outro patamar, corroboram para a construção de um cenário de centralização, na figura do cineasta, de um paradigma que demarcaria um novo período no cinema dinamarquês, aquilo que a pesquisadora Mette Hjort (2005) chamou de “novo cinema dinamarquês” (do qual nos atentaremos de maneira mais detalhada mais à frente). Em linhas gerais, a influência de Lars von Trier para este processo de abertura do cinema dinamarquês pode ser resumida a partir das seguintes linhas

Von Trier ajudou a reverter as fortunas do cinema de pequenos países na Dinamarca de quatro maneiras cruciais. Ele rejeitou sistematicamente a lógica do que Robert H. Frank e Phillip J. Cook (1995) chamam de mercado e sociedade do “vencedor leva tudo”, neutralizando assim o pathos paralisante e autolimitante das inseguranças de pequenas nações. Em vez de aceitar as limitações das políticas culturais existentes, ele procurou complementá-las com iniciativas que fornecem soluções para os problemas do cinema de pequenas nações. Ele investiu uma energia considerável no trabalho de fortalecimento institucional. E, finalmente, em uma cultura em que várias formas de egoísmo mesquinho são celebradas como expressões de virtudes igualitárias e onde a generosidade é delegada a várias agências governamentais encarregadas de distribuir ‘presentes’ em nome do Estado, von Trier frustrou o raciocínio de soma zero que normalmente acompanha a escassez objetiva nos meios de produção de filmes de pequenas nações através de um compromisso com o que parece ser um conceito altamente produtivo da cultura da dádiva. (HJORT, 2007, p. 32-33)

Ao transferir a influência de sua posição como figura central do novo cinema dinamarquês para uma política que apoiasse a criatividade de jovens talentos, bem como as constantes iniciativas de colaboração que o cineasta fez parte (dentre elas, o próprio Dogma 95), o mesmo contribuiu para oxigenar e impulsionar o cenário do cinema dinamarquês, tanto do ponto de vista industrial quando do ponto de vista artístico, vide a opção por abordagens mais experimentais e despojadas tecnicamente (caso dos filmes dogmáticos).

Para além disto, Lars von Trier também foi importante no que tange o estabelecimento de uma estrutura própria para o meio cinematográfico no país, tal como a criação de uma cidade filmica chamada Filmbyen em Copenhagen, fundada em parceria com o produtor Peter Aalbæk Jensen no final da década de 1990. Nesta eram promovidos uma série de recursos e espaços compartilhados para que cineastas troquem experiências e realizem suas produções, em especial (embora não exclusivamente) àquelas ligadas à produtora Zentropa, liderada por Lars e Peter.

Uma outra contribuição significativa de Lars von Trier diz respeito a implementação da Station Next, iniciativa que visava promover conhecimento cinéfilo nos jovens, incentivando-os a aprenderem a prática cinematográfica com os equipamentos profissionais de filmagem fornecidos pela Filmbyen. Contudo, se, por um lado, Lars von Trier e o Dogma 95 se constituem como figuras centrais em todo este processo, a denúncia perpetrada pelo cineasta não é de todo absoluta, posto que o próprio cineasta aponta ressalvas e exceções. Sobre tais ressalvas, temos um empreendimento pré-Dogma e uma figura anterior (além de Carl Theodor Dreyer) que merecem crédito na influência que geraram para a carreira de Lars von Trier e para a construção do Dogma 95. São eles: o empreendimento *Dimension* e a figura de Jørgen Leth¹⁶.

Este primeiro empreendimento diz respeito a uma sequência desordenada de cenas com cerca de três minutos gravadas por von Trier a cada ano, a partir de 1991, que viriam a ser compiladas após mais de 20 anos de filmagem. Em tais cenas são estabelecidos alguns parâmetros performáticos na produção cinematográfica (e que depois se tornariam marca da sua cinematografia, além do próprio Dogma 95), tais como o mínimo apelo dramático; a intrusão da realidade por meio da confusão e mesmo o estreitamento da linha tênue presente entre o personagem enquanto uma entidade representada e o ator. Como observa Koutsourakis (2013, 95-96), “*Dimension* prefigura a prática do Dogma 95 de von Trier, que mescla uma tradição realista de longa data com uma atitude investigativa que gera tensões entre o material roteirizado e o processo de filmagem”. Apesar da iniciativa, contudo, tal empreendimento foi abandonado pelo cineasta seis anos após o seu início, um ano antes do lançamento dos dois primeiros filmes dogmáticos.

Para além deste empreendimento, um outro ponto ainda mais próximo prefigura a criação do Dogma 95, que é o trabalho do cineasta dinamarquês Jørgen Leth, tratado pelos próprios idealizadores do Dogma 95 como um “pai” do movimento (LUNDTOFTE, 2004 apud KOUTSOURAKIS, 2013, p. 97). Seu próprio método de filmagem, marcado pela adoção de uma postura restritiva, constituiu-se em uma referência para a configuração do que posteriormente veio a ser o Voto de Castidade. Em suas próprias palavras

Eu permito o acaso em alguma margem de manobra nos meus filmes durante as filmagens, mas também durante a edição. De várias maneiras, convido o acaso a participar do jogo. As regras fornecem um importante princípio de trabalho para mim. Eu invento regras. Um novo cenário para cada filme – geralmente com o objetivo de delimitar minhas possibilidades técnicas. O que

¹⁶ Jørgen Leth (1937-) é um poeta e cineasta dinamarquês que se notabilizou por adotar uma estética experimental nas suas obras, tanto nos seus filmes de ficção quanto nos documentais. Dentre os seus principais trabalhos, destacam-se o curta *O Humano Perfeito* (1967), os filmes *Um Domingo no Inferno* (1977) e *66 Scener fra Amerika* (1982) e a colaboração com Lars von Trier no filme *As Cinco Obstruções* (2003).

a câmera pode fazer e o que não pode. O que a edição pode fazer e o que não pode. Essa disciplina restritiva é de importância crucial para o meu trabalho. É como criar óptica mental com a qual as coisas e os eventos da vida podem ser vistos de uma maneira particular. É uma maneira de criar ordem a partir do caos. (LETH, 2002, p. 3 apud KOUTSOURAKIS, 2013, p. 97-98)

Como pode-se ver, apesar da crítica ferrenha de Lars von Trier à cultura fílmica da Dinamarca naquele período, ele encontrou uma exceção no seio da própria Dinamarca como fonte de inspiração para o seu futuro empreendimento *Dogma 95*. Nesse sentido, após todo este breve histórico apresentado, é inegável perceber a íntima ligação entre o *Dogma 95* e a trajetória de seu principal idealizador, bem como a íntima ligação de sua carreira com as críticas produzidas pelo mesmo em relação ao estado da indústria cinematográfica dinamarquesa dos anos iniciais da sua carreira. Portanto, Lars von Trier funciona

[...] como a figura de um mentor um pouco mais velho e modelo para a quarta e mais jovem geração deste volume, embora os diretores que surgiram na década de 1990 e nasceram na década de 1960 não tenham necessariamente olhado para seus filmes em busca de inspiração estética ou estilística. Mas foi von Trier, nascido em 1956, quem começou a rejeitar os modos de expressão dominantes associados à cultura cinematográfica nacional dinamarquesa nas décadas de 1970 e 1980, e esse cálculo crítico tornou-se um ponto de partida para a geração mais recente de cineastas. De fato, a rejeição do realismo como norma e a afirmação de uma orientação geral em relação ao cinema de arte europeu e aos filmes de gênero americanos são características não apenas de von Trier, mas da maioria dos diretores mais recentes. (BONDEBJERG; HJORT, 2001, p. 26)

Frente ao que foi discutido, algumas das bases da poética de Trier se tornam visíveis. Em linhas gerais, portanto, tem-se a inquietação psicológica, o meta-cinema e a busca por uma relação intuitiva de afetação do espectador como elementos basilares introduzidos pelo cineasta. Apesar disto, contudo, é somente em 1995, quando da publicação do Manifesto *Dogma 95* e o seu compêndio *Voto de Castidade*, que essa poética é radicalizada e causa uma ruptura na história do cinema dinamarquês, levando a um novo paradigma. Para entender este processo, contudo, cabe dar uma breve atenção ao texto deste último manifesto, de modo a compreender de que forma os princípios até aqui discutidos ecoam nele e de que forma ele impacta o cinema dinamarquês.

1.1.3 O Manifesto *Dogma 95*

No ano de 1995, os diretores dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg, além dos correligionários Søren Kragh-Jacobsen e Kristian Levring, em razão da (comemoração?) do centenário da Sétima Arte que acontecia em uma conferência sobre o futuro do cinema, chamada *Le Cinéma vers son deuxième siècle (O cinema na direção de seu segundo século)*,

redigiram e publicaram, no teatro Odéon, localizado na cidade de Paris, um manifesto cinematográfico denominado *Dogma 95*, no qual vão de encontro às produções realizadas na sétima arte em seu tempo. Fundamentaram-se, portanto, em uma “ação de resgate” (TRIER; VINTERBERG, 2014, p. 202), em que visavam recuperar uma suposta “essência” artística que, segundo eles, o cinema havia perdido após os anos 60. Tratava-se, portanto, de “precisamente provocar não só uma nova forma de cinema, mas uma forma de reimaginar o cinema” (MACKENZIE, 2015, p. 41). Para tanto, os diretores utilizam-se de dez regras estipuladas no seu manifesto, criando um norte de orientação para a restauração do aspecto simbólico nas produções cinematográficas dali em diante. A recepção ao Manifesto Dogma 95 e o movimento ligado à ele, de início, foi mista. Sabe-se que

O conceito do Dogma foi publicado e amplamente discutido na imprensa dinamarquesa. O *Politiken*, jornal de Copenhague, famoso pela ênfase em assuntos culturais (e cujo editor-chefe, Tøger Seidenfaden, era amigo de infância de Von Trier), publicou cinco artigos em que um número de pessoas de cinema comentava sobre o Dogma. O produtor Peter Aalbæk Jensen, Mogens Rukov, ex-professor de Von Trier na Escola de Cinema da Dinamarca, que seria um importante conselheiro e roteirista em vários filmes do Dogma, Søren Kragh-Jacobsen e Anne Wivel foram, sem surpresa, positivos quanto à iniciativa, enquanto Ib Monty, o líder do Film Museum, Poul Nesgaard, diretor da Escola de Cinema, Christian Braad Thomsen, crítico de cinema e realizador, e o cineasta Ole Bornedal, que já havia tido alguns problemas com Von Trier, foram críticos e sarcásticos. Em *Information*, o jornal mais intelectual, o crítico veterano, Morten Piil, também mostrou-se cético. (SCHEPELERN, 2015, p. 16)

Apesar do ceticismo de alguns, a influência do movimento para o cinema dinamarquês, no transcorrer dos anos que o seguiram, mostrou ser grandiosa. E é justamente esta realidade conjuntural da produção cinematográfica do período que foi preponderante para o advento do movimento dinamarquês, posto que “muitos dos elementos formais, das marcas que caracterizam determinados estilos (seja no trabalho de um diretor em particular ou de um conjunto de diretores), seriam resultado de um processo de busca contínua de soluções para problemas relacionados ao meio e seus efeitos” (GALVÃO, 2015, p. 40). A partir disto, o movimento expõe sua proposta, cuja intenção é dar cabo dos problemas ligados à produção cinematográfica que lhe é contemporânea. Logo no início do texto do manifesto, os autores escrevem que “o Dogma 95 tem o objetivo expresso de contrariar ‘certas tendências’ no cinema hoje” (TRIER; VINTERBERG, 2014, p. 202). Ao se referirem a expressão “certas tendências”, Trier e Vinterberg fazem alusão a um artigo intitulado *Une certaine tendance du cinéma français* (Uma certa tendência do cinema francês), publicado pelo cineasta francês François Truffaut, no ano de 1954, no nº 31 da revista *Cahiers du Cinéma*. No presente artigo, Truffaut expõe suas ressalvas com relação ao cinema francês daquele período. Diz ele:

Esta escola (francesa), que visa o realismo, sempre o destrói no momento em que o capta, mais ansioso para encarcerar seres em um mundo fechado, protegidos por fórmulas, trocadilhos e máximas, do que deixá-los para se mostrarem como são, diante de nossos olhos. O artista nem sempre pode dominar seu trabalho. Ele às vezes deve ser Deus, às vezes sua criatura. (TRUFFAUT, 1954 *apud* LIMA, 2018, p. 73)

Ao escrever tais linhas, o olhar de Truffaut se volta para uma certa vacância de sentido nas produções francesas daquele período, salientando a instrumentalização no processo criativo dos cineastas franceses, posto que “o cineasta observa que o cinema francês caminha rumo a uma proposta comercial que visa a satisfação das massas atendendo a um apelo da ‘moda’ cinematográfica” (LIMA, 2018, p. 73).

É isto que os proponentes do Dogma 95 querem salientar quando relembram o período de 1960. Observaram eles, portanto, que a crítica direcionada por Truffaut, que se estendia em larga escala para outros representantes da Nouvelle Vague francesa, estava correta. O ponto de discordância entre as duas escolas, no entanto, diz respeito justamente à ruptura propositiva, posto que “se Truffaut teve a coragem de denunciar o cinema ilusório, lhe faltou agressividade para romper definitivamente com a metodologia tradicional dos recursos fílmicos disponíveis à época” (LIMA, 2018, p. 75).

Considerando este contexto, o Dogma 95 vai mesmo contrariar a proposta dos franceses, que viam na ideia de autoria a solução para a contrariedade a esta tendência de que fala Truffaut. E é justamente esta precedência pelo autor e pelo estilo, característica indissociável da Nouvelle Vague francesa, que é vista pelos dinamarqueses como um fomento, ainda que sem a intencionalidade, das bases daquilo que os próprios franceses criticavam. De fato, para eles “o próprio cinema anti-burguês tornou-se burguês, porque os fundamentos sobre os quais suas teorias se baseavam era a percepção burguesa da arte. O conceito de autor era o romantismo burguês desde o início e, assim, ...falso!” (TRIER; VINTERBERG, 2014, p. 202). Esse enfoque na autoria e na exultação de “mais cinema”, por parte dos franceses, identificava-se, na perspectiva dos cineastas dinamarqueses, como um artifício de ilusão ajambrado pelos responsáveis pela produção do filme e, conseqüentemente, contrário aos pressupostos dinamarqueses. Neste sentido, os cineastas ligados ao Dogma 95 entendem que

As ilusões desconsideram o filme como arte e afirmam os filmes como uma questão de mera comunicação de sentimentos e sensações. O problema não são as emoções e sensações como tais. O problema é que as emoções comunicadas são falsas, já que são geradas por truques, e não são, portanto, intrínsecas ao filme ou aos personagens. Sensações são consideradas superficialidades que criam entretenimento vazio e de modo algum afetam o espectador intelectualmente. (CHRISTENSEN, 2015, p. 54)

Tal reflexão, contudo, nos desperta para a seguinte incógnita: se a proposta do Dogma 95 consiste num resgate, qual a referência sob a qual ele lançará luz em nome deste processo de recuperação? Além disso, qual o motivo desta possível referência ser a almejada por eles e qual o método passível de utilização para chegar até ela? Para entender melhor isto, faz-se necessário investigar mais a fundo o próprio texto do Dogma 95 e buscar nele os sinais que nos permitam voltar na história do cinema e entender de maneira mais profunda o seu intento. Nas palavras dos próprios cineastas:

A tarefa “suprema” dos cineastas decadentes é enganar o público. É disso que estamos tão orgulhosos? É isso que os “100 anos” nos trouxeram? Ilusões através das quais as emoções podem ser comunicadas? Pela livre escolha de truques do artista individual? [...] Como nunca antes, a ação superficial e o filme superficial estão recebendo todos os elogios. O resultado é estéril. Uma ilusão de pathos e uma ilusão de amor. (TRIER; VINTERBERG, 2014, p. 202)

Nas entrelinhas deste trecho, é possível percebermos o forte enfoque que os diretores realçam sobre a presença do realismo na construção do filme e a conseqüente repulsa a falsificação do filme, vide que consideram a abordagem ficcional um mecanismo de ilusão do espectador. Esta crítica, sobremaneira, direciona-se ao modo de produção fílmica padronizado pela indústria hollywoodiana, posto que

O cinema hollywoodiano e o industrial em geral [...] obedecem ao [...] Modo Institucional de Representação – MIR (Institutional Mode of Representation) que se consolidou na tentativa de construção de um mundo convincentemente real, mas tecnicamente transparente, invisível. O MIR está vinculado historicamente à emergência da ideologia do ilusionismo, nascido na “intelligentsia” burguesa do século 19 em seu sonho de “recriação da realidade”, de uma perfeita ilusão do mundo perceptual. O MIR é constituído por uma série de códigos para a recriação deste mundo ilusório: o ator não pode olhar para a câmara para não romper a aparência de um universo fechado e isolado daquele onde está o espectador, a ênfase nos olhares e nas reações individuais em busca de identificação com os personagens, a composição do quadro e da iluminação visando eliminar a realidade de duas dimensões da tela de projeção. (FURUITI, 2003a, p. 20)

Esta conjuntura de aspectos impulsionou a crítica dinamarquesa, que ensejou a busca por elementos que visassem dar conta da aproximação do filme com a realidade. Neste sentido, a proposta dinamarquesa identificou alguns pontos que considera fulcrais nessa busca pelo real. São eles:

1. As filmagens devem ser feitas no local. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).
2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena).

3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos – ou a imobilidade – devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).
4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).
5. São proibidos os truques fotográficos e filtros.
6. O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Homicídios, armas, etc. não podem ocorrer).
7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme ocorre na época atual).
8. São inacessíveis os filmes de gênero.
9. O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão, com formato de tela 4:3. (Originalmente, o regulamento exigia que o filme deveria ser filmado em 35 mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento).
10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos. (TRIER; VINTERBERG, 2014, p. 202-203)

Essas metas estipuladas, de maneira geral, visam lançar luz sobre um mecanismo de realce do real em detrimento do ilusório. Tais pontos, contudo, apesar de possuírem uma forte carga performática, são dispostas através de uma abordagem que se utiliza de uma argumentação de traços ético-religiosos, de modo que

Somando-se aos traços estilísticos, uma questão conceitual reforça a presença de traços da mitologia cristã por trás do discurso dinamarquês. A primeira evidência nesse sentido é a oposição binária (verdade x ilusão), que constitui o eixo central do manifesto e reproduz uma visão de mundo maniqueísta, compartilhada com a moral dessa religião. Do mesmo modo, o mote da revelação da verdade como método de libertação do ilusionismo (“meu objetivo supremo é resgatar a verdade” é a penúltima frase do manifesto), somado à ausência de uma definição clara para o que seria essa “verdade”, atribui à ela um aspecto absoluto e mágico, uma vez que se acredita que a sua simples exposição pública seja suficiente para destruir os vícios que se opõem a ela, procedimento comum a várias religiões, notoriamente ligadas ao cristianismo. (HIRATA FILHO, 2008, p. 125)

A utilização deste discurso, de modo a conceder um caráter místico aos pressupostos dogmáticos, confere um caráter paródico ao texto do manifesto. A própria utilização de uma lista de regras composta por dez mandamentos que restringem os impulsos do fazer cinematográfico já constitui, por si só, em uma paródia referente aos dez mandamentos cristãos. Para além desta roupagem ética-cristã em tom irônico, contudo, o discurso relacionado à busca pela verdade em detrimento da ilusão fílmica encontra rastros anteriores na própria história do cinema mundial, apontando para similaridades que conferem ao movimento dinamarquês o seu caráter de resgate. Sobremodo, podemos citar o neorealismo italiano como um exemplo destes períodos, visto que nesta escola pode-se perceber que:

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália começou a reconstruir-se e a deixar para trás as ruínas materiais e morais que a assolavam. A tarefa de reerguer moralmente o país caberá aos intelectuais, pois estes sentiam a necessidade de deixar as torres de marfim nas quais haviam se refugiado durante o chamado vicênio fascista (outubro de 1922 – julho de 1943) e de intensificar suas relações com a realidade. (FABRIS, 2006, p. 191)

É nesse sentido que, no contexto da Itália pós-guerra, nasce uma tendência cinematográfica que salienta a latência pelo real, posto que “nesse período, levar as câmeras às ruas significava começar a questionar as normas do regime fascista, que propunha uma representação irreal do país” (FABRIS, 2006, p. 211). É por meio do uso deste artifício que “a impressão que as imagens de muitas realizações neo-realistas transmitiam era a de uma realidade da qual a câmera se aproximava diretamente, sem recorrer a mediações formais” (FABRIS, 2006, p. 211).

Não obstante, outros pontos de convergência também podem ser encontrados entre a proposta dinamarquesa e a escola neorrealista, tais como “a recusa dos efeitos visuais, [...] a utilização de atores eventualmente não-profissionais, [...] a simplicidade dos diálogos, [...] a utilização de orçamentos módicos” (FABRIS, 2006, p. 205-206). É por esta perspectiva que o Dogma 95 se orienta, almejando trazer de volta estes elementos que, segundo os teóricos dinamarqueses, deixaram de existir na produção cinematográfica. Além do neorrealismo, existem muitas outras tendências cinematográficas, seja composta por escolas ou cineastas específicos. Em verdade

A história do cinema narrativo é rica em exemplos de busca de veracidade. Os filmes de John Cassavetes e Andy Warhol nos anos 60 e 70 são precursores muito diferentes de um mínimo de estética cinematográfica. Mas estes traços seguem ainda mais para trás. O cinema de ilusão tem sido combatido desde o seu nascimento. Aqueles que buscam um cinema do real em oposição a um cinema da ilusão encontram exemplos importantes e óbvios no neorrealismo italiano dos anos 50 e nos primeiros manifestos de Vertov dos anos 20. (SCHEPELERN, 2015, p. 56-57)

A tradição de uma busca por uma estética mais ascética de cinema, portanto, está presente em vários momentos da história do cinema, tendo em nomes como John Cassavetes (*Sombras, 1959; Husbands, 1970*) – muito admirado por Von Trier – Jim Jarmusch (*Stranger than Paradise, 1984*), Hal Hartley (*Confiança, 1991*) e Kevin Smith (*O balconista, 1994*) alguns dos principais nomes pertencentes a este tipo de abordagem estética. Contudo, foi com a chegada do Dogma 95 nesta tradição que um novo estímulo foi dado para a produção uma série de filmes e tendências que começaram a eclodir na virada do século. A título de exemplo, “além da Europa, o Dogma 95, com seus baixos custos de produção devido ao uso de DV, e a centralidade dos filmes motivados por personagens, pode ser visto como tendo influência nos

filmes chineses da Sexta Geração (conforme confirmado pelos diretores do movimento) e nos movimentos norte-americanos, como o mumblecore (MACKENZIE, 2016, p. 427). Como resultado dessa efervescência, temos o lançamento de filmes norte-americanos como *Keane* (2004), *Shortbus* (2006) e *O casamento de Rachel* (2008) e na Ásia, com *Casamento à indiana* (2001), além da influência gerada pelo movimento em cineastas já consagrados, que pode ser averiguada em filmes como *Bambooz-led* (2000), do Spike Lee, *Time Code* (2000), de Mike Figgis, *Full Frontal* (2002), de Steven Soderberg, e o famoso projeto *A Bruxa de Blair* (1999).

Sobre o contexto desse cinema indie, em especial aquele produzido nos EUA, Silva (2010, p. 53) argumenta que

Os filmes desses autores revigoraram tanto um estilo visual, que se opunha aos Blockbuster das grandes corporações, quanto um estilo narrativo, centrado em situações cotidianas. Uma onda de filmes independentes o seguiram, e por quase uma década houve um crescente fluxo de filmes que evitaram o estilo *Blockbuster* hollywoodiano, contribuindo também com uma nova onda de distribuidoras alternativas e espaços de exibição. A filmagem independente funcionou em parte pela exploração de temas mais realistas, assim como fazia uso de uma estética também realista. Porém, a estética e as alternativas eram rapidamente incorporadas pelos estúdios, e o movimento começou a se dissipar enquanto os produtores cediam aos interesses dos estúdios que iriam distribuir os filmes. Esses filmes se tornaram aspirantes a comerciais, e o cinema independente ficou conhecido como “Indiewood”.

No que tange as aproximações do Dogma 95 com o neorealismo e com outras figuras da história do cinema, contudo, as semelhanças se encerram por aí, já que “o resgate proposto pelo Dogma 95 não implica na recuperação da linguagem e estética cinematográfica mas na recriação do cinema, trazendo à baila a discussão sobre o papel do cinema no pensamento” (LIMA, 2018, p. 76). Nesse interim, portanto, a aproximação do movimento dinamarquês com o neorealismo italiano se faz insuficiente, posto que “enquanto os italianos propunham um cinema documental, quase mesmo “acidental” (na medida em que o improvisado e a interferência dos aspectos urbanos eram bem-vindos), os dinamarqueses apostavam num cinema de ator, encenado, abordando outros aspectos da realidade, mais íntimos e menos coletivos (sociais)” (SILVA, 2010, p. 87).

Para além disto, os próprios princípios desta tentativa de aproximação com a realidade por parte do movimento esbarram nos limites de suas premissas, posto que “a consideração estética é de qualquer maneira indissociável de alguns elementos que podem sofrer negligência, mas não supressão como o enquadramento e a composição, a movimentação da câmera e o uso das lentes, a iluminação e as cores” (FURUITI, 2003a, p. 14). Logo, embora consiga estreitar as relações com o real a partir do despojamento técnico, enfocando no aspecto narrativo, não há possibilidade de eliminar algum elemento de intervenção na produção, por menor que seja,

posto que a simples filmagem de um *take* já configura uma visão particular e escolhida de uma determinada realidade. Desta forma, “em lugar da verdade, os filmes do Dogma 95 dialogam com a esfera do verossímil através da construção eficiente de um mundo diegético que obedece a determinadas regras e convenções bastante reconhecíveis, construídas pela anterioridade de outros filmes” (FURUITI, 2003a, p. 21).

Cabe-nos apontar, entretanto, que embora o Dogma 95 possua essa atmosfera restauradora em seu bojo, o elemento de resgate que o constitui não é puramente filmico ou metódico, mas possui um caráter inerentemente poético/simbólico, posto que visa alimentar a discussão, iniciada já pelos franceses da Nouvelle Vague, na preeminência da relação cinema e existência, conectando os indivíduos com a arte fílmica. O método (os 10 pontos delimitados) é, por consequência, apenas um meio para se alcançar este estado de aproximação existencial, realçando as inquietações dos interlocutores com o filme. Daí, por fim, a explicação para a máxima do manifesto que aponta que “para o Dogma 95, o cinema não é individual” (TRIER; VINTERBERG, 2014, p. 202), posto que é somente a partir do efeito gerado numa experiência coletiva frente à obra fílmica que se pode alcançar este estado.

Não obstante, não é somente o efeito que visa a coletividade, mas também a própria abertura de possibilidades resultante do descompromisso com questões técnicas presente no Dogma 95, que acaba por proporcionar a democratização da produção cinematográfica, que não é mais apenas produto de grandes orçamentos e empresas, o que expande os horizontes da arte fílmica e a coletiviza. É possível concluir, à visto disto, que, a despeito do caráter restaurador que o manifesto possui, ele é, igualmente, inovador, pois responde às demandas que expõe com um arcabouço argumentativo excedente ao próprio objeto de restauração. O movimento realizado pelo movimento, portanto, é o de ressignificação de estéticas e modos de produções consolidadas durante a história do cinema. Em outras palavras

Em termos de estética, modos de produção, distribuição e digitalidade, Dogma 95 oferece um estudo de caso chave das profundas mudanças no cinema no final de seu primeiro século. Apesar da retórica do manifesto, Dogma 95 foi tanto um olhar para trás na história do cinema, e no cinema de arte europeu e suas várias ondas em particular, quanto foi uma ruptura radical com o passado que mapeou um novo território até então inexplorado. Como tal, o movimento, apesar de seu profundo uso da ironia, tem nele uma nostalgia do cinema. No entanto, ao contrário da lamentação de Sontag em resposta a uma suposta morte de cinefilia, Dogma 95 também aponta para um caminho a seguir. Esse legado de demonstrar as maneiras pelas quais o cinema pode ser reimaginado é o resultado mais importante do Dogma 95. (MACKENZIE, 2016, p. 432)

Em síntese, portanto, podemos perceber que os princípios enunciados por Lars von Trier nos seus primeiros manifestos ecoam no Dogma 95. As próprias regras restritivas estipuladas

pelos cineastas já prefiguram uma espécie de meta-cinema disciplinado, ao passo que o objetivo de se aproximar com as inquietações do espectador seria, na perspectiva dos mesmos, resultado do alcance da “verdade” através destas regras. Ao se submeter ao Voto de Castidade, portanto, os cineastas dogmáticos filmam um pacto com os embates travados por Lars von Trier na tentativa de “liberação” do cinema, em especial o dinamarquês.

1.1.4 A ruptura dogmática e o novo cinema dinamarquês

Se, por um lado, o Dogma 95 contribuiu para aflorar um novo debate a respeito da estética dos filmes, por outro lado, a influência e o impacto do movimento no cenário da indústria cinematográfica dinamarquesa nos permitem falar em uma ruptura significativa no processo histórico do cinema dinamarquês. Para além das mudanças essencialmente estilísticas, o que se viu foi uma série de projetos e programas voltados para a solidificação do cinema dinamarquês que se utilizaram do exemplo e dos moldes do Dogma 95 como fonte de inspiração direta. De modo a compreender este processo, contudo, cabe-nos retroceder à década anterior ao Dogma 95, a fim de compreender de que modo a eclosão do movimento aqui estudado contribuiu para esta alteração de paradigmas. A título de exemplo, seguem alguns dados do ano de 1989:

- A Dinamarca produziu dez longas-metragens, um número significativamente abaixo do nível mínimo de produção cinematográfica considerado necessário para manter um núcleo de profissionais ativamente envolvidos em seu ofício.
- Os diretores dinamarqueses podiam esperar dirigir filmes uma vez a cada três ou quatro anos.
- Os filmes dinamarqueses representaram 15 por cento das receitas de bilheteira.
- Os filmes americanos geraram 63% das vendas de bilheteria. (HJORT, 2007, p. 24)

Tais dados sugerem um cenário de pouca produtividade e consumo do cinema dinamarquês, que foi resultado da reclusão do mercado produtivo e consumidor levado à cabo pelos subsídios estatais implantados no país, em especial após os anos 60. Pensando em termos comparativos, dados de 20 anos depois apontam para uma significativa mudança no cenário da indústria cinematográfica dinamarquesa, em que:

- A Dinamarca lançou trinta longas-metragens.
- Os diretores dinamarqueses podem, como resultado, esperar dirigir um filme uma vez por ano ou uma vez a cada dois anos.
- Os filmes dinamarqueses detinham 32% do mercado nacional.
- A quota de mercado dos filmes americanos foi de 56 por cento.
- O número médio de espectadores por filme dinamarquês foi de 128.000, em comparação com 56.000 para filmes americanos.

- Com uma população de 5,4 milhões, os dinamarqueses tinham acesso a 164 cinemas em todo o país.
- Os produtores de TV dinamarqueses estavam cada vez mais envolvidos na coprodução de filmes dinamarqueses, que também eram exibidos na TV.
- Seis filmes dinamarqueses figuraram na lista dos 'Dez filmes mais populares'.
- Os filmes dinamarqueses receberam oitenta e um prêmios em festivais internacionais. (HJORT, 2007, p. 24-25)

Compreender o que mudou neste período está diretamente relacionado a entender de que modo o Dogma 95 contribuiu – direta ou indiretamente – para uma nova organização do funcionamento da indústria dinamarquesa, bem como de que forma a liderança artística de Lars von Trier também contribuiu para esse processo. Contudo, ainda antes do Dogma 95, o primeiro redirecionamento significativo desta mudança de paradigmas diz respeito a retirada da necessidade de que para um filme receber aporte financeiro do Estado ele teria de ser falado no idioma dinamarquês (mudança que ocorreu, principalmente, em razão do sucesso internacional do longa-metragem *Elemento de um Crime* (1984), de Lars von Trier, que era falado em inglês e alemão). Tal mudança tomou forma a partir da estipulação do Ato Fílmico de 1989 que, para além disto, também contribuiu para tornar o processo de colheita destes recursos menos burocrático e ideológico. Sobre isto, afirma Hjort (2007, p. 27-28)

O Ato Fílmico de 1989 introduziu outra mudança crucial relacionada ao mecanismo pelo qual os filmes são considerados merecedores de apoio estatal administrado pelo DFI. Até 1989, os cineastas que pretendiam obter fundos públicos para seus filmes eram obrigados a apresentar suas propostas a um dos vários consultores de cinema nomeados pela DFI em contratos de três anos. Embora geralmente apoiado em princípio, esse processo não deixou de atrair a atenção do meio cinematográfico ao longo dos anos, com acusações que iam desde o favoritismo e um compromisso dogmático (por parte de consultores individuais) até uma concepção única e altamente prescritiva do filme dinamarquês, a ritmos de avaliação inteiramente em desacordo com as realidades mais rápidas da produção cinematográfica. Em resposta a tais acusações, e à espantosa ausência de uma audiência nacional para o cinema dinamarquês, o Ato Fílmico de 1989 exigia um processo de financiamento alternativo que complementasse, em vez de substituir, o esquema de consultoria. O esquema 50/50 que foi introduzido pelo DFI permitiu efetivamente aos cineastas contornar e, assim, neutralizar os próprios gatekeepers que esta instituição havia nomeado como avaliadores especialistas. Essencialmente, a ideia era que um produtor pudesse solicitar à DFI fundos de contrapartida para seu investimento inicial, até um teto de 3 milhões de coroas (aproximadamente 405.000 euros).

Outro Ato Fílmico, este do ano de 1997, teria dado continuidade às inovações estabelecidas no cinema dinamarquês, em especial após a entrada em cena de Henning Camre como figura central do DFI. Foi durante sua administração que o cinema dinamarquês viu ser possível uma maior aquisição de recursos junto ao Estado, utilizando-se do sucesso financeiro e do reconhecimento artístico internacional de vários filmes produzidos à época como

argumento para esta pedida. Para além da questão financeira, contudo, o que se presenciou na virada do século foi um esforço conjunto de profissionalização e desenvolvimento das diversas fases de produção, distribuição e consumo do cinema dinamarquês. No que tange a etapa da produção e da distribuição dos filmes dinamarqueses,

O DFI enfatizou o apoio ao desenvolvimento de roteiros em um esforço para encorajar histórias originais ao invés de adaptações. Também insistiu em uma abordagem mais sistemática para a distribuição de filmes, com estratégias de marketing e grupos-alvo figurando centralmente até mesmo nos primeiros pensamentos sobre novos projetos de filmes. O DFI forneceu subsídios para sessões de teste e sondagens, bem como para a produção de múltiplas impressões, permitindo a exibição simultânea de um filme em todo o país e, assim, o estímulo da cinefilia nas áreas não urbanas. Foi feito um esforço considerável para evitar o desaparecimento dos cinemas nas pequenas cidades através de subsídios para a renovação dos cinemas existentes e para a criação de novos cinemas. Além de seu papel como órgão de financiamento, o DFI assumiu um papel consultivo em relação ao renascimento e expansão das telas da Dinamarca. Também ajudou a facilitar a colaboração entre investidores privados e vários governos locais na área de exibição de filmes. O resultado geral foi uma rede de cinemas significativamente expandida em todo o país. (HJORT, 2007, p. 29-30)

Para além da oxigenação destes setores, dois importantes programas de financiamento do DFI foram determinantes para estabelecer uma lógica de investimento mais funcional e profissional dentro do cinema dinamarquês. São eles: o New Fiction Film Denmark e o New Danish Screen (ambos sob forte influência do Dogma 95). O New Fiction Film Denmark tinha por intenção estabelecer um vínculo direto entre a Faculdade de Cinema e o círculo profissional de produção cinematográfica, fornecendo um teto de investimento baixo e encorajando os então formados cineastas a limitarem seus filmes até 60 minutos, com isso criando uma zona de risco limitada para o mercado produtor e dando possibilidades para aspirantes começarem as suas carreiras. O New Danish Screen, por outro lado, também se utiliza do expediente da restrição orçamentária, mas enfoca aqui em dar uma maior liberdade criativa, até mesmo experimental, para a produção dos longas-metragens produzidos, além da possibilidade de ter estes filmes exibidos em rede televisiva nacional, a partir da iniciativa colaborativa do programa com duas estações de TV dinamarquesas, a DR e a TV2.

É evidente nos dois programas, portanto, um reforço criativo através da restrição de recursos, algo que foi largamente defendido pelo Dogma 95. A adoção desta política (e o seu flagrante sucesso) desvela não só a importância histórica do Dogma 95 para esse ponto de virada no cinema dinamarquês, como também salienta o exemplo que o “modelo dinamarquês” deixa como legado para outros pequenos cinemas nacionais, apontando para “um compromisso muito necessário com a juventude, a criatividade e oportunidade de ponte, com a distribuição

equitativa de recursos e contra-ataques inventivos que podem neutralizar os efeitos perversos do próprio sistema de subsídios no qual muitos pequenos cinemas nacionais dependem inevitavelmente” (HJORT, 2007, p. 32). A adoção deste tipo de política alcançou até mesmo a veterana Nordisk Films que, sob inspiração do Dogma 95,

[...] apresentou em 2003 o seu próprio conceito de produção de filmes de baixo orçamento, o chamado *Director's Cut Program* (sarcasticamente descrito entre as pessoas de cinema como o “Dogma sem regras”). Ele foi desenvolvido pelo diretor sueco Åke Sandgren, que tinha feito um filme Dogma com o roteirista Lars Kjeldgaard chamado *Et rigtigt menneske (Truly Human, 2001)*. A filosofia por trás do Programa era: “quanto mais barato for o filme, melhor ele será”. (SCHEPELERN, 2015, p. 27)

No que tange a relação do Dogma 95 com as redes televisivas dinamarquesas durante este processo, os laços entre ambos se mostraram fortes nos anos de efervescência do movimento. Expressão máxima disto foi a ambiciosa iniciativa *D-Day* (Dia D, em tradução livre), que consistia em realizar um filme interativo contando com a participação dos quatro correligionários do movimento dinamarquês, os cineastas Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen e Kristian Levring. Sobre o simbolismo do título da iniciativa, Hjort (2005, p. 67-68) sugere que

A nomenclatura do projeto está, é claro, saturada de significado, evocando, como observa Martin Roberts, não apenas a invasão aliada da Normandia, mas também o significado importante da virada do milênio (2003, 158-159). A história do D-Day centra-se, pelo menos em algumas de suas possíveis atualizações, na presença de um misterioso D na agenda de um gerente de banco, um D que é tomado pela esposa deste homem para marcar a primeira letra do nome de sua amante. A questão é que o D do D-Day chama a atenção para si mesmo como um código ou abreviação com múltiplas ancoragens. D para Dorthe, D para Dinamarca, D para Dogma. O D-Day, Roberts sugere com razão, é, em algum nível, uma questão de “invasão simbólica da Dinamarca pelos irmãos Dogma, por meio daquele mesmo órgão de propaganda, a televisão nacional” (2003, 159).

Para a realização da iniciativa, foi preciso movimentar uma série de colaborações, que envolviam tanto redes televisivas quanto produtoras cinematográficas. Detalhando um pouco mais o processo de produção, Hjort (2005, p. 68) apresenta que

O D-Day, orçado em 3,5 milhões de coroas dinamarquesas, foi um empreendimento intensamente colaborativo envolvendo seis canais de TV de serviço público e comercial, Zentropa (a produtora visionária de Peter Aalbak Jensen e Lars von Trier), Nimbus Film (intimamente associada à Thomas Vinterberg) e o Instituto Dinamarquês de Cinema. O D-Day foi filmado (em vídeo digital) em tempo real, entre as 11h30 do Réveillon (1999) e as 12h30 do Réveillon (2000), por cinco diretores de fotografia, incluindo Anthony Dod Mantle e Jesper Jargil, ambos intimamente ligados ao Dogma 95. O papel dos irmãos do Dogma era direcionar à distância um personagem em particular de uma sala de controle central em Tivoli durante o período de tempo relevante. A exceção aqui foi Lars von Trier, que, por causa de várias fobias sobre

multidões e espaços fechados, optou por dirigir Charlotte Sachs Bostrup da Film Town em Avedore. Von Trier e suas instruções específicas para Sachs Bostrup foram, no entanto, apresentadas na sala principal por meio de um monitor de TV colocado em ângulo reto com Kragh-Jacobsen, Levring e Vinterberg. Houve um acordo prévio sobre o enredo básico, mas foi assumido que “improvisações e mudanças de enredo [eram] possíveis dependendo” da maneira como a noite se desenrolava, e como Peter Schepelern (2000, 240) aponta, Bjarne Henriksen (interpretando Carl) de fato tomou a iniciativa de algemar sua colega assaltante de banco Lise (Charlotte Sachs Bostrup) a um arquivo em um ponto, para grande consternação dos diretores (sem mencionar Sachs Bostrup), que sabiam que, a menos que ela fosse rapidamente libertada, ela seria incapaz de se encontrar com o marido em uma cena de desenlace crucial.

Com cada diretor produzindo uma determinada linha narrativa própria a ser exibida em canais diferentes, a proposta era de que ao assistir ao filme o espectador ficasse curioso com relação aos eventos e pudesse zapear entre os canais, tornando possível a experiência de “editar” o filme e criar uma narrativa específica para ele próprio. Tratava-se, portanto, de propor uma reflexão sobre as fronteiras que coexistem entre o processo de expectativa e de autoria do filme, propondo tensões a fim de questionar a possibilidade de o espectador também ser um autor. O experimento provocou tamanha curiosidade que o D-Day rendeu um total de quase 1 milhão e meio de espectadores por toda a Dinamarca, um número considerável considerando que o contingente populacional do país é inferior a 6 milhões. Contudo, apesar do sucesso momentâneo, o posterior lançamento da versão editada do filme não alcançou o mesmo apelo, enterrando o fervor com relação à iniciativa. No que tange as aproximações entre o Dogma 95 e o D-Day, Hjort (2005, p. 69-70) finaliza afirmando que

Críticos de cinema e estudiosos (por exemplo, Schepelern 2000) têm se inclinado a discutir o D-Day como uma iniciativa do Dogma com base na participação de todos os quatro irmãos do Dogma, o uso de câmeras de vídeo digitais portáteis no contexto do filme de ficção narrativa, a ênfase nas intensidades de atuação sobre valores de produção lisos e nos orçamentos modestos envolvidos, entre outras coisas. Ao mesmo tempo, é importante notar que o D-Day não segue, de fato, alguns dos ditames centrais do manifesto: o D-Day certamente se baseia em convenções de gênero; apresenta uma arma (uma pistola de água que é confundida em duas ocasiões dramáticas com o artigo genuíno); e contém bastante ação superficial. Dito isso, faz sentido levar a sério a sugestão de Vinterberg e ver o D-Day como uma exploração contínua dos tipos de questões que o Dogma 95 inicialmente colocou na agenda para discussão.

Outro importante movimento característico desse período diz respeito aos movimentos internacionais alcançados pela indústria dinamarquesa, tanto em termos de políticas de colaboração cinematográfica, encabeçada por iniciativas tais como o *DOX:LAB* e *Advance Party*, quanto pela própria internacionalização do movimento Dogma 95, que já a partir do seu

quinto filme começaria a apresentar filmes realizados em países de outras nacionalizadas. Quanto a esse processo de internacionalização do Dogma 95, percebe-se que

Apesar do Dogma 95 ser uma “coisa dinamarquesa”, desde o início von Trier e Vinterberg abordaram uma série internacional de cineastas para fazer filmes Dogma, com Vinterberg tentando convencer Steven Spielberg a fazer um filme Dogme enquanto almoçava com ele em Hollywood e von Trier escrevendo para Ingmar Bergman, Stanley Kubrick e Akira Kurosawa, entre muitos outros, tentando convencê-los a fazer filmes Dogma. Em entrevista a Stig Björkman, von Trier afirma que enviou uma cópia do manifesto Dogma 95 a Bergman, esperando que a eminência parda do cinema nórdico empreendesse um filme Dogma 95. Quando perguntado se Bergman respondeu à missiva de Trier, o cineasta responde: “Claro que não” (Björkman 2004, 202). No entanto, o próprio Bergman tinha pensamentos sobre o Dogma 95: “Às vezes, acho difícil chegar a um acordo com a técnica. Embora eu ache... que *Festen* é um dos melhores filmes que já vi” (Björkman 2002, 15). (MACKENZIE, 2016, p. 425)

Apesar do insucesso na adesão de grandes nomes do cinema internacional ao Dogma 95, o movimento grassou da participação de produções dos mais variados lugares do mundo, apresentando filmes da França (*Dogma #5: Lovers, 1999*), EUA (*Dogma #6: Julien Donkey-Boy, 1999*), Coréia do Sul (*Dogma #7: Interview, 2000*), Argentina (*Dogma #8: Fuckland, 2000*), Itália (*Dogma #11: Diapason*), Suíça (*Dogma 14: Joy Ride, 2000*), Noruega (*Dogma #19: Når Nettene Blir Lange, 2000*); Bélgica (*Dogma #20: Strass, 2001*), Espanha (*Dogma #30: Días de Boda, 2000*) e Chile (*Dogma #33: Residencia, 2004*), apenas para ficar em alguns exemplos¹⁷. Além disso, a supracitada influência gerada pelo movimento em cineastas da sexta geração do cinema chinês (Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai, Lou Ye e Zhang Yuan, dentre outros) e do mumblecore (Andrew Bujalski, Barry Jenkins, Aaron Katz, Joe Swanberg, Mark e Jay Duplass, dentre outros) também contribuíram para amplificar algumas das bases do movimento em outros setores de produção cinematográfica mundial.

No seio desse processo de internacionalização do cinema dinamarquês também é possível encontrar uma outra rota de orientação, que esteve galgada na busca por iniciativas de colaboração entre nações. Dentre tais iniciativas, as que mais se destacaram dizem respeito ao *DOX:LAB* e a *Advance Party*. Este primeiro foi criado no ano de 2009, como uma extensão do festival de documentários *CPH:DOX International Documentary Film Festival*, com sede em Copenhague. A natureza da sua criação, em síntese, é resultado de “uma percepção do cinema dinamarquês como essencialmente um cinema nacional, com a própria dimensão nacional de várias instituições, estruturas e tradições impondo restrições significativas ao desenvolvimento

¹⁷ A listagem completa dos filmes dogmáticos pode ser encontrada no sítio eletrônico a seguir: <http://www.dogme95.dk/dogme-films/>

de talentos” (HJORT, 2016, p. 153). Por conta dessa homogeneidade percebida por pessoas ligadas ao meio cinematográfico dinamarquês, buscou-se uma alternativa que visasse ampliar os horizontes culturais da produção fílmica na Dinamarca a partir do contato com outras tradições cinematográficas.

Da busca supracitada resultou a iniciativa de uma abordagem colaborativa, composta por um “par germinado” de cineastas que incluiriam um cineasta europeu e um não-europeu. Para fazer essa produção colaborativa acontecer, o processo se dividia em duas fases: uma primeira, em que a dupla de cineastas realizaria um workshop de nove dias durante o festival *CPH:DOX*, estipulado uma ideia para um filme conjunto. A segunda fase do processo, iniciada logo após a realização do festival, consiste em uma etapa de produção de nove meses, que teria o financiamento de 100 mil coroas dinamarquesas para a filmagem fora da Europa. Após a conclusão do filme, o mesmo seria exibido na próxima edição do festival, no ano seguinte. Com isso, as pessoas que capitaneavam a iniciativa buscavam romper com a homogeneidade do cinema dinamarquês, possibilitando a profissionalização de cineastas aspirantes e o contato dos mesmos com outras tradições cinematográficas (muito por conta disto, o projeto de desenvolvimento de talentos do festival se direcionava, quase que invariavelmente, a jovens que acabavam de sair de faculdades de cinema).

Já a iniciativa *Advance Party*, por outro lado, foi um projeto de colaboração encabeçado pela aliança entre duas produtoras de cinema, uma da Dinamarca (Zentropa) e outra da Escócia (Sigma Films). A ideia central era desenvolver uma indústria cinematográfica sustentável na Escócia, aos moldes daquilo que havia sendo realizado na Dinamarca desde o *Dogma 95*. Para tanto, a iniciativa contou com o apoio entusiástico de Lars von Trier, que não só criou o conceito básico da *Advance Party*, como também estipulou as regras e diretrizes que os cineastas participantes da iniciativa deveriam seguir. Sobre isto, ficou estipulado que a iniciativa “abrangeria três filmes de cineastas estreados. Todos os três filmes seriam rodados em locações na Escócia, em não mais de seis semanas, e usando tecnologia digital. Outras restrições envolviam um teto orçamentário de £ 1,2 milhão (US \$ 2.382.000) e o uso do mesmo conjunto de personagens, interpretados pelo mesmo elenco em todos os três filmes” (HJORT, 2010, p. 55). Essas restrições, a exemplo do *Dogma 95*, visavam produzir uma possibilidade de produção e criatividade frente à realidade do cinema de pequenas nações.

Uma última iniciativa digna de nota, encabeçada por um dos criadores do *Dogma 95*, o cineasta Thomas Vinterberg, diz respeito ao manifesto publicado pelo mesmo em conjunto com

outros quatro cineastas dinamarqueses (Lone Scherfig¹⁸, Per Fly¹⁹, Janus Metz Pedersen²⁰ e Ole Christian Madsen²¹) e um francês/islandês (Dagur Kári²²), bradando em defesa da internacionalização do cinema escandinavo, que seria levado à cabo pela empresa cinematográfica coletiva criado por eles, a *Creative Alliance*. Quanto ao manifesto, tem-se que

O manifesto expressa diretamente um princípio de internacionalização na medida em que afirma que: (1) o cinema contemporâneo é o cinema internacional; (2) os filmes devem ser desenvolvidos para uma audiência mundial; e (3) são necessários novos modelos de negócios transnacionais para desenvolvimento e financiamento de filmes. Portanto, este manifesto é de fato um caso de uma forte e marcante estratégia cinematográfica transnacional, que, na linha do Dogma 95, enfatiza o coletivo. O manifesto também é consistente com as tradições e políticas cinematográficas europeias e dinamarquesas, enfatizando a liberdade artística e criativa para o autor e a originalidade. (BONDEBJERG, 2016, p. 37)

Essa e as demais iniciativas aqui abordadas, portanto, apontam para a conclusão de que o Dogma 95 produziu um intenso e significativo impacto no cenário da indústria cinematográfica dinamarquesa, que se inspirou (e ainda se inspira) em muitas de suas inovações e no modelo fornecido pelo movimento, ganhando corpo, muitas vezes, em contextos fora da própria Dinamarca. Seja a nível industrial ou estético, enfim, a proposta do movimento é composta por uma série de nuances, sob as quais é necessário se debruçar. Para os fins desta pesquisa, no entanto, buscaremos esboçar no próximo capítulo aquilo que chamaremos de uma “ideia dogmática”, que rege a unidade estilística dos filmes realizados para o movimento que selecionamos para a realização da presente pesquisa.

¹⁸ Lone Scherfig (1959-) é uma cineasta dinamarquesa que se notabilizou sobretudo por suas comédias românticas. Dentre suas principais obras se encontram *Dogma #12: Italiano para Principiantes* (2000), *Educação* (2009) e *Um Dia* (2011).

¹⁹ Adotando uma estética próxima à tradição do realismo social, o cineasta dinamarquês Per Fly (1960-) é caracterizado por retratar em suas obras as vidas de pessoas comuns. Dentre suas principais obras se destacam os três filmes pertencentes à Trilogia Dinamarca, quais sejam, os filmes *Bænken* (2000), *Arven* (2003) e *Drabet* (2005).

²⁰ Janus Metz Pedersen (1974-) trabalhou como pesquisador documental durante anos, resultando em algumas obras, tais como *Ticket to Paradise* (2007), *Armadillo* (2010) e *Heartbound* (2018), além de obras ficcionais como *Borg vs. McEnroe* (2017) e *All the Old Knives* (2022).

²¹ Na mesma época de Thomas Vinterberg e Per Fly, o cineasta dinamarquês Ole Christian Madsen também graduou na Faculdade Nacional de Cinema da Dinamarca. Após se formar, o cineasta passou um tempo dirigindo curtas e minisséries, até começar a sua carreira como diretor de longa-metragens no ano de 1997. Dentre seus principais filmes se encontram *Dogma #32: Kira's Reason* (2001), *Nordkraft* (2005), *Prague* (2006), *Flame & Citron* (2008) e *SuperClásico* (2011).

²² Dagur Kári é um cineasta nascido na França mas que foi criado desde os 3 anos na Islândia, terra natal de seus pais. Após completar seus estudos iniciais no país, o diretor se mudou para a Dinamarca para cursar a faculdade, se formando – assim como outros nomes supracitados – na Escola Nacional de Cinema da Dinamarca no ano de 1999. Dentre suas principais obras se destacam *Nói albínói* (2003), *Voksne mennesker* (2005), *The Good Heart* (2009) e *Fúsi* (2015).

CAPÍTULO II – O ESTILO

Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.

Susan Sontag, *Contra a interpretação...*

2.1 A estilística dogmática na Era Dinamarquesa (1998-2000)

Até aqui apresentamos de maneira sucinta alguns elementos a respeito da história do cinema dinamarquês. Com esta exposição realizada, consideramos de extrema importância discutir brevemente o que aqui chamaremos de “ideia dogmática” (ou simplesmente “dogmatismo”). Julgamos tal debate indispensável, pois ele é o princípio do fio condutor que perpassa toda nossa análise das fontes no restante deste capítulo. Isso se deve em razão de um olhar específico que adotaremos aqui, que coloca a “ideia cinematográfica” como o ponto catalisador de todo estilo e este último como o produtor inequívoco de uma recepção.

Ao nos referirmos à uma ideia cinematográfica, portanto, entendemos que é esta ideia que coordena as escolhas formais realizadas por um cineasta no processo de feitura de um filme. Tal ideia funcionaria, portanto, como uma espécie de princípio totalizante da estética de um filme. Não obstante, é preciso frisar que esta ideia não pode ser entendida como algo rijo e inflexível, determinada a estabelecer sempre as mesmas escolhas formais. Em contrapartida, o que pretendemos demonstrar aqui é que uma mesma ideia cinematográfica pode produzir um mesmo efeito estilístico, mas a partir de escolhas formais distintas.

Considerando tais linhas, buscamos nos debruçar sob a perspectiva de Christensen (2015, p. 57-58), para quem

O Dogma 95 é muito pouco claro e abstrato em sua crítica ao cinema contemporâneo e ao desenvolvimento do cinema desde os anos 1960. Mas tampouco formula uma alternativa positiva. O Manifesto e o Voto de Castidade não se qualificam como uma poética de cinema, e os filmes feitos em conformidade com suas regras parecem confirmar isso. Após ver os três primeiros filmes realizados sob os Dez Mandamentos do Dogma [Festa de família (1998), Os idiotas (1998), e Mifune (1999)], é difícil, se não impossível, considerar o Dogma 95 como uma poética comum.

A afirmação anterior nos leva a crer que os filmes dogmáticos não possuem uma unidade estilística por não estarem submetidos a uma poética em comum. Apesar da afirmativa do autor, em partes, estar correta, já que o Dogma 95 de fato não possui uma poética de como se fazer um filme (coisa que, apesar de parecer, as regras do Voto de Castidade não representam, já que elas se referem a procedimentos específicos do processo de filmagem e não ao princípio estético – ou ideia cinematográfica, como denominamos anteriormente – totalizante que rege todo um filme), por outro lado, entendemos que sua perspectiva seja insuficiente para explicar a

estilística dogmática, posto que, para entendê-la, é preciso compreender quais os impactos causados por detrás da ideia cinematográfica erigida pelo movimento, que ressoam o eco de influências anteriores a ela.

Uma primeira ressalva já pode ser feita com relação a unidade temática dos filmes da primeira geração de filmes dogmáticos, período da Era Dinamarquesa (1998-2000). Em outras palavras, “a primeira geração de filmes do Dogma, por assim dizer, é feita de histórias complicadas, sensíveis, honestas, buscas quase dolorosamente desesperadas por liberdade” (COMBS; DURGNAT, 2015, p. 65). Sobre esta unidade temática, Mackenzie (2015, p. 47-48) argumenta que

Apesar da hipérbole encontrada em muitos pronunciamentos de Von Trier sobre o Dogma, é verdade que, talvez contra a vontade dos irmãos do Dogma, a estética do manifesto produziu três filmes que compartilham preocupações muito semelhantes: a família disfuncional e como o dano psíquico e mental praticado por famílias tem de ser resolvido. Além disso, todos os três filmes têm personagens que são os agentes responsáveis pela reimaginação da família: em Festa de família, é Christian (Ulrich Thomsen); em Os idiotas, tanto Karen (Bodil Jørgensen) quanto Stoffer (Jens Albinus) desempenham esse papel, embora de maneiras muito diferentes; e em Mifune, a família substituta constituída por Kresten (Anders Berthelsen) e Liva (Iben Hjejle).

Esta unidade temática, como pretendemos demonstrar a seguir, também é complementada por uma unidade estilística, em uma relação que não separa conteúdo e estilo, mas que os mescla e os faz impactar um ao outro. Trata-se de, portanto, perceber que a ideia dogmática que buscamos aludir “é mais sobre onde a maior parte do interesse humano, dramático e moral nos filmes é embalado por fatos. É a suposição da estética hegemônica, atualmente eclipsada, de que grande parte do significado de um filme reside aí” (COMBS, DURGNAT, 2015, p. 63).

É em razão disto, portanto, que a importância da narrativa da história do cinema dinamarquês que realizamos no capítulo anterior se faz tão importante, pois é a partir da compreensão de como esse processo histórico se desenvolve – além de como tais estilos estiveram presentes na história do cinema – que a ideia dogmática se tornará mais clara. Nesse sentido, entendemos que o movimento realizado pelo Dogma 95 é, acima de tudo, um movimento que é operado através de chaves essencialmente históricas, a medida que este busca ressignificar estéticas de outros períodos em um novo contexto histórico. Em certo sentido, é a plasmagem do meta-cinema realizado por Trier, mas com uma abordagem que está mais focada na reflexão sobre o cinema através do choque histórico de estéticas de tempos distintos do que, como o fez Trier na Trilogia Europa, através de uma reflexão sobre o cinema do ponto de vista

puramente essencialista. Sobre esse tipo de meta-cinema nos filmes dogmáticos, Christensen (2015, p. 55) argumenta que

[...] por sua estética minimizada e, sobretudo, pela insistência da câmera na mão, o Dogma 95 faz com que o público tenha consciência do filme como um artefato e, conseqüentemente, da mise-en-scène e filmagem implícitas. Ao contrário das convenções hollywoodianas, o estilo do Dogma 95 é muito visível na medida em que desilude precisamente as expectativas do público e impede a recepção automatizada. Em suma, os princípios do Dogma imprimem aos filmes uma espécie de autoconsciência, criando um mínimo efeito metafilmico.

Em linhas gerais, portanto, o que estamos aqui chamando de ideia dogmática tem base em três propostas bastante claras: em primeiro lugar, o uso de um resgate histórico de outras estéticas anteriores ao movimento; em segundo lugar, o uso dessa estética para fazer um comentário sobre o status da própria mídia cinematográfica, configurando-se como um meta-cinema e, em terceiro e último lugar, o modo como esse comentário é articulado para provocar uma afetação no espectador, seja a nível intelectual ou mesmo corpóreo. É nesse sentido que, ao analisar os filmes da Era Dinamarquesa (1998-2000) a seguir, buscaremos compreender de que forma esta ideia é alicerçada a partir das escolhas estilísticas articuladas em cada um desses filmes.

2.1.1 O dogmatismo em Vinterberg

O filme *Dogma #1: Festa de Família* foi o marco inaugurador do movimento Dogma 95 no cinema, tendo sido lançado em 1998, três anos após o centenário do cinema e da confecção do *Manifesto Dogma 95*, tendo vencido Prêmio do Júri no Festival de Cannes daquele ano. No texto do referido manifesto, os idealizadores do movimento, Lars von Trier e Thomas Vinterberg, realizam uma denúncia ao estado da arte cinematográfica do seu período, clamando por uma estética voltada para um tipo de “verdade cinematográfica”. Segundo a perspectiva dos cineastas, tal verdade só seria alcançada com a submissão às dez regras estipuladas pelo manifesto, chamadas *Voto de Castidade*. Neste sentido, como marco zero dos princípios dogmáticos, a obra supracitada constitui ponto crucial para compreender como os elementos apontados pelo Dogma 95 acerca da história do cinema se incluem no processo de produção de uma obra fílmica e na inserção dos mandamentos do *Voto de Castidade* na produção fílmica.

O fato de ter sido realizado por um de seus idealizadores acentua ainda mais a força da obra como exemplificadora dos temas abordados pelo *Manifesto Dogma 95*, posto que possuem o mesmo olhar diretivo e, portanto, tencionam advogar pelos mesmos princípios, embora em

campos diferentes. Ao nos referirmos a dogmatismo, portanto, nos referimos àquilo que consideramos constituir um estilo dogmático, que comporta uma série de escolhas realizadas pelo seu realizador no fito de responder às demandas propugnadas por ele. Não obstante, em razão das escassas páginas que o presente texto nos permite explorar, não nos aprofundaremos em todos os pormenores relacionados ao estilo dogmático. Ainda assim, buscaremos, a partir da escolha de alguns momentos-chave do filme, delinear o esboço de uma análise deste estilo.

Para tanto, é preciso salientar que o movimento histórico-estilístico realizado pelo filme, que espelha o intento do movimento Dogma 95 como um todo, estabelece uma estética que rompe com muitas tradições estéticas, em especial àquelas ligadas ao cinema industrial hollywoodiano e o cinema *kitsch* dinamarquês dos anos 60 e 70. Para tanto, Vinterberg recupera uma tradição longínqua do cinema dinamarquês das primeiras décadas, em torno de uma filmografia voltada para um tipo de cinema teatralizado, especialmente aquele produzido nos anos iniciais da carreira de Dreyer, quando ele era influenciado pelo *Kammerspiel*. É nessa lógica histórica que entendemos a posição de *Festa de Família (1998)*, em uma alternância de padrões estilísticos que implica tanto o resgate de um estilo, como a inovação do mesmo a partir de outros problemas colocados no filme. Entendemos que é a partir desta referência que o cineasta usa para articular seus comentários a respeito de outras estéticas, nacionais e internacionais, seja de modo crítico ou a partir de uma proposta de revisão. A análise aqui realizada, por conseguinte, buscará analisar como tais desdobramentos se dão na obra dogmática.

Em termos narrativos, portanto, o filme retrata o cenário de uma reunião familiar, organizada para fins de comemoração do sexagésimo aniversário de seu patriarca, Helge. Para contar tal história, o diretor procura estabelecer um fio condutor na narrativa, que perpassa por diversos aspectos da produção. Este fio condutor produz um efeito de desencaxe, projetando nas personagens ali dispostas uma sensação de angústia e desconforto. Tal efeito fica claro não somente pela alternância de posição das personagens e da constante sensação de desconforto decorrente das revelações que são colocadas no ecrã, mas pela própria condução dos planos durante a trama, que apresenta uma estética que mescla tons diversos em consonância com a volatilidade do enredo.

A própria opção por algumas dessas escolhas estilísticas só se tornou possível, inclusive, considerando o fato de *Festa de Família (1998)* ter sido um dos primeiros filmes a ser filmado inteiramente com a utilização de câmeras digitais. Logo no início do filme, por exemplo, a chegada do irmão primogênito da família, Christian, é acompanhada pela câmera, saindo de um plano geral praticamente fixo (Figura 1), enquanto ele está apenas ao telefone, para um primeiro

plano trêmulo e dinâmico (Figura 2), quando o seu irmão mais novo, Michael, o encontra e lhe concede uma carona, expulsando mulher e filhos do automóvel. Essa transição é simbólica pois torna a câmera uma espécie de instrumento psicológico da narrativa, que transita entre planos gerais e planos americanos, quando a narrativa sugestiona um estado de maior estabilidade emocional, e entre primeiros e primeiríssimos planos, conforme a narrativa provoca uma tensão neste estado emocional.



Figura 1 - Plano geral inicial da estrada em que Christian anda para chegar à casa



Figura 2 - Primeiro plano trêmulo e dinâmico enquanto Christian fala ao telefone

Esta dinâmica da decupagem dá a tônica de boa parte do desenvolvimento da trama, em uma espécie de presentificação da objetiva, que se torna não só o instrumento de recorte do registro narrativo, mas igualmente uma personagem com um olhar próprio, testemunhal. Em um momento posterior, por exemplo, quando o irmão mais novo está recepcionando os

convidados da festa, seu braço esbarra na câmera que, ao movimentar-se, dá a entender ser ela um dos convivas ali presentes (Figura 3). Em um outro instante, quando a irmã do meio, Hélene, está visitando o quarto em que Linda, sua irmã mais velha e gêmea do primogênito, se suicidou, o ângulo da câmera surge em uma visão panorâmica, desvelando um olhar opressivo do ambiente (Figura 4). Sugestiona uma espécie de câmera de segurança que, ao focalizar as personagens daquela maneira, fornece uma sensação de perigo iminente. A própria opção por uma composição instalada em cenários principalmente internos desvela um pouco dessa dinâmica opressiva do ambiente. Ao diminuir a escala da encenação, Vinterberg emprega uma teatralidade e corporiedade que potencializa a tensão existente entre as personagens do longa. Dá a ver, portanto, uma captura psicológica da trama. Em última instância, pode-se dizer que “há uma unidade total entre o tema do filme e o suporte utilizado. A câmera funciona como um prolongamento do corpo, como um tumor, como uma excrescência, como uma coisa que sofre influências e age e, por ser leve, permite uma visão fragmentária do mundo” (SILVA, 2007, p. 34).



Figura 3 – Michael esbarra na câmera-personagem



Figura 4 - Olhar opressivo da visão panorâmica na visita ao quarto de Linda

São nos momentos dos discursos de Christian durante a cerimônia de jantar, contudo, que tal efeito se torna mais evidente. Em uma escalada dramática e estilística, o filme vai de uma abordagem mais sutil e sóbria no primeiro brinde do primogênito (Figura 5), para uma abordagem mais intimista e dinâmica conforme as verdades vão sendo reveladas a respeito dos traumas de família de Christian. Nesse sentido, a forma soturna (estética esta que é assim utilizada muito em razão do impedimento de usar luz artificial, como postula as regras do *Voto de Castidade*) com que são filmados os ambientes que recebem os diálogos entre Helge e Christian e a própria feição de asco e revolta que é representada por Ulrich Thomsen (ator que interpreta o personagem Christian) durante tais diálogos já dão o tom de que algo está errado ali (Figura 6).



Figura 5 - Primeiro brinde de Christian



Figura 6 - Aspecto soturno da imagem no diálogo entre Christian e seu pai Helge

O foco começa a se desintegrar, a imagem se torna mais granulada a cada revelação e o palco para a tragédia começa a se delinear, semelhante a uma abordagem shakespeariana (SILVA, 2007, p. 33). Em outras palavras, é possível mesmo traçar um paralelo – guardadas as proporções – entre o filme de Vinterberg e a peça Hamlet, de Shakespeare, a medida que

O cenário dinamarquês do filme, "semelhante a um castelo", povoado por um microcosmo de uma sociedade dinamarquesa moralmente corrupta, racista e de classe média, evoca a memória cultural da Dinamarca "classificada" de Hamlet, na qual os corruptíveis cortesãos dinamarqueses de Shakespeare são liderados por um patricio imperfeito: Cláudio, o assassino cobiçoso, é refratado aqui na persona de Helge, o abusador incestuoso. Noções de traição materna também são exploradas em ambos os textos: Gertrude e Else compartilham uma relutância em renunciar às posições de amor e poder proporcionadas por sua lealdade contínua a seus parceiros corruptos, apesar de seus respectivos filhos terem se afastado deles. (GRIGGS, 2009, p. 113)

Além disso, ao focalizar o personagem de Christian, ora em um *contra-plongée* (Figura 7) ora em primeiríssimo plano (Figura 8), a câmera-personagem absorve novamente o estado emocional da história, agora na figura individualizada do primogênito, no sentido de amplificar a dificuldade da exposição do trauma sofrido pelo protagonista, que se torna uma espécie de sujeito catalisador da história, modificando ele próprio tanto a fluidez da narrativa quanto a forma/estilo com que ela é contada. Trata-se de um crescendo na batalha travada por Christian, que a cada acontecimento da narrativa que se opõe à verdade das suas denúncias, o tornam mais contrariado e aumentam sua indignação com relação à desfaçatez daquela família e ambiente.



Figura 7 – Christian anda pelo corredor em um *contra-plongée*



Figura 8 – Christian bebe vinho em primeiríssimo plano

Pensando nisso, a cada passagem destas denúncias, apresentadas como se fossem mesmo “atos teatrais”, a câmera impulsiona uma digressão maior, que reforça a sensação de desequilíbrio emocional. Tais atos teatrais lembram a teatralização desdramatizada que é operada tanto em *Mikael* (1924) quanto em *Master of the House* (1925) de Dreyer, só que aqui Vinterberg incorpora na narrativa um traço psicológico e visceral que escapa aos filmes de Dreyer, a medida que ele buscava uma expressão mais primitiva através de performances desdramatizadas. A título de exemplo, quando da última declaração de Christian, por exemplo, a montagem dos planos adota uma abordagem extremamente dinâmica e com movimentos de câmera virulentos que, em muitos momentos, parecem até ininteligíveis. É o clímax do conflito entre Christian e aqueles que tentam esconder sob o tapete as mentiras e crimes cometidos por Helge, o patriarca, que, ao já não terem mais como responder, assumem um estado emocional desequilibrado e partem para a agressão, expulsando Christian de casa e prendendo-o amarrado junto a uma árvore próximo da casa onde a festa acontece (Figura 9).



Figura 9 - Christian é amarrado na árvore fora de casa

É também entre estes brindes revelatórios que o filme realiza suas principais referências a outras tradições. A título de exemplo, após a revelação realizada no primeiro brinde e o dar de ombros da maior parte dos convivas, os funcionários da casa escondem as chaves dos carros de todos os convidados para impedi-los de irem embora, no sentido de apoiar o protagonista em sua empreitada (o chefe de cozinha, conforme descobrimos mais à frente na narrativa, é um antigo amigo de Christian e tinha ciência dos referidos acontecimentos). Com isso, o filme remete ao enredo de *O Anjo Exterminador* (*Luis Buñuel, 1962*), que retrata uma situação parecida na qual os convidados de uma festa são impossibilitados de deixar o local, criando uma tensão que vai esmagando as personagens a medida que eles acabam tendo que conviver com o corpo de uma pessoa morta. Um outro exemplo digno de nota diz respeito a cena de dança em roda (Figura 10), fazendo referência a uma cena semelhante existente em *Fanny & Alexander* (*Ingmar Bergman, 1982*) que, por seu turno, já fazia referência a outra cena semelhante existente em *O Leopardo* (*Luchino Visconti, 1963*). A especificidade destas cenas, empregadas sob o jugo do dogmatismo, se devem ao modo pelo qual a câmera transforma tais cenários em uma espécie de instância psicológica da trama. Muito mais do que representar tais acontecimentos, o interesse da adoção dessa estética é expor todo o desconforto em torno daquele conflito.



Figura 10 - Cena da dança em roda

Conflito este que só é definitivamente solucionado, em termos narrativos, com o advento da descoberta da carta de Linda, a recém falecida irmã gêmea de Christian, que corrobora em suas linhas com as imputações do irmão. Apenas aqui os demais componentes da família parecem ter um surto de consciência, fazendo até mesmo com que a matriarca se volte contra Helge. É interessante perceber aqui como esta passagem pode ser entendida como uma

parábola ao próprio movimento, posto que é apenas a partir da denúncia formal por escrito (a carta de Linda; o *Manifesto Dogma 95*) vinda de uma referência morta (a filha suicida; a verdade cinematográfica) que conduz à aceitação dos problemas inerentes aos crimes cometidos (o assédio de Helge; a desagregação da verdade cinematográfica) que um estado de equilíbrio pode ser vislumbrado, quase como um expurgo.

Expurgo este que alcança seu momento de catarse quando da agressão de Michael à Helge, no qual é disposta mais uma vez a câmera-personagem, a partir do momento em que o enquadramento colocado é realizado como se estivesse sugestionando o olhar de uma pessoa assistindo a surra (Figura 11). Além disso, a própria estética da cena que, tendo sido filmada à noite, é tomada pela escuridão, pois só pode – por conta das regras dogmáticas – ser elaborada a partir de luz natural, reforça o desequilíbrio de todo o processo psicológico que narramos até aqui, assumindo enfim sua atmosfera nebulosa. Tudo isso dá maior veracidade aos eventos e cria um sentimento de aproximação maior do espectador com as inquietações propostas na trama.



Figura 11 - Surra de Helge vista pela perspectiva da câmera-testemunhal

Um outro exemplo particular diz respeito ao modo como o som (ou a ausência dele) é utilizado no filme, sempre de maneira não-artificializada. Nesse sentido, o filme não utiliza de efeitos sonoros para alimentar a tensão ou o desconforto, mas trabalha a atmosfera do enredo para que simples ações, tal como a atenção gerada pelo toque de colher na taça – que, para além da proposição de um novo brinde, também dá início às denúncias que conduzem o enredo –, possam afirmar a presença desta tensão e desconforto por todo o filme. É um som que, portanto, te prende e te convida a participar daquela celebração, provocando, da mesma forma como com os convivas, um silêncio sepulcral em razão do estarecimento diante dos eventos relatados.

Para citar só mais um exemplo, cabe ressaltar a representatividade que a água possui no filme como um elemento simbólico, carregando o simbolismo da morte de Linda que se suicidou por afogamento na banheira. Logo nos créditos iniciais isso fica bem claro pela disposição dos textos dos créditos escritos em bilhetes que aparecem debaixo d'água (Figura 12), bem como em diversos outros momentos no quais a água surge como uma lembrança do fantasma que subsiste naquele ambiente.



Figura 12 - Créditos do filme expostos na água

A mesma representatividade se dá através dos bilhetes, haja vista que as denúncias de Christian são inicialmente apresentadas através de bilhetes e a carta de Linda lida por Hélene também configura um bilhete deixado por ela. É a personificação inequívoca da *Arma de Tchekhov*. Com relação a água, essa representatividade funciona de forma mais alegórica, dando a ver um tipo de vínculo fraternal existente entre os filhos da família, em especial Christian e Linda. Representa ambigualmente o fim e o início, em contextos que se sobrepõem e entrecruzam. Sobre isto, é perceptível que

Com sua figura unida à figura do irmão (quase como se fossem siameses), pode-se entender que o personagem de Linda funde-se ao de Christian – e assim se presentifica no filme, representando uma das peças fundamentais do jogo, mesmo sendo uma ausência. Ela partilhara com Christian a água primordial, uterina, a água-mãe. Nasceram, ambos, dessa mesma água; “morrem” e “renasceram”, posteriormente, em outras águas: nas águas do banho (metaforicamente naqueles em que eram os dois obrigados a tomar com o pai, e literalmente naquele em que Linda, ao suicidar-se, com sua morte instiga o irmão a lutar pela vida). Se Linda submerge nas águas da banheira – que lhe serve de tumba e de berço – para dali renascer para a “luz e beleza”, conforme diz na carta, Christian emerge dessas mesmas águas para a vida. (FISCHER, 2003, p. 130)

Ante o exposto, portanto, pode-se dizer que há um endosso por parte do estilo articulado no filme pelo envolvimento do espectador que assiste a trama com a narrativa contada, de tal

modo que este se vê como um agente presente na apropriação de sentido do filme, dando um contorno subjetivo à produção de signos da película. Esta subjetividade implica, conseqüentemente, em um convite à reflexão do objeto tratado na narrativa. Todos esses elementos, em maior ou menor grau, corporificam aquilo que entendemos ser constituinte do efeito gerado pelo dogmatismo (estilo dogmático) e o modo como o estilo impacta e potencializa a narrativa, ou seja, a captura da inquietação psicológica e o convite à reflexão para o espectador, agente participante do filme, acerca da obra e da própria mídia, em uma relação intuitiva e intimista. Em resumo, portanto, é como se a festa narrada por Vinterberg não fosse apenas uma festa, mas o reflexo de algo maior. Por isto, enfim

[...] é possível supor que a festa continua, sempre, no jogo fílmico, porque o próprio evento da festa pode ser encarado como a representação alegórica do jogo da vida. Jogo que, com suas regras e seus participantes, segue seu curso e só acaba com a morte – ou nem com ela, à medida que, conforme ilustra o filme, de alguma forma os mortos podem continuar a jogar por meio dos vivos e os vivos por intermédio dos mortos. (FISCHER, 2003, p. 142)

2.1.2 O dogmatismo em Trier

Também no ano de 1998 é lançado o segundo filme do movimento, intitulado *Dogma #2: Os Idiotas*, sob a direção do cineasta dinamarquês Lars von Trier. Diferentemente do primeiro exemplar do movimento, no entanto, o filme supracitado é muito mais hermético em sua proposta, tanto no que tange a sua narrativa – que acompanha a vivência de um grupo de pessoas que simulam um estado de insanidade mental (chamado por eles de idiotia) para emular uma crítica à sociedade burguesa através do choque comportamental – quanto na sua estética, que constitui-se como uma arqueologia de diversas abordagens ligadas ao cinema nórdico, tanto documental quanto ficcional.

O filme inicia com a figura da protagonista Karen, aparentemente absorta em seus pensamentos. Através de um corte rápido e abrupto na edição (algo que marca todo o filme), ela logo aparece sentada à mesa de um restaurante em um primeiro plano (Figura 13). Após fazer o seu pedido, ela observa nas mesas ao lado um grupo de pessoas que aparenta sofrer de uma disfunção mental causando tumulto com os outros clientes do restaurante. A aparente cuidadora deles, Suzanne, tenta controlá-los, mas o intento é mal-sucedido, já que logo em seguida eles alcançam a mesa de Karen e um dos integrantes do grupo, Stoffer, agarra o braço dela e não a larga, a despeito das investidas para tal por parte de Suzanne (Figura 14). Para evitar maior alarde, o grupo se retira do restaurante com a anuência do garçom. Logo após, eles pegam um táxi e, com a insistência de Stoffer em não soltar o braço de Karen, ela entra no carro

junto com eles (Figura 15). Poucos instantes depois, a verdade é revelada: os membros do grupo não possuem uma disfunção mental, eles haviam apenas performado aquela cena para conseguir sair do restaurante do hotel sem pagar a conta.



Figura 13 - Karen no restaurante em primeiro plano



Figura 14 - Stoffer agarra o braço de Karen



Figura 15 - Karen entra no táxi com Stoffer

Não obstante, por trás desta performance, como a narrativa esclarece mais a seguir, existe um princípio crítico por parte do grupo, já que, para eles, ao entrar em um estado de “paranoia” (termo usado por eles para descrever a performance que realizam) e trazer à tona o seu “idiota interior” (designação também dada por eles), o grupo estaria provocando um choque que explicitaria as convenções e tradições de uma sociedade burguesa que eles julgam atroz. Através do ato de *spazzing* (espasmar, em tradução livre), eles se conectariam com um estado mais puro da existência que seria corrompido por conta das normas de civilidade dessa sociedade. Em outras palavras, “Trier utiliza o comportamento sem máscaras do idiota como uma forma de, igualmente, reduzir as diferenças entre os indivíduos ao ponto de não serem significativas. A proposta do diretor se alinha à possibilidade de pensar seriamente a existência a partir de um gracejo, que reduz a existência objetiva ao mínimo” (LIMA, 2018, p. 111).

Para retratar este desconforto que a narrativa sugestiona, o estilo alicerçado pelo Lars von Trier nesse filme busca uma relação mais crua e direta com o registro fílmico, em uma abordagem semelhante a um trato estilístico documental. Neste sentido, a câmera aqui funciona como um mecanismo corpóreo, que presentifica o seu olhar na narrativa sem aderir a uma visão indexativa e estilizada (como é o caso do filme de Vinterberg). Para além do registro direto e cru da câmera, os constantes saltos temporais na narrativa que o filme realiza através de *jumpcuts* também contribuem para a provocação de um sentimento de vertigem no espectador, que está sempre sendo afetado através de uma edição que causa estranheza e desconforto na assimilação dos eventos. Os momentos em que a montagem comporta uma duração mais extensa para a cena são justamente quando os personagens são acometidos pelo espasmar, de modo que a objetiva busca focar com maior precisão o senso de unidade que a paranoia gera na narrativa e, por outro lado, a fragmentação estilística que estes cortes sugerem ao retratar a “normalidade”. Ao focalizar praticamente todas as cenas de *spazzing* em close-up e com um tempo esticado, Trier nos parece querer dar a ver que aquele ato é a representação de uma instância sobrenatural da trama do filme. Como o mesmo confessa nos bastidores da produção do filme veiculados no documentário *Os Humilhados* (Jesper Jargil, 1998), a opção por operar esta metonímia tanto estética quanto narrativa é para demonstrar que o aspecto central da emoção no ato de espasmar, seja do ponto de vista narrativo ou estético, pode ser capturado pelo recorte de uma parte do todo diegético. Em síntese, portanto, pode-se dizer que

Toda a narrativa de *Os Idiotas* persegue este desconforto, quer seja na encenação da idiotia que coloca os demais personagens do filme – os não pertencentes ao grupo – em situações limite de constrangimento e exposição, quer na parte documental onde o entrevistador oculto inverte os papéis, fazendo, ele próprio, perguntas constrangedoras que colocam os integrantes

no grupo em situações embaraçosas, ou desfavoráveis. (RODRIGUES, 2006, p. 195)

Este tipo de liberdade lembra àquela postulada por Jørgen Leth em seus documentários, a medida que o desprendimento com relação ao registro prefigura uma proximidade mais estreita com um “real” presente na diegese. No entanto, aqui este princípio é excedido a medida que a própria estrutura do filme intercala uma narrativa sequencial com uma série de entrevistas em estilo documental com os membros do grupo (Figura 16), que respondem às questões do arguidor Lars von Trier em um tipo de operação intradiegética e autorreflexiva com relação aos próprios eventos do enredo, assim como o fez Ingmar Bergman em *A Paixão de Ana* (1969). Sobre esta proximidade com o cinema de Bergman, Bodil Jørgensen, a atriz que interpreta Karen, afirma que o filme de Trier a faz recordar “esses dramas profundamente psicológicos de Bergman, em que ele tratava de filmar o mais íntimo da psique. Creio que se pode ir mais longe nesse sentido com essas câmeras digitais” (KELLY, 2001, p. 258 apud SILVA, 2007, p. 57).



Figura 16 - Entrevistas em estilo documental com os idiotas

No transcorrer do filme, a narrativa apresenta uma série de situações vivenciadas pelos idiotas, nas quais eles colocam em prática o seu estado de paranoia. É interessante perceber que, a partir deste momento, o cineasta explora as possibilidades da narrativa através de pequenas instâncias de enredo que, embora integrem um todo coeso, funcionam como experimentos performáticos do filme. Em um desses experimentos performáticos, ainda pensando nessa abordagem documental autoconsciente, os idiotas visitam uma fábrica industrial e, em dado momento, o microfone de filmagem vaza no quadro (Figura 17), passando uma ideia de *mockumentary*. Neste sentido, assim como a busca pelo idiota interior surge no filme como uma crítica aos valores de uma sociedade burguesa, este tipo de traço estilístico implementado pelo longa dá a ver a busca por um cinema não-artificializado. O mesmo se dá ao serem visualizados alguns erros de continuidade na trama que, ao invés de sugerirem erros, implicam no compromisso de Trier em um distanciamento com relação a produção, algo que já

estava exposto no Voto de Castidade quando em suas linhas o texto exigiria que os cineastas submetidos ao Dogma 95 deveriam abdicar de seus gostos pessoais. É um cuidado descuidado.



Figura 17 - Microfone da filmagem vaza no quadro

Ainda sobre esse comentário acerca do status mídia cinematográfica por meio do filme, o filme de Trier também tem por mérito romper com algumas tradições específicas do cinema dinamarquês, em especial no que tange a censura com relação à nudez e o sexo na história da indústria dinamarquesa. Dentre alguns desses momentos de nudez que compõem o filme (Figuras 18 e 19), o principal destaque vai para a festa realizada pelos idiotas para Stoffer, que sugere que eles façam uma orgia para terem uma “transa paranoica”. A partir disto, Trier focaliza de maneira explícita os eventos, expondo as genitálias e a relação carnal existente entre os participantes.



Figura 18 - Idiotas festejam nus



Figura 19 - *Idiotas entram em paranoia durante orgia*

Para além disto, Trier também rompe com algumas convenções da indústria dinamarquesa quando, em uma cena que se passa alguns momentos antes na história, os idiotas recebem um grupo de pessoas com disfunção mental de verdade (Figura 20), algo que, pensando na tradição do cinema dinamarquês, era evitado e escondido²³. Com isto, portanto, Trier dá visibilidade a um grupo de pessoas ostracizado pelo cinema dinamarquês e propõe uma visualidade que, para os próprios atores que interpretam os idiotas, causa um visível incômodo, a medida que escancara que a performance realizada por eles é, em última instância, vazia. Além disto, a partir desta visibilidade também realiza um comentário com relação ao modo como a indústria hollywoodiana retrata estas pessoas, sempre buscando romantizar a sua condição a partir de pretextos narrativos, tais como nos filmes *Rain Man* (Barry Levinson, 1988) e *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994).



Figura 20 - *Idiotas recebem pessoas com disfunção mental de verdade*

²³ É importante lembrar que, anteriormente, Lars von Trier já havia flertado com a presença de pessoas com disfunção mental na série *Riget* (1994-1997) que produziu para a televisão. Contudo, foi somente em *Dogma #2: Os Idiotas* que a presença de pessoas com disfunção mental ganha destaque e protagonismo no corpo da obra do diretor.

Isto posto, é importante lembrar a crítica realizada no texto do manifesto, quando os autores direcionam a sua lente para a Nouvelle Vague e a denunciam como uma vanguarda que de fato não se dissociava dos valores que criticava, ou seja, os valores burgueses. Neste paralelo, a performance de idiotia realizada pelo grupo se ancora em um valor falso, que deslegitima a base de sua própria crítica. Isso fica bastante evidente quando Josephine (um dos membros do grupo), já perto do final do filme, é retirada a força do grupo por seu pai para preservar a sua saúde. Esse acontecimento catapulta a desintegração do grupo que, sob os olhares contestadores de Stoffer, se veem na necessidade de provar sua capacidade de espasmar em seus núcleos familiares e de trabalho. Portanto, com a recusa ou a incapacidade de entrar em paranoia nos ambientes da “civilidade burguesa”, os integrantes atestam que o valor defendido por eles em torno da idiotia era, no fim, uma bandeira vazia, o que explica o desconforto gerado por pessoas com real disfunção mental ou – pensando nos termos metafóricos do comentário sobre o status da mídia realizado por Trier – por pessoas que de fato defendam um cinema não-artificializado.

Tanto que, após isso, o filme finaliza com o regresso de Karen à sua residência – após ela se voluntariar para entrar em paranoia em casa –, quando enfim o filme revela a motivação por detrás de sua fácil aceitação em entrar no grupo: ela estava fugindo da realidade por ter tido um filho morto recentemente. E se o desconforto perante seu regresso – após dias de sumiço e o não aparecimento no velório do filho – não bastasse, ao entrar em paranoia perante seus familiares ela provoca uma reação de ojeriza e violência (Figura 21). É a consagração da heroína Karen²⁴ que, símbolo do valor da idiotia, ultrapassa todos os obstáculos da jornada e alcança um estado de pureza transcendente ou, metaforicamente, concretiza o ideal de um meta-cinema não-artificializado com o qual o filme flerta durante toda a sua duração.

²⁴ *Dogma #2: Os Idiotas*, além de ser um filme do movimento Dogma 95, também faz parte de uma trilogia do cineasta Lars von Trier chamada *Coração de Ouro*, composta também pelos filmes *Ondas do Destino* (1996) e *Dançando no Escuro* (2000), que é inspirada em um conto dinamarquês que tem uma mulher como heroína, algo que é presente nos três filmes da trilogia. Segundo Furuiti (2003b, p. 226-227), o conto narra “[...] a história de uma menina que entra em uma floresta, com um pedaço de pão e algumas outras coisinhas no bolso. No caminho, ela se depara com diferentes situações e acaba por sair da escura floresta nua e sem mais nada. A menina, no entanto, não mostra qualquer ressentimento, sendo pelo contrário, plenamente confiante: ‘apesar de tudo, eu me saí bem’. Ao final, a menina é recompensada por sua bondade e generosidade, tornando-se uma princesa.”



Figura 21 - Karen entra em paranoia no seu ambiente familiar

Quase como algo religioso, Trier se apropria desse expediente para propor um cinema que, segundo Silva (2007, p. 65), o crítico francês André Bazin teria chamado de *cinema da crueldade*, em que se buscava provocar um sentimento de incômodo no espectador através da subversão dos seus temas e que tinha em Carl Th. Dreyer um de seus expoentes. Ao se assenhorar desta abordagem para alcançar algum tipo de catarse transcendental, Trier emula a busca dessa essência mais primitiva da representação cinematográfica, assim como o fez Dreyer em *A Palavra* (1955). Desta forma, o espectador se apropria da denúncia propalada pelo filme, alicerçada na idiotia interior presente de todos, para conduzir uma reflexão acerca dos parâmetros do néscio presente nos costumes padronizados da sociedade e, também, da própria indústria cinematográfica. É por meio dessa apropriação que se dá, portanto, o processo de dissolução da ilusão pela veia idiótica, levado às últimas consequências no ecrã e simbolizado pela afetação do espectador no processo de compreensão da existência como realidade.

2.1.3 O dogmatismo em Kragh-Jacobsen

Vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim, o terceiro filme do movimento Dogma 95, *Dogma #3: Mifune* (Søren Kragh-Jacobsen, 1999), foi o maior sucesso comercial dentre os filmes certificados do movimento. Com uma abordagem muito mais convencional e menos radical que a dos antecessores, o filme é marcado por uma espécie de equilíbrio entre os seus dois anteriores, já que ao mesmo tempo que possui uma estilização muito evidente, assim como *Festa de Família* (1998), o tipo de estilização buscado pelo diretor neste filme se refere a uma essência mais primitiva da narrativa fílmica, ao exemplo de *Os Idiotas* (1998). Além disto, o filme supracitado também aborda uma crítica aos valores burgueses, assim como os seus antecessores, embora cada um possua propostas diferentes. Muito deste equilíbrio se deve em

razão da principal referência de resgate alicerçada pelo filme, isto é, os dramas sociais (realismo social) dinamarqueses do fim dos anos 40.

Narrativamente falando, o filme conta a história do protagonista Kresten (Anders W. Berthelsen) que, recém-casado, recebe uma ligação avisando da morte de seu pai, fazendo-o retornar para um passado que ele havia deixado para trás há mais de 10 anos e do qual sua esposa não tinha conhecimento. Como vemos logo nas cenas iniciais, o casamento de Kresten envolve certa pompa, indicando o status da classe social na qual ele está inserido. No entanto, ao voltar para sua cidade natal, Lollerod, o protagonista reencontra um ambiente rural simples e miserável. É interessante perceber, aqui, como a câmera focaliza tais cenários, já que enquanto está na cidade, a composição cinematográfica da cena aposta em planos fechados e com cores chapadas (Figura 22), desvelando um aspecto de frieza aparente, enquanto o cenário rural é exposto através de planos abertos e retratado com cores mais cintilantes (Figura 23).



Figura 22 - Plano fechado composto por cores chapadas



Figura 23 - Plano aberto composto por cores cintilantes

O próprio título do filme, *Mifune*, faz referência ao ator Toshiro Mifune, um dos grandes atores do cinema japonês que protagonizou o sétimo samurai no épico *Os Sete Samurais* (*Akira Kurosawa, 1954*), personagem que, assim como Kresten, é originário de um ambiente rural e miserável e busca esconder o seu passado para manter as aparências do seu presente. São várias as passagens que traçam esse paralelo entre os dois personagens, seja logo no início do filme, quando Kresten tem um sonho em que surge como um samurai (Figura 24) ou mesmo na brincadeira que ele faz com seu irmão Rud (Jesper Asholt) ao “encarnar” Mifune no porão da casa (Figura 25).



Figura 24 - Kresten sonha ser um samurai



Figura 25 - Kresten "encarna" Mifune para brincar com seu irmão Rud

Segundo o próprio diretor:

A primeira vez que vi um filme de Kurosawa me pareceu incrível o bem que Mifune comunicava com o público. Tinha um aspecto distinto, falava outra língua e era inteligente, enternecedor, bonito. E todo mundo o entendia. E a cena crucial de *Os sete samurais* é quando o personagem de Mifune tem de admitir que é um interiorano; e aí começam a respeitá-lo de outra maneira e cresce por causa disto, pois não deve mentir mais. Me disse: Kresten tem o mesmo destino de Mifune em *Os sete samurais*. É um interiorano que foi à cidade para converter-se em um samurai de hoje em dia. Agora volta para defender sua aldeia. É a mesma história. (KELLY, 2001, p. 221 apud SILVA, 2007, p. 70-71)

Ao reencontrar o seu irmão Rud, deficiente mental, vamos descobrindo mais do passado de Kresten e das razões que o fizeram ir embora. Buscando voltar para sua vida na cidade o mais rápido possível, o protagonista realiza o funeral do pai e tenta resolver a situação de seu irmão, buscando alguém para cuidar dele já que, como o próprio Rud manifesta momentos antes, ele tem uma casa e não quer deixá-la. Por conta disso, Kresten responde a um anúncio no jornal de uma mulher chamada Liva (Iben Hjejle), que está em busca de um emprego. Após isso, somos apresentados a personagem de Liva, prostituta que busca sair da vida do meretrício após arrumar uma briga com um de seus clientes e ser perseguida por um sujeito misterioso que lhe envia mensagens na caixa de correspondência do telefone com palavras intimidadoras. Com a proposta de Kresten, ela escapa da sua antiga realidade e vai para Lollerod se juntar aos irmãos Kresten e Rud.²⁵

A cena do encontro dos dois é curiosa por si só. Enquanto Kresten imita Mifune para acalmar o seu irmão, Liva aparece na casa e dá de encontro com ele “fantasiado” (Figura 26). Um tanto quanto desconcertado, ele recepciona Liva e se mostra encantado com ela, demonstrando uma fascinação que remete bastante a magia do “amor à primeira vista” presente no cinema romântico hollywoodiano. Em outras palavras, o encontro de ambos “é um exemplo do diálogo com o cinema romântico americano de forma ingênua e descompromissada” (SILVA, 2007, p. 76), que busca não apenas satirizar, mas refletir como o modelo de uma relação “predestinada” pode se desenvolver a partir de outras abordagens.

²⁵ Langjaer (2021, p. 89) argumenta que uma das principais estratégias utilizadas pelos filmes do realismo social crítico diz respeito a utilização de variadas linhas narrativas para enfatizar as implicações sociais do tema abordado em uma perspectiva mais ampla e fenomênica. Neste sentido, ao apresentar as trajetórias de Kresten e Liva individualmente, Kragh-Jacobsen busca não só realizar um estudo a respeito das suas personagens, mas refletir a respeito de como uma estrutura social específica age para a ocorrência da miséria na vida de ambos.



Figura 26 - Kresten é surpreendido por Liva enquanto está "fantasiado" de Mifune

A partir disto, a dinâmica entre as personagens vai se construindo progressivamente. Kresten tenta se desvencilhar daquele lugar, mas a necessidade de cuidados para com o irmão e o interesse crescente desenvolvido por ele em relação a Liva acabam o prendendo. Por outro lado, Liva transita entre a estranheza do ambiente com o conforto alcançado pela vida pacata do lugar. E é seguindo o compasso dessa atmosfera psicológica que o diretor articula o seu trato estilístico das cenas. Compondo uma dialética de plano e contra-plano bastante enunciatória e dinâmica, o diretor fornece uma alternância na composição que ora alterna planos abertos e fechados, ora alterna planos contemplativos com transições rápidas. Contudo, há uma constante durante todo o filme, já que a “limpeza” ou “sujeira” da composição sempre está atrelada à instância psicológica do filme naquele momento.

A título de exemplo, nos momentos em que alguma personagem se vê defronte algum obstáculo – quando Kresten reencontra sua antiga casa; quando Liva descobre que seu irmão mais novo, Bjarke (Emil Tarding), era o sujeito que lhe enviava as mensagens que a atormentavam; quando Bjarke chora pela consciência do mal que causou a irmã –, a imagem sempre aparece entrecortada pela edição, ao passo que nos momentos em que o filme encontra maior harmonia a imagem é contemplativa, estendendo o ritmo da cena (Figura 27). Mesmo as transições mais bruscas que o filme realiza, quando sai de um olhar mais intimista da câmera para algo mais panorâmico e distanciado, como o plano em que Kresten se perde na plantação à procura de Rud (Figura 28), o estilo do filme sempre está conectado a uma passagem psicológica.



Figura 27 - Plano dilatado pelo tempo



Figura 28 - Plano panorâmico da procura de Kresten por Rud

E é justamente esta instância psicológica da narrativa que excede a referência do realismo social no filme, já que o interesse do diretor no filme não se resume a apenas retratar os acontecimentos de uma vida modesta de pessoas simples e que trazem reflexões e lições sobre a existência, envolvendo moral, dignidade, coragem, dentre outras coisas, mas capturar tanto narrativa quanto estilisticamente a resposta emocional das personagens nos contextos em que se inserem. Isso é primordial para a desigualdade do filme, no sentido de que os acontecimentos vão se alternando de modo a construir uma narrativa senoidal que transita entre o harmônico e o caótico. Nesse sentido, até lembra um pouco o filme de Lars von Trier, só que ao invés de propor jogos performáticos isolados que agreguem a um princípio transcendente final, *Mifune (1999)* se desenvolve como uma jornada mais “natural” e fluída no retrato que realiza da vida daquelas pessoas. No que tange a afetação do espectador, portanto, se trata muito mais de uma presentificação sensorial naquele universo melodramático.

Com essa aproximação entre Kresten e Liva tomando forma durante o desenvolvimento do longa, o “acerto de contas” com o passado da parte de ambos ganha força. Já cientes de que foram mal sucedidos na adaptação ao mundo pequeno burguês, ambos se abrem para as possibilidades de uma nova realidade, mais equilibrada e harmoniosa, em que eles podem viver uma vida mais simples, pacata e verdadeira. O mesmo vale para Bjarke, que passa a morar com eles após ser expulso da escola em que estudava por não se encaixar nos padrões impostos por esta. Mas é o caso de Rud que, no filme, desvela uma maior pureza, já que, por sua condição médica, ele simplesmente não se encaixa nas normas tidas como civilizadas daquele mundo, que o trata como louco. Mas como Bjarke mesmo reitera, em um diálogo com Kresten, todos estão loucos, menos Rud. E da perspectiva da narrativa do filme, é justamente isto que se torna simbólico: Rud, a figura de resistência em nome de uma inocência mais essencial, da mesma forma como o dogmatismo para o diretor, posto que “no caso de Soren Kragh-Jacobsen, a liberdade da câmera e da estética do Dogma 95 foi interpretada como o resgate da inocência do processo de fazer cinema” (SILVA, 2007, p. 75).

Todo este conflito interno das personagens é amarrado na passagem final, quando Kresten acorda e não encontra ninguém em casa, percorrendo dentre a plantação que, conforme vemos em um ângulo panorâmico, se constitui como um labirinto. É a representação simbólica da confusão mental da personagem que, no ambiente externo, se encontra perdido e desorientado, mas que ao voltar para casa – num ambiente interno – e encontrar Rud, que o leva até Liva e Bjarke, volta a encontrar alguma harmonia. À noite, portanto, todos celebram ao som de uma orquestra, enfim se rendendo às suas novas vidas. Como uma sátira ao cinema romântico hollywoodiano, aos moldes de *A última gargalhada* (F. W. Murnau, 1925), o filme encerra com um beijo de Kresten e Liva, em uma intimidade simples e solene (Figura 29).



Figura 29 - Beijo final de Kresten e Liva

É a dispensa do exagero, das aparências e da artificialidade, tal como postula o Dogma 95. O externo é ruim, o interno é bom. E como o próprio título original do filme sugere²⁶, é essa a última canção do filme que, segundo as comparações do seu autor (que também é músico), seria um “filme acústico”. Em suas próprias palavras

Por isso sempre faço comparação entre o movimento *Dogma* e a onda de *unplugged* que começou no princípio da década de 90. Por que haveria de pronto Eric Clapton tocar *unplugged*? Pois estava rodeado de novas técnicas no estúdio. E há tantas coisas que agora se pode fazer com a voz, subir o tom, amplificá-la, sampleá-la, o que seja. E de repente essas pessoas querem saber se são bons e por isso fazem seus discos acústicos, algum dos quais são geniais, a meu entender. É algo similar ao que nós pretendemos fazer com o cinema. (KELLY, 2001, p. 226 apud SILVA, 2007, p. 79)

2.1.4 O dogmatismo em Levring

Dogma #4: O rei está vivo (2000), dirigido por Kristian Levring, foi o último dos quatro filmes lançados pelo movimento na Era Dinamarquesa (1998-2000). Diferente dos filmes anteriores, no entanto, o filme supracitado tem uma característica específica que os distingue dos demais: é um filme que flerta com uma adaptação cinematográfica de uma obra literária, qual seja, a peça *Rei Lear*, de William Shakespeare. Não obstante, o status dessa adaptação é algo que precisa ser discutido de modo mais profundo, de modo que, ao contrário do que muitas obras realizam, o interesse em *Dogma #4: O rei está vivo (2000)* não é transpor uma representação fidedigna do texto shakespeariano para o cinema, mas construir um discurso a respeito de alguns temas que são tratados tanto do ponto de vista narrativo quanto estético. Isso se dá tanto, em grande parte, pela maneira indireta com a qual a narrativa do filme toca no texto shakespeariano, utilizando-o muito mais como um artifício performático e psicológico para o enredo do que, necessariamente, para uma construção narrativa fiel aos eventos da peça.

A narrativa do filme, portanto, conta a história de um grupo de turistas que estão de visita à Namíbia. Logo no início do filme, a câmera focaliza o ônibus no qual eles são passageiros. Devido a escuridão da noite, a câmera focaliza apenas os faróis do automóvel, compondo uma imagem granulada e amorfa do ambiente que já sugestiona os eventos que se desenvolverão a seguir. No outro dia, os passageiros acordam. Ao estranharem por ainda estarem na estrada, eles se voltam para o motorista, que afirma estar seguindo a rota da bússola. Mas como descobrem logo a seguir, a bússola está quebrada e eles seguiram quase 600km fora da rota correta. Estão perdidos em uma vila no meio do deserto, com um único morador que se

²⁶ O título original do filme em dinamarquês é *Mifunes sidste sang* que, em tradução livre, significa *A última canção de Mifune*.

chama Kanana que ali reside sozinho há cerca de 4 anos e narra a história através de aforismos expressos em voz-off, em um tipo de configuração da personagem que recorda outra reinterpretação do bobo na peça Rei Lear, o filme *Ran* (Akira Kurosawa, 1985), já que nos dois filmes “ambos são sábios e sabem os destinos implacáveis que eles estão por predizer, anunciar e acabar” (SILVA, 2007, p. 91). Com isso, “[...] o início do filme de Levring também é sublinhado por uma trajetória narrativa essencialmente “dirigida para o final”, à medida que o ônibus entrega seus personagens – como o barco de Caronte – à morte: o início do filme é, assim, “enviado” para o fim” (JESS, 2005, p. 8).

Criado o panorama para o desenrolar da narrativa, somos apresentados pouco a pouco aos personagens. É interessante perceber que, no entanto, a maneira como o filme alicerça a relação entre as personagens é bastante secundária, já que o principal intento da narrativa é perceber de que modo o grupo de pessoas ali presente se portará naquele cenário desafiador. Neste sentido, Levring usa o deserto como um artifício teatral mesmo, utilizando-o como um cenário possibilitador para a construção da trama. Tanto que, em muitos momentos, o filme exhibe uma série de imagens aéreas e contemplativas do deserto (Figuras 30 e 31), que reforçam a atmosfera de aridez que a vastidão cenário proporciona através de uma paleta de cores natural e vibrante.



Figura 30 - Plano panorâmico da vila

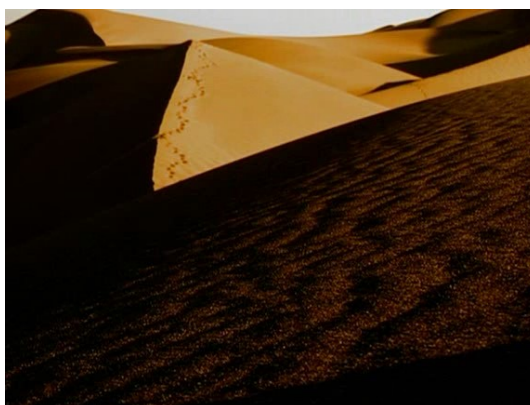


Figura 31 - Plano contemplativo enfocando o deserto

O mesmo vale para o modo como essa aridez é refletida nos rostos bronzeados e desgastados pelo sol dos turistas, muitas vezes apresentados em primeiro plano para detalhar mais explicitamente o espírito exaurido das personagens (Figuras 32 e 33).



Figura 32 - Os reflexos do desgaste físico e emocional



Figura 33 - O espírito exaurido pelo sol e pela tragédia anunciada

Essa estratégia estilística remonta tanto a *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983) quanto a *O paciente inglês* (Anthony Minghella, 1996). Em outras palavras

O cenário do deserto de Kolmanskop oferece um espaço de atuação vasto e em branco para o desenrolar da narrativa de Levring e a encenação de Rei Lear, e há inegáveis paralelos visuais a serem traçados entre as extensões estéreis da paisagem desértica povoada pelos viajantes encalhados de Levring e a charneca de Lear, povoado por párias Edgar, Lear e Gloucester. (GRIGGS, 2009, p. 116)

Ainda sobre este aspecto secundário da dinâmica dialógica entre as personagens, o filme usa do expediente do texto shakespeariano como uma estratégia discursiva para a construção

atmosférica da trama. Neste sentido, enquanto um dos membros da comitiva peregrina na busca por ajuda, os demais se assentam nas casas da vila e, a partir da sugestão de Henry, personagem que representa um roteirista no filme, passam o tempo ensaiando uma encenação da peça *Rei Lear*. É justamente a partir do estabelecimento dos diálogos da peça que, em alguma medida, se constrói uma sutil conexão entre as personagens que, despidendo estes momentos, se isolam em diálogos que se direcionam muito mais ao nada do que a construção de uma relação mais sólida entre as personagens. Em resumo, portanto, pode-se inferir que

Caracterizada por seu tamanho e seus silêncios, a paisagem desértica também enfatiza uma das problemáticas centrais exploradas tanto na peça de Shakespeare quanto no texto do filme de Leving. Os silêncios do deserto, quando combinados com as mínimas interjeições do narrador do filme, Kanana, nos inserem em um discurso sobre a redundância da linguagem, um discurso que está no coração de *Rei Lear*. O “Nada” de Cordelia (I.i, 89) reverbera ao longo do filme quando chegamos a um entendimento de que é através da linguagem de Shakespeare, e não através de sua própria linguagem compartilhada, que os viajantes alcançam um ponto de autorrealização e conexão comunal. O texto de *Lear* não é reconstruído de maneira precisa: apenas cinco por cento do texto é verbalizado durante o filme, e as falas de vários personagens de *Rei Lear* são ditas às vezes por um viajante. No entanto, a linguagem de Shakespeare torna-se o modo privilegiado de discurso, confrontado com os silêncios da paisagem desértica, a narração cortada de Kanana e as conversas vazias dos viajantes de língua inglesa. Em *O rei está vivo*, Kanana observa em várias ocasiões que: ‘Eles comem menos e falavam palavras. Juntos, eles disseram palavras; eles ainda não disseram um ao outro’. Embora se refira ostensivamente ao verso shakespeariano que cada viajante está ensaiando, o comentário de Kanana também se refere à incapacidade de usar sua própria linguagem para se comunicar ou se conectar; ele afirma que ‘[ele] não entendeu uma palavra do que eles disseram’, mas ‘nem eles’. O uso da linguagem de Shakespeare por Leving, embora severamente editado e retirado de seu contexto original, é reverente: leva-nos a examinar o significado da linguagem com mais detalhes do que as adaptações que visam a chamada “fidelidade”. (GRIGGS, 2009, p. 117)

Para exemplificar melhor a distância que preenche a relação destas personagens e o modo como o texto da peça preenche esta lacuna, temos, a título de exemplo, a cena em que Liz, durante uma encenação da peça em que dá um beijo em Moses, o motorista, solicita a repetição da performance para “aperfeiçoar a cena”. Subsiste no pedido dela, no entanto, a intenção de causar incômodo no seu marido através da repetição da cena. O filme usa um excerto do texto da peça, portanto, como um veículo para expressão deste nada envolto à trama. E todos os conflitos que se desenrolam na trama, em alguma medida, são compostos através dessa mesma dinâmica, incorporando o texto da peça na narrativa fílmica.

A percepção desta distância e da aridez desidratante que compõe todo o cenário da trama é buscado constantemente pela câmera. Embora não possua uma relação corporal mais direta com os eventos da narrativa, assim como no filme de Vinterberg, aqui Leving também se

utiliza de um olhar testemunhal que acompanha a excruciante deterioração humana ali disposta, compondo planos geralmente na mesma linha de altura dos olhos das demais personagens (Figuras 34). Nesse sentido, ao aparecer nos créditos do filme, mas não como diretor²⁷, o cineasta sugere ser ele (a câmera) um dos agentes que compõe essa tragédia. É o olho que captura e que, ao mesmo tempo, importa à trama uma sensação de pertencimento em relação ao ambiente. Estabelece um vínculo psicológico entre a afetação das personagens ao verem a morte cada vez mais próxima e a afetação do espectador, imerso na desidratação que compõe a estética do filme. É o “strip-tease das necessidades humanas básicas”, conforme filosofa uma das personagens.



Figura 34 - Ângulo da câmera posicionado na altura dos olhos das personagens

Em última instância, trata-se mesmo de um comentário a respeito da própria operação narrativa e performática em um filme. Quando prenuncia a morte de seus personagens, o filme metaforiza igualmente a morte de um tipo-ideal de cinema artificializado. Em outras palavras, “ao envolver o texto de Shakespeare em uma diegese saturada de princípios dogmáticos, *O rei está vivo* indexa tropos de conclusão e revivificação, visando ao mesmo tempo ressuscitar um original anteriormente 'morto' e justapor o velho e decadente 'cinema' com o 'novo' que é, até certo ponto, uma repetição do antigo” (JESS, 2005, p. 5). E quando os turistas são salvos por um grupo de trabalhadores que passa no local ao final do filme – apresentados através de uma imagem granulada e desfocada (Figura 35) –, é igualmente ao *Dogma 95* como uma “cura” que

²⁷ Segundo uma das regras do Voto de Castidade, um dos pré-requisitos para o filme ser considerado dogmático é que ele não credite o seu diretor. Ao se creditar, Levring “burla” essa regra, mas o faz não para caracterizá-lo como um autor do filme, mas para caracterizar o olhar da câmera como um agente participante.

o filme simboliza. É a tragédia anunciada que, através do torpor, pode produzir alguma redenção.



Figura 35 - A chegada de outra comitiva em uma imagem desfocada e granulada

CAPÍTULO III – A RECEPÇÃO

[...] tal como o artista lida diretamente com o mundo mediante alguns dos seus aspectos, o espectador está numa relação de imediatismo com o mundo através do filme; ver um filme não é ler, nem sequer compreender – acima de tudo, é sentir, aceitar que me mostrem algo que não tem sentido, ou cujo sentido não me é dado.

Jacques Aumont, O cinema e a encenação.

O cenário da crítica cinematográfica estadunidense durante a virada do século XX traz consigo um contexto de debates e processos históricos que influenciaram diretamente o modo como os críticos inseridos neste contexto enxergaram o seu ofício e aturam mediante as demandas impostas daquele período. Pensar a recepção dos filmes dogmáticos neste contexto, portanto, traz à baila a necessidade de se traçar um breve panorama de funcionamento de como são operadas estas nuances históricas, para que assim o processo de recepção possa ser melhor delineado.

3.1 A recepção aos filmes dogmáticos na crítica estadunidense (1998-2001)

Uma primeira influência significativa para a visualização deste processo histórico diz respeito aos debates travados nos anos 60 por críticos estadunidenses, que não apenas refletiram a respeito da maneira como exerciam o seu ofício, mas também – em alguns casos – pensaram uma estrutura própria de pensamento a respeito da história do cinema. O resultado de tais debates e reflexões acumulados por cada crítico ao longo do tempo eram geralmente materializados em coleções que compilavam o trabalho deste crítico, condensando suas perspectivas. Tal movimento teve início com o livro de James Agee no ano de 1958 e passaria a partir de então a se sedimentar como uma tradição típica do ofício da crítica cinematográfica.

O principal debate neste cenário concerne ao embate travado pelos críticos Andrew Sarris e Pauline Kael, que protagonizaram o debate público a respeito de cinema nas décadas de 60 e 70, elaborando tendências que viriam a ser seguidas e replicadas por críticos nas décadas seguintes (dentre os quais se encontram alguns dos autores das críticas analisadas neste trabalho).

No que diz respeito a perspectiva de Sarris, ela está estruturada na influência produzida pelos debates travados pela *Cahiers du Cinéma* naquele período, em especial a teoria do autor. A partir da associação com o grupo francês, a reputação de Sarris no meio cresceu exponencialmente. Seu principal intento era justamente ajudar a alterar a percepção

estadunidense dos filmes pela aplicação da teoria do autor na filmografia de determinados cineastas para distinguir os grandes autores do cinema hollywoodiano, incorporando referências históricas e explicações teóricas pelas quais um filme seria bom ou não e o porquê de alguns diretores parecerem notórios. Em termos gerais, o autorismo em Sarris estipula três círculos concêntricos, em uma disposição que coloca

[...] cada um pertencente a um nível no “panteão” dos diretores. O círculo mais externo abordou a competência técnica. Se um diretor não tem “competência técnica, nenhum talento elementar para o cinema, ele é automaticamente excluído do panteão dos diretores”. O segundo círculo relacionava-se com a capacidade do diretor de “exibir certas características recorrentes de estilo, que servem como sua assinatura”. O círculo mais interno, embora o mais importante, era também mais vago, tendo a ver com o “significado interior” ou “a tensão entre a personalidade de um diretor e seu material”. (HABERSKI JR., 2001, p. 128)

Em outras palavras, portanto, o objetivo buscado pelo crítico era visualizar de que modo um diretor construía, em um conjunto de filmes, um padrão estilístico específico. Em suas entrelinhas está tanto a opção por uma abordagem que favorece a análise formal do filme quanto por um tipo de análise de tipo enciclopédico e cumulativo. Tal movimento levou Sarris a não apenas se rebelar contra o tipo de produzida nos Estados Unidos até então, como a se autoproclamar o detentor do olhar responsável por elucidar as várias questões em aberto deixadas pelos seus colegas contemporâneos, aos quais ele denunciou de forma veemente. Em verdade, “Sarris argumentou que a maioria dos críticos americanos perpetuou, em vez de tentar superar, o filistinismo que impediu os filmes de Hollywood de alcançar um status comparável aos filmes europeus. Sua teoria, portanto, poderia ajudar Hollywood a superar seu complexo de inferioridade” (HABERSKI JR., 2001, p. 128).

No entanto, se Sarris apresentava as teses autoristas de forma veemente ao público norte-americano, o mesmo se deu com a resposta à sua perspectiva, condensada na voz tonitruante da crítica Pauline Kael. Em uma crítica veiculada na *Film Quarterly* no ano de 1963, a crítica esboçava as linhas do debate que se seguiria nas décadas seguintes e que se tornariam uma tradição encrustada em boa parte dos críticos estadunidenses posteriormente, denunciando tanto a teoria de Sarris quanto a crescente tendência (muito influenciada pela atuação de Sarris) de se fundamentar a crítica cinematográfica em bases teóricas. Segundo Haberski Jr. (2001, p. 129), “Kael acreditava que Sarris havia feito mais do que simplesmente insultar outros críticos; ele prejudicou a crítica de cinema estadunidense em geral”.

Ao destrinchar esse prejuízo trazido pela obra de Sarris, Kael denuncia três aspectos fundamentais que convergem entre si. São eles: a tendência formulaica da abordagem de Sarris, a legitimação de filmes ruins derivada da aplicação desta fórmula e, por fim, o consequente

obscurcimento da função do crítico como “juiz” da obra filmica. Para Kael, portanto, a teoria do autor, tal como proposta por Sarris, era formulaica pois buscava legitimar o conjunto da obra de um autor única e exclusivamente pelo critério desta possuir uma “marca” específica, sem considerar a qualidade intrínseca a cada uma das obras, possibilitando a legitimação de filmes que ela julgava serem essencialmente ruins.

Esse esmaecimento das hierarquias existentes entre os filmes levaria à derrocada do ofício da crítica cinematográfica, haja vista que, segundo Kael, ao se importar apenas com a compreensão de como são formados padrões estilísticos em um filme e não com o juízo estético em si, Sarris estaria supostamente retirando do crítico a função de discriminar os filmes e dando tal responsabilidade ao público, assim desvalorizando o ofício do crítico. Tal movimento é também perceptível na denúncia realizada por Kael à sua colega de ofício, a crítica Susan Sontag, que argumentava existir uma tradição silogística no mundo ocidental que privilegiava uma análise do filme voltada para a interpretação, aqui entendida como a decodificação e explicação de sentidos internos da obra por parte do crítico, ao invés de uma abordagem que valorizasse a experiência sensorial do espectador ao se relacionar com a obra. No entanto, para Kael, como já salientamos, era função do crítico discriminar gostos, de tal modo que para realizar teu investimento seria preciso que o crítico desvelasse sentidos sobrepostos em uma obra filmica.

Toda a perspectiva de Kael, portanto, está orientada no sentido de preservar um modelo de crítica que encara os filmes como experiência específica, despojada de implicações teóricas, que discrimina a qualidade das obras e que mantém o status hierárquico do crítico em relação à audiência consumidora da crítica. Em outras palavras, tal perspectiva compreendia que “sem gostos discriminados, a cultura americana se tornaria [...] inundada de cultura de massa com padrões de uma cultura padrão. O elemento de persuasão foi removido da crítica em favor de uma abordagem mais pluralista das artes” (HABERSKI JR., 2001, p. 141).

Em vista disto, a querela entre Sarris e Kael produziu marcas que se solidificaram nas décadas seguintes, tendo esta última alcançado prestígio consideravelmente maior em relação ao seu opositor, de tal modo que, segundo Roberts (2010), toda uma geração posterior, atuante durante o final dos anos 80 e o transcorrer dos anos 90, se autodenominava “Paulette”, em referência ao débito conferido à influência da crítica em suas obras. Tal afirmação é interessante pois vários dos críticos que recepcionaram os filmes dogmáticos em periódicos estadunidenses estiveram vinculados às teses de Kael, replicando o modelo defendido pela crítica em seus trabalhos.

Não obstante, o problema da recepção aos filmes dogmáticos por parte de tais críticos não se restringe apenas à permanência da tradição defendida por Kael, pois tal contexto é principalmente potencializado por um cenário de crise do ofício da crítica cinematográfica estadunidense que tomou conta do meio a partir de meados dos anos 80. Não obstante, é possível argumentar, com razão, que a crítica sempre esteve em crise e que este cenário representa apenas mais um momento dentro de um processo longo de crises que perpetuaram essa atmosfera no *métier* da crítica cinematográfica estadunidense. Embora tal afirmação seja verdadeira, conforme sugere Mcwhirter (2016), este cenário em específico traz diversas questões que produziram consequências muito mais profundas e irresolutas que as crises anteriores, das quais salientaremos algumas a seguir.

Dentre tais questões, aquelas que se apresentam como mais significativas para a formação dessa atmosfera de crise do ofício da escrita crítica do cinema se deve fundamentalmente aos processos de transformação sofridos pela indústria cinematográfica durante esse período, em especial com a intensificação do uso da obra fílmica como produto de massa e o advento da internet. Mcwhirter (2016, p. 29-30) argumenta que

Em seu estudo sobre a crítica de cinema dos Estados Unidos entre 1996 e 2006, Lupo (2007) constata que os críticos e a crítica tiveram que lidar com uma variedade de impactos que poderiam denotar crise: desde a diminuição do número de colunas e acusações de elitismo até um jornalismo mais alinhado ao entretenimento, onde a escrita crítica é desaprovada por editores e leitores.

Com a ascensão dos *blockbusters* no final dos anos 70 em diante e a massificação da obra fílmica, as exigências em torno do tratamento para com o filme se tornaram cada vez mais controladas e moldadas em uma lógica comercial, que favorecia o consumo acelerado e a disseminação de informações de forma dinâmica. Esta pressão comercial levou a um processo de remodelação do aparato crítico, tanto no que tange o seu aspecto estrutural, isto é, a disposição dos textos no que corresponde a limite de linhas, preferência por uma abordagem temática, ou mesmo no que tange o seu aspecto essencialista, qual seja, o uso da crítica como ferramenta de marketing.

Sobre este último aspecto, Mcwhirter (2016, p. 30) observa que, em um simpósio da Cineaste realizado no ano de 2000, foram encontrados

[...] muitos críticos de cinema – especialmente aqueles que escrevem para o mainstream – concordando que eles estavam cada vez mais em apuros em seus esforços para escrever críticas de cinema sérias por causa da pressão comercial dos editores, publicitários e distribuidores de filmes, todos interessados principalmente em usar os críticos como auxiliares de marketing.

Não obstante, esse cenário não se desenvolveu de forma espontânea, já que a influência dos estúdios e o *modus operandi* das produtoras foi quase que inteiramente direcionada para a maximização da carga propagandística do filme, no fito de torná-lo mais vendável e de minimizar quaisquer opiniões que contrariassem essa iniciativa. Segundo Roberts (2010, p. 315)

Os departamentos de marketing do estúdio trabalharam horas extras para agilizar seus procedimentos e evitar más notícias. Aproveitaram-se do crescente número de críticos de cinema, situação que por si só reduzia a eficácia de cada crítico. Se o comentarista do quarteirão tiver a opinião oposta, de que serve a sua? Com mais críticos pesando com opiniões às vezes instantâneas e análise zero, os críticos que importavam na definição das tendências artísticas vivas no cinema tornaram-se menos potentes, menos conhecidos.

Portanto, segundo o autor, durante o período existiu uma atmosfera de mal-estar envolvendo a crítica cinematográfica estadunidense, que foi denunciada por uma série de críticos durante os anos 90. Um dos críticos mais atuantes nesse sentido foi o crítico David Denby, autor da revista *The New Yorker*. Em sua perspectiva

A onda de promoção "sobrepuja a voz de um bom crítico", reclamou Denby, acrescentando que o poder dos departamentos promocionais do estúdio significa que "o cachorro não está sendo abanado pelo rabo, mas pelas pulgas no rabo" e que "o sistema de marketing e promoção é agora menos um meio de levar produtos aos consumidores do que uma lei da existência, uma metafísica do ímpeto que transforma o crítico em um vendedor ambulante ou o reduz a um excêntrico". (ROBERTS, 2010, p. 375)

A recorrência destas denúncias, no entanto, não surtiu efeito significativo, de tal modo que esse mal-estar se tornou uma avalanche imparável que apenas se intensificava com o transcorrer do tempo. Disto decorreu o fenômeno de frases que são retiradas de críticas para serem expostas em pôsteres, trailers e capas de DVD, usando a palavra do crítico para legitimar uma obra em questão. Por consequência, no fito de atender à esta demanda, cada vez mais os críticos se viam na necessidade de modelar suas críticas em uma estrutura de frases curtas e generalizantes, que adjetivavam a qualidade da obra de forma genérica e costumeiramente sem sustentação argumentativa. No que diz respeito a tal fenômeno, é observável a recorrência de uma série de slogans e frases específicas que se repetiam exaustivamente, de forma que o seu uso se tornava cada vez mais arbitrário e sem sentido, tais como o uso de expressões como "obra-prima" ou "melhor de todos", como observado pelo crítico Kenneth Turan. Sobre tal questão, Roberts (2010, p. 380) argumenta que

O ponto de Turan foi ilustrado no *OC Weekly* em dezembro de 1999, quando 36 críticos foram escolhidos por carimbar o rótulo de "obra-prima" em 27 filmes durante o ano, não importando se esse uso era para jogo de palavras e

não para valor de face. Roger Ebert chamou *Três Reis* de “algum tipo de obra-prima estranha” no *Chicago Sun Times*. Gary Arnold considerou *The Blair Witch Project* “a obra-prima de orçamento apertado” no *The Washington Post*. Esses críticos experimentados e confiáveis, para o bem ou para o mal, marcaram filmes com esse rótulo, incluindo Richard Corliss, Richard Schickel, Michael Wilmington, Lisa Schwarzbaum, Tom Carson, Jeff Simon no *Buffalo News*, Steven Rosen no *Denver Post*, Joanna Connors em o *Cleveland Plain Dealer* e Henry Sheehan no *Orange County Register*.

Todo esse processo levaria à uma tendência de produção crítica que tendia à superficialidade argumentativa com interesses puramente vendáveis; um fenômeno que apenas se acentuou à medida que a necessidade por críticas mais “rápidas” favoreceu a limitação do uso de palavras e a consequente produção de textos mais curtos e pouco sustentados. Com isto, criou-se toda uma massa de críticos cujo interesse estava depositado única e exclusivamente em verem os seus nomes impressos em cartazes e produtos promocionais do filme e na ânsia em poderem desfrutar das regalias dadas pelos estúdios, que facilitavam para o crítico ter acesso ao filme e manter contato com as estrelas participantes. Sobre isto, a jornalista Sharon Waxman teria dito que

“O aspecto mais patético dessa cultura de doação é a facilidade com que os jornalistas são subornados”, escreveu Sharon Waxman na *American Journalism Review*. “Jornalistas lixos são uma coisa, críticos ersatz são outra. Com nada mais do que a perspectiva de ver seu nome impresso, todo um grupo de críticos de cinema - muitas vezes freelancers ou escritores para pequenas operações de rádio - estão preparados para fornecer aos estúdios citações para uso em anúncios de filmes. Esses ‘críticos’ inventarão citações para filmes que não pretendem criticar, podem enviar aos estúdios cópias antecipadas de suas resenhas e, em alguns casos, não são críticos, exceto para fins de sinopse de filmes”. (ROBERTS, 2010, p. 379)

Não obstante, esta pressão se intensificou a tal ponto que casos de interferência direta e mesmo de censura começaram a se tornar recorrentes no cenário da crítica cinematográfica estadunidense do período. Um dos exemplos significativos diz respeito ao filme *Star Wars: Episódio I – A Ameaça Fantasma (1999)*, dirigido por George Lucas, que sofreu interferência direta do estúdio e do diretor nas críticas realizadas para promoverem o longa. Sobre isto, sabe-se que

O livro de Jonathan Rosenbaum, *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See (2000)*, concentrou-se no problema. “Coletivas de imprensa e o que elas produzem nunca foram um segredo, mas mesmo um escritor sofisticado como o crítico de arte da *Time*, Robert Hughes, ficou chocado quando foi assistir *Star Wars: Episódio I – A Ameaça Fantasma* com os filhos de sua namorada em 1999 e descobriu que não era o que a comoção em torno do filme havia prometido. Ele reclamou no *New York Daily News* que George Lucas havia ‘conseguido intermediar, ou mais exatamente, impor uma situação pela qual centenas de milhares de palavras promocionais foram produzidas e publicadas sobre *A Ameaça*

Fantasma por escritores que foram especificamente proibidos por Lucas de vê-lo; e os referidos escritores concordaram com isso, porque, no final, o rabo de Hollywood estava abanando a bunda, senão o cachorro inteiro, do jornalismo.' (ROBERTS, 2010, p. 376)

Isto aponta para um problema ainda mais grave, pois deturpa completamente qualquer natureza possível do ofício da crítica cinematográfica. Este tipo de interferência, no entanto, não foi a única, pois, como aponta Roberts (2010, p. 380), também ocorria de os publicitários retirarem expressões do contexto da crítica original para vender uma imagem sobre o filme que não correspondia com a análise realizada pelo crítico. Em outros momentos, os estúdios também agiam para minar a influência de críticos que fossem hostis aos interesses promocionais estipulados por eles. Segundo Roberts (2010, p. 381)

Em alguns casos, os estúdios simplesmente se livraram dos críticos. Jeffrey Wells, um freelancer baseado em Los Angeles, foi rejeitado pela Columbia Pictures por uma história que escreveu no Los Angeles Times sobre *Last Action Hero* de John McTiernan (1993), geralmente considerado em retrospecto como um dos piores filmes de Arnold Schwarzenegger, mas um em qual a Columbia havia afundado algo como \$ 100 milhões. A Columbia ameaçou retirar a publicidade se o nome de Wells aparecesse novamente. Rod Lurie disse que foi banido para sempre da Warner Bros por reciclar uma descrição de Danny DeVito como um "testículo com braços" em sua crítica de *Other People's Money* (1991), de Norman Jewison. (ROBERTS, 2010, p. 381)

Para além disto, uma outra preocupação também foi vislumbrada por Adrian Martin, no que tange o favorecimento de uma abordagem essencialmente descritiva e nada reflexiva. Ao discutir suas linhas, Mcwhirter (2016, p. 31-32) explica que

Ele fala de um "código de ética para críticos de cinema" que foi distribuído em convenções da indústria cinematográfica que afirmava: "Os críticos devem apenas revisar o filme na frente deles [e] uma crítica deve predominantemente dizer ao consumidor em potencial sobre o que é o filme", que, segundo ele, é um ataque duplo para desconstruir o comentário sociopolítico e o próprio ato de crítica.

Este movimento em direção à um modelo de crítica despojada de reflexão e condicionada à simples apresentação dos eventos do filme em uma narrativa sacramental uma tendência da crítica que vinha se solidificando desde as teses de Kael, isto é, a preferência pelo aspecto temático, mas que encontrou no contexto dessa crise da crítica um respaldo para suplantá-la de maneira quase absoluta uma discussão voltada para os aspectos estilísticos de um filme. Como resultado disto, o arquétipo de crítica típico deste período que estamos discutindo entregava uma crítica que, costumeiramente, era curta, excessivamente descritiva e repleta de jargões adjetivados com o intuito único de "vender" o filme para a audiência. Por conta disto, até mesmo críticos que haviam se interessado por questões estéticas em outros momentos de

suas carreiras tiveram de ceder a essa pressão se adequar ao espírito crítico da época, remodelando suas críticas segundo os parâmetros exigidos. Segundo Roberts (2010, p. 382), dentre alguns destes exemplos, pode-se citar que

J. Hoberman chegou à crítica de cinema pela estética nas décadas anteriores, mas começou a olhar para os aspectos políticos, históricos e sociológicos dos filmes. Rainer também tentou essa ideia, mas desistiu. “É só que se essa for a única maneira de você realmente afundar seus dentes em filmes uma e outra vez, você fica faminto”, disse ele ao *The New York Times*. “Porque muito do que nos levou ao cinema como críticos iniciantes foi a maravilha dos filmes, não o contexto social.” Rainer também achou que a nova pluralidade de críticos era um problema.

E se essa percepção da precarização do ofício crítico se desenvolveu dentro do próprio *métier*, a maneira com a qual o público norte-americano passou a se relacionar com a crítica também sofreu alterações que foram tanto influenciadas por essa precarização quanto também contribuíram para ela. Isso se acentua ainda mais entre os jovens, para quem o advento da internet teve peso mais acentuado e conduziu ao esmaecimento do contato com a crítica cinematográfica. Ancorando-se nas linhas da crítica Anne Thompson, Frey (2015, p. 82) argumenta que

[...] os jovens cinéfilos hoje em dia “não conseguem nomear um crítico ativo além de [Roger] Ebert” e podem reconhecê-lo apenas por causa de sua presença na televisão. Ao contrário dos dias tranquilos de Andrew Sarris e Pauline Kael, afirma Thompson, hoje as gerações mais jovens “não leem jornais e nunca o farão”. Preferindo receber informações dos departamentos de marketing dos estúdios, eles “verificam as classificações de filmes no Rotten Tomatoes ou Metacritic e mergulham em algumas críticas, mas não encontraram um crítico de cinema específico em quem confiam para orientá-los”.

Este desgaste da relação do público com a crítica, em especial entre os mais jovens, dificultou ainda mais a tendência destes críticos em fidelizar uma audiência cativa que confiassem em suas avaliações, de tal modo que a construção de um arcabouço crítico específico do autor/a – como nos moldes inaugurados por Agee e que se haviam se tornado tendência inequívoca da crítica estadunidense – já não encontrava o mesmo espaço para circulação na sociedade. Isto não significa que os críticos norte-americanos do período deixaram de tentar imprimir um olhar próprio em suas escritas, no fito de condensar seu trabalho em uma obra sinóptica, mas que as bases de comunicação entre crítico e sociedade estariam cada vez mais distantes, posto que a oportunidade de fala oriunda da democratização do exercício crítico proporcionada pela internet foi acompanhada da quase certa impossibilidade de ser ouvido em uma rede de comunicação cada vez mais dinâmica e saturada.

Ante o exposto, portanto, consideramos que essa atmosfera de crise pode ser resumida através da enumeração dos seguintes fatores

A morte do cinema e do produto indigno de avaliação crítica séria aos olhos dos críticos, jargão acadêmico e incapacidade sistemática de fazer julgamentos, pressões comerciais que restringem a contagem de palavras ou detalhes sérios em favor de celebridades ou relações públicas e perspectivas elitistas sobre os críticos em geral ou maus tratos da indústria, foram todos atribuídos a momentos de crise na crítica cinematográfica contemporânea. Talvez uma combinação de todas essas forças – tendo como pano de fundo a web, a turbulência financeira e a incerteza sobre o futuro da mídia impressa – se unam para criar a narrativa hiperbólica da morte associada a esta última crise. (MCWHIRTER, 2016, p. 32-33)

Como vimos até aqui, o contexto da história da crítica estadunidense no período aqui compreendido é marcado por uma intensa transformação na relação entre o crítico e o espectador, cuja atmosfera de crise é interpelada por diversos fatores que o influenciam, conforme já destacamos. Para a análise da recepção aos filmes dogmáticos que realizaremos a seguir, no entanto, consideramos importante frisar que este horizonte de expectativas representa um dos polos que influenciam esta recepção, mas que só de fato pode ser vislumbrado a partir do momento em que o crítico inserido neste contexto tem contato a obra que vai resenhar. Por conta disto, estruturaremos a nossa análise desta recepção de forma cronológica e específica, a fim de poder compreender melhor como se deu o processo histórica de recepção a cada um dos filmes.

Ante o exposto, portanto, salientamos que, no que tange a recepção destes críticos aos filmes dogmáticos, a influência deste contexto que narramos encontra lastro em seus textos, sobretudo, em três aspectos distintos que convergem entre si. São eles: 1) a tendência à generalização, se utilizando da crítica ao filme para realizar um comentário a respeito do movimento como um todo (com isso, tentando empregar uma escrita própria aos moldes de Agee); 2) a discriminação de gostos de forma hierárquica (aos moldes defendidos por Kael), prestando descrédito à estética dogmática em função da defesa de um modelo estético convencional; e 3) a quase ausente discussão sobre elementos estilísticos do filme e o impacto sensorial advindo destes, priorizando sobretudo uma abordagem descritiva (e, por consequência, reforçando a tradição silogística aludida por Susan Sontag). Neste sentido que, portanto, destacamos que é por causa do impacto deste contexto histórico que a recepção aos filmes dogmáticos encontra eco muito mais nas ausências do texto do que, de fato, naquilo que é escrito, como veremos a seguir.

3.1.1 O caso de Dogma #1: Festa de Família (1998)

Festa de Família (1998), dirigido por Thomas Vinterberg, foi o mais aclamado dos filmes dogmáticos aqui elencados. Lançado durante o Festival de Cannes no mês de maio de 1998, o filme venceu o Prêmio do Júri do evento. O lançamento nos EUA, no entanto, só aconteceu a partir do mês de outubro, rendendo uma série de críticas publicadas nos meses seguintes em jornais e revistas de grande circulação do país. É em referência a tais periódicos (e a um lançado no mês de maio, por um correspondente presente no Festival de Cannes) que nossa análise estará soerguida. Para seguir uma lógica de raciocínio mais coesa, optamos por seguir uma ordem de análise com base nas datas de publicação dos respectivos periódicos, a fim de perceber melhor o universo histórico crítico em relação ao filme.

Publicada pela revista *Variety* na data de 18 de maio de 1998, a crítica assinada por Godfrey Cheshire²⁸ e intitulada simplesmente “Film review: The Celebration” traz em seu texto alguns aspectos interessantes a se pensar. Em primeiro lugar, logo na pequena síntese realizada pelo autor abaixo do título, o autor pontua que o filme

Thomas Vinterberg’s “The Celebration” arrives in the Cannes competition touting its adherence to the principals of Dogma 95, an artistic manifesto issued three years ago by Danish filmmakers including Vinterberg and Lars Von Trier. Seemingly a half-serious update of the French New Wave’s brash pronouncements, Dogma 95 urges location shooting, direct sound, hand-held camerawork and the avoidance of technical trickery. That it also states “the director must not be credited” didn’t stop Von Trier from inscribing his name screen-high in “Breaking the Waves,” however; nor does its condemnation of directorial personality prevent Vinterberg from bringing a quirkily idiosyncratic tone to “The Celebration,” a propulsively inventive but uneven family comedy-cum-melodrama. (CHESHIRE, 1998)²⁹

Dessas colocações pode-se abstrair uma primeira questão: o uso do filme para circunscrever uma análise do movimento como um todo (algo que, como veremos mais adiante, dá o tom de quase todas as críticas sobre o filme), já sinalizando influências e possíveis

²⁸ Godfrey Cheshire é um crítico de cinema, jornalista e cineasta de Nova York, que começou a escrever críticos profissionalmente a partir de 1978. Atuou por uma década como o principal crítico de cinema da New York Press; seus escritos também apareceram no *The New York Times*, *Variety*, *Film Comment*, *The Village Voice*, *Interview*, *Cineaste* e outras publicações. Suas principais áreas de interesses giram em torno do cinema iririano, a conversão para o cinema digital e as representações cinematográficas do sul dos Estados Unidos.

²⁹ Tradução livre: “Festa de Família”, de Thomas Vinterberg, chega à competição de Cannes anunciando sua adesão aos princípios da Dogma 95, um manifesto artístico publicado há três anos por cineastas dinamarqueses, incluindo Vinterberg e Lars Von Trier. Aparentemente uma atualização semi-séria dos pronunciamentos impetuosos da Nouvelle Vague francesa, Dogma 95 insta a filmagem em locações, som direto, trabalho de câmera manual e a evitação de truques técnicos. O fato de também afirmar que “o diretor não deve ser creditado” não impediu Von Trier de inscrever seu nome no alto da tela em “Ondas do Destino”, no entanto; nem sua condenação à personalidade do diretor impede Vinterberg de trazer um tom peculiarmente idiossincrático a “Festa de Família”, uma comédia familiar propulsiva, mas desigual, com melodrama. (CHESHIRE, 1998)

“contradições” presentes no movimento, a fim de demarcar uma posição por parte do autor em relação ao Dogma 95. Tal retórica, como vimos anteriormente, é da natureza constituinte da função de um crítico que busca dotar uma perspectiva histórica sobre o tema abordado e ao ressaltar as referidas contradições entendemos que o autor prenuncia o tom de descrédito que seguirá no decorrer do seu texto. No entanto, a referência a Ondas do Destino, de Lars von Trier, tampouco faz sentido, já que – para todos os efeitos – o referido filme não é uma obra dogmática.

A seguir, ainda na síntese introdutória, o autor realiza uma curiosa sinalização de que “though pic should score well in international fests and Euro sites, its prospects for wider arthouse success appear limited” (CHESHIRE, 1998)³⁰, demarcando assim uma clara diferença na forma como o autor enxerga que tais cenários recepcionam um tipo de filme e, por consequência do não-dito, de que o público norte-americano não enxergaria o filme com a mesma receptividade. A razão em torno disto, segundo o mesmo, se dá principalmente em função da abordagem estética heterodoxa do filme, que causaria estranhamento devido a não possuir os mesmos códigos de qualidade típicos do cinema hollywoodiano.

Neste interim, ao falar especificamente do filme, o autor elogia o intento do filme em esboçar um estilo que, segundo suas próprias palavras, “it reflects an understandable desire to strip cinema of its ever-burgeoning capacity for fakery and illusion” (CHESHIRE, 1998)³¹, mas sugere que ao apostar nesse intento, o filme não articula uma ideia narrativa que se adeque a este tipo de abordagem realista. No entanto, no decorrer dos parágrafos que se seguem à tal afirmação, o autor narra diversos acontecimentos do filme sem, de fato, demonstrar como que essa desarticulação se desdobra no filme, apresentando exemplos de como o estilo do filme não contribui para potencializar a narrativa. Apenas no penúltimo parágrafo, quando já aponta para a resolução da crítica, o autor volta a afirmar, em tom generalista, que “the story’s disappointing destination underscores that Dogma 95’s stylistic prescriptions have little to do with human truth, and can in fact be used to avoid it. Indeed, the more this film’s results are measured against its rhetoric, the more callow and unsatisfying it seems” (CHESHIRE, 1998)³².

³⁰ Tradução livre: Embora o filme deva ter uma boa pontuação em festivais internacionais e sites europeus, suas perspectivas de sucesso artístico mais amplo parecem limitadas. (CHESHIRE, 1998)

³¹ Tradução livre: Reflete um desejo compreensível de retirar do cinema sua capacidade cada vez maior de falsificação e ilusão. (CHESHIRE, 1998)

³² Tradução livre: O destino decepcionante da história ressalta que as prescrições estilísticas do Dogma 95 têm pouco a ver com a verdade humana e podem de fato ser usadas para evita-la. De fato, quanto mais os resultados deste filme são medidos em relação à sua retórica, mais insensível e insatisfatório ele parece. (CHESHIRE, 1998)

Pensando no contexto histórico que narramos anteriormente, ao fazer tal afirmação generalista – usando o filme para comentar as “prescrições estilísticas do Dogma 95” – o autor busca demarcar sua posição em relação ao movimento, vinculando-se a uma tradição da crítica cinematográfica que entende sua função como imbuída de parte da escrita da história do cinema. Grande problema é que, ao nosso ver, tanto pelo contexto de “crise” ocasionado pela democratização ao acesso à crítica cinematográfica – do qual discorreremos no início deste capítulo –, que impôs aos críticos a necessidade de se realizar um modelo de texto mais genérico e simplista, a fim de se adequar a uma audiência consumidora maior e, por conseguinte, menos iniciada no vocabulário da Sétima Arte, ele apenas apresenta tais possíveis problemas sem de fato dar sustentação às suas afirmações, gerando, por conseguinte, a percepção de que sua resistência se deve, sobretudo, a uma defesa do modelo habitual do cinema hollywoodiano e, sobretudo, de uma ausente discussão sobre os aspectos estilísticos e o seu impacto no filme, reiterando os problemas da tradição crítica ocidental em um tipo de abordagem silogística da arte.

Se, por um lado, a recepção ao filme na crítica anterior tenha se mostrado vazia em termos de conteúdo, reafirmando os problemas dos quais aludimos, o periódico assinado por Janet Maslin³³ – figura carimbada e uma das principais críticas dos EUA dos anos 90 – denominado “A family making orphanhood look good” e veiculado no *The New York Times*, em função da exibição do filme no Festival de Nova York, caminha na direção oposta ao anterior. Em verdade, o texto da autora não só saúda *Festa de Família* (1998) como um “feito virtuoso”, mas também especifica os aspectos estilísticos que sustentam essa virtuosidade apontada pela autora.

Não obstante, antes de adentrar nos aspectos constituintes do estilo do filme, a autora não se furta de também imprimir uma posição própria a respeito do movimento, usando o filme como subterfúgio para tal. Nesse sentido, ela afirma que “if the style of this group, which also includes the formidable trend-setter Lars von Trier, should ever become widely imitated, it risks looking as fresh as the Macarena. But at a time when filmmaking so often falls back on the familiar, its effect indeed manages to be excitingly inventive and pure” (MASLIN, 1998)³⁴.

³³ Janet Maslin é uma crítica de cinema que atuou no *The New York Times* dos anos 1977 a 1999, tornando-se crítica literária do mesmo periódico dentre os anos 2000 e 2015. Tendo começado a carreira como crítica musical antes de ingressar na área da crítica de cinema, a autora também trabalhou no *The Boston Phoenix* e, posteriormente, também teria trabalhado na *Rolling Stone* e na *Newsweek*.

³⁴ Tradução livre: Se o estilo deste grupo, que também inclui o formidável criador de tendências Lars von Trier, vier a ser amplamente imitado, corre o risco de parecer tão novo quanto a Macarena. Mas em uma época em que a produção de filmes tantas vezes recai sobre o familiar, seu efeito consegue ser empolgantemente inventivo e puro. (MASLIN, 1998)

Para a autora, portanto, o estilo impresso por Vinterberg, respaldado pelos dogmas do movimento, proporciona um efeito estético que ela considera “inventivo e puro” e que, ainda segundo a mesma, se distingue de um modelo de produção desgastado³⁵ que molda o estilo fílmico em um certo “padrão de qualidade”, como o caso do cinema hollywoodiano. Para demonstrar as características do mesmo, portanto, ela discorre apontando que

Taking full advantage of the lack of restrictions on film editing, he hurtles the film forward in a manner that feels seamless but calls for immense skill. With terrific agility, he keeps the camera work vigorously mobile (the film was shot with a small video camera, then transferred to Dogma-ordained 35 millimeter format) and jump cuts with nimble grace. And all the ostensible limitations of this approach are transformed into opportunities. Unusual vantage points, close scrutiny of faces and savvy editing juxtapositions create the story's palpable momentum. The confused hush at dinner after one shocking pronouncement creates much sharper emphasis than any garden-variety music cue would. (MASLIN, 1998)³⁶

Conforme sugere a crítica, portanto, as restrições impostas pelo movimento levaram o diretor a estabelecer estratégias estilísticas para provocar um determinado efeito no espectador, que é exposto a uma estética que causa estranhamento intencionalmente. Ao fazer isto, a autora não só subscreve a inventividade do movimento em relação ao seu contexto histórico, mas igualmente discute o seu estilo pensando no impacto que este imprime no espectador do filme de Vinterberg. E faz isso em poucas linhas, mostrando que, diferente da crítica assinada por Godfrey Cheshire na *Variety*, é sim possível discutir questões estilísticas e seu impacto sem perder de vista um público mais amplo, como era buscado pelos periódicos do período aqui compreendido. Com isto, portanto, Maslin (1998) conclui que o elenco e o diretor “tiveram um sucesso estonteante em tornar esta festa inesquecível”.

Em 30 de outubro de 1998, uma crítica sobre o filme intitulada “Intense ‘Celebration’ descends into darkness” foi assinada por Edward Guthmann³⁷ e veiculada no periódico *San Francisco Chronicle*. O caso da respectiva crítica é curioso porque o autor articula algumas das mesmas questões encontradas nas anteriores, mas com um olhar distinto. Ao fazer referência

³⁵ À época, o debate estilístico no campo cinematográfico experimentou um cenário de desgaste das estéticas tradicionais, que levou os cineastas a recorrerem a estratégias diversas, tais como o maneirismo, o cinema independente e, na virada do século, o cinema do fluxo. Para saber mais sobre este contexto, ver: OLIVEIRA JR., 2013.

³⁶ Tradução livre: Aproveitando ao máximo a falta de restrições à edição do filme, ele lança o filme de uma maneira que parece perfeita, mas exige uma habilidade imensa. Com incrível agilidade, ele mantém o trabalho da câmera vigorosamente móvel (o filme foi filmado com uma pequena câmera de vídeo, depois transferido para o formato de 35 milímetros ordenado pelo Dogma) e salta com graça ágil. E todas as limitações ostensivas dessa abordagem são transformadas em oportunidades. Pontos de vista incomuns, exame minucioso de rostos e justaposições de edição experientes criam o impulso palpável da história. O silêncio confuso no jantar após um pronunciamento chocante cria uma ênfase muito mais nítida do que qualquer sugestão musical típica faria. (MASLIN, 1998)

³⁷ Edward Guthmann é um jornalista e autor de livros que atuou como crítico de cinema durante 25 anos, escrevendo para o *San Francisco Chronicle*.

ao estilo do filme, por exemplo, o autor classifica o filme como detendo de “a harshness of tone and gritty, stripped-down technique” (GUTHMANN, 1998)³⁸, no entanto, ao especificar exemplos de como o estilo no filme de Vinterberg impacta no aspecto sensorial da narrativa, ele chega à justa conclusão de que, em muitos momentos, o estilo do filme atrapalha a apreensão do espectador. A título de exemplo, o autor descreve

When oldest son Christian (Ulrich Thomsen) makes a pair of speeches at a banquet honoring his father -- revealing the rapes that he and his siblings endured and accusing Pa of indirectly killing his twin -- the impact would've been far greater, more heartbreaking and intense if we could have seen the eyes of the actor speaking the lines. Instead, true to his vow, Vinterberg shot the sequence with candlelight from the dining tables and a single light mounted atop his camera. The gimmick of camera movements and dim lighting doesn't enhance the family drama or bring us closer to the actors' emotions; it only dulls and obscures them. (GUTHMANN, 1998)³⁹

Com isto, o crítico aponta para um problema latente desse tipo de estética restritiva, já que, por vezes, a ausência de um recurso implica em uma representação que não é totalmente fidedigna à “verdade” da narrativa. No entanto, conforme sugeriu a própria Janet Maslin na crítica elencada anteriormente, as restrições impostas pelo movimento estão mais interessadas em fazer o realizador buscar estratégias que possibilitem a ele expressar uma determinada ideia cinematográfica e não aquilo que, em uma estética convencional, se poderia entender como uma abordagem “ideal” para representar o mesmo acontecimento narrativo.

Nesse sentido, entendemos que, embora também articule uma discussão relacionada ao estilo e seu efeito estético, o autor realiza tal debate mais para descreditar a abordagem dogmática do que para, de fato, pensar o impacto do estilo na narrativa do filme. Isto se torna ainda mais claro quando ele também procura deixar considerações generalistas a respeito do Dogma 95, afirmando que

There's a certain pretentiousness in Dogma 95's purist ethos: Members even drafted a 10-point "Vow of Chastity," in which the filmmakers "swear . . . to refrain from personal taste." [...] Isn't there reverse snobbism in using handheld cameras when you've got the resources to shoot with tripods? And why, once a film maker's made that commitment, would he hire a camera operator prone to jerky movements? If you got nauseated watching "Breaking

³⁸ Tradução livre: Uma dureza de tom e uma técnica corajosa e despojada. (GUTHMANN, 1998)

³⁹ Tradução livre: Quando o filho mais velho Christian (Ulrich Thomsen) faz dois discursos em um banquete em homenagem a seu pai – revelando os estupros que ele e sua irmã sofreram e acusando Pa de matar indiretamente sua irmã gêmea – o impacto teria sido muito maior, mais comovente e intenso se pudéssemos ver os olhos do ator falando as falas. Em vez disso, fiel à sua promessa, Vinterberg filmou a sequência à luz de velas nas mesas de jantar e uma única luz montada em cima de sua câmera. O truque dos movimentos de câmera e da iluminação fraca não aumenta o drama familiar nem nos aproxima das emoções dos atores; apenas os entorpece e obscurece. (GUTHMANN, 1998)

the Waves," brace yourself for more of the same in "The Celebration."
(GUTHMANN, 1998)⁴⁰

Neste trecho, o autor sugere que a abordagem estilística impressa pelo Dogma 95 traz consigo um caráter pretensioso e esnobe, pois julga que a adoção de certas estratégias estilísticas por parte de Vinterberg representaria uma postura autoindulgente, haja vista que, em caso de se ter os recursos, o “certo” seria filmar com tripés. Novamente, o autor incorre em uma falácia, pois toma como desígnio latente do estilo filmico um tipo de representação padronizada que ele julga a ideal, sendo que não é este o propósito do movimento.

E isso fica ainda mais claro quando o autor se refere à câmera trêmula das sequências de *Festa de Família* não como uma estratégia estilística do diretor para potencializar a narrativa e provocar um efeito em específico, mas como um condicionante direto da abordagem dogmática. Em verdade, como vimos no segundo capítulo, este efeito “bêbado” da câmera não se encontra em todos os filmes dogmáticos (o longa de Kragh-Jacobsen, por exemplo, possui uma abordagem de enquadramento muito mais convencional e fixa), de tal forma que a referência a tal esquema estilístico aqui deveria se centrar justamente nesse primeiro aspecto. Ao apontar com desdém para os movimentos de câmera e as imagens granuladas e com pouca iluminação, o autor vai na direção da defesa de um padrão estético que, para todos os efeitos, é justamente aquilo com o qual o movimento Dogma 95 está buscando se defrontar.

No dia 13 de novembro de 1998, uma outra crítica intitulada simplesmente “The Celebration” é lançada no Chicago Sun-Times e assinada por Roger Ebert⁴¹. O conteúdo da referida crítica, no entanto, não possui muitos elementos com os quais podemos dialogar, haja vista que, em mais da metade do texto, o autor apenas descreve os acontecimentos da narrativa, realizando uma espécie de “sinopse grande” do filme. Entendemos que tal vazão de informações, como já aludimos, está imbuído da influência silogística a qual já referenciamos anteriormente, de tal modo que Ebert se furta de fazer comentários a respeito de esquemas estilísticos do filme e se dedica quase que exclusivamente ao aspecto temático.

Das poucas observações dignas de nota, a principal contribuição do autor para a análise se dá pela referência ao elemento farsesco na narrativa, qual seja, a opção de construir a

⁴⁰ Tradução livre: Há uma certa pretensão no ethos purista do Dogma 95: os membros até redigiram um “voto de castidade” de 10 pontos, no qual os cineastas “juram abster-se de gosto pessoal”. [...] Não há esnobismo reverso em usar câmeras portáteis quando você tem recursos para filmar com tripés? E por que, uma vez que um cineasta assume esse compromisso, ele encontraria um operador de câmera propenso a movimentos bruscos? Se você ficou enjoado assistindo “Ondas do Destino”, prepare-se para mais do mesmo em “Festa da Família”. (GUTHMANN, 1998)

⁴¹ Roger Ebert foi um crítico de cinema e roteirista norte-americano. Reconhecido internacionalmente, Ebert foi o primeiro crítico de cinema a ter recebido o Prêmio Pulitzer por seu trabalho, em especial pela sua coluna publicada no jornal Chicago Sun-Times desde 1967. Além disto, também foi o crítico de cinema mais famoso dentre os seus colegas, muito em função dos programas televisivos que participou durante mais de duas décadas.

narrativa de tal forma que os seus convivas nunca consigam de fato ir embora (durante a trama, o chef de cozinha e amigo de Christian esconde as chaves dos automóveis dos convidados para que ninguém consiga ter meios para partir). No mais, ele apenas sugere que o estilo dogmático “it would be tiresome if enforced in the long run, but the style does work for this film” (EBERT, 1998)⁴², mas não fornece nenhuma evidência para sua sustentação. É uma crítica que, deste modo, nos fornece elementos muito mais pelo não-dito do que por aquilo que foi explicitado, haja vista que o autor, ao se eximir da incumbência de discutir temas estilísticos e construir o seu texto com base em afirmações sem sustentação, faz eco aos mesmos problemas de ausência que foram elencados até aqui.

Uma última crítica que aqui elencamos diz respeito ao texto intitulado “The Celebration, publicado pelo The Austin Chronicle no dia 30 de novembro de 1998 e assinado por Marjorie Baumgarten⁴³. Sofrendo dos mesmos problemas da crítica anterior, a autora também dedica boa parte de seu texto aos acontecimentos que são desenvolvidos pela trama sem apresentar uma discussão própria a respeito do estilo do filme. Em verdade, o único momento em que a autora faz referência a algo ligado a temas estéticos está presente no momento em que ela o toma como exemplo das proposições dogmáticas, mais uma vez caindo no problema da generalização. Em suas palavras, portanto

Though *The Celebration* abides by these concepts (except for the “confession” of his transgressions from the Vow that Vinterberg includes with the pressmaterials), they are happily conditions that suit the subject matter perfectly. And, ironically, through this anti-auteurist effort, Vinterberg, cinematographer Anthony Dod Mantle, and the unflappable cast have created avirtuosic work. (BAUMGARTEN, 1998)⁴⁴

Isso nos sugere que a relação da crítica cinematográfica estadunidense já tinha atingido uma relação de desgaste com o filme, no sentido de que, portanto, não haveria nada de “novo” a ser acrescentado. O próprio contexto histórico no qual tais textos foram publicados, de uma crise da função crítica – em especial àquela fundada em discussões preocupadas com questões estéticas – trouxe à recepção por parte da mesma ao filme um caráter específico, pois embora algumas dessas críticas tratem o filme de forma elogiosa, a materialização dessa relação entre os críticos e *Festa de Família* se mostrou impregnada dos problemas circundantes ao contexto histórico no qual estavam inseridos.

⁴² Tradução livre: Seria cansativo se aplicado a longo prazo, mas o estilo funciona para este filme. (EBERT, 1998)

⁴³ A crítica de cinema Marjorie Baumgarten contribui com o The Austin Chronicle há mais de 25 anos.

⁴⁴ Tradução livre: Embora *Festa de Família* respeite esses conceitos (exceto pela “confissão” de suas transgressões do Voto que Vinterberg inclui com os materiais de imprensa), eles são felizmente condições que se adequam perfeitamente ao assunto. E, ironicamente, por meio desse esforço anti-autorista, Vinterberg, o cinegrafista Anthony Dod Mantle e o elenco imperturbável criaram uma obra virtuosa. (BAUMGARTEN, 1998)

3.1.2 O caso de Dogma #2: Os Idiotas (1998)

Assim como o filme de Vinterberg, *Os Idiotas*, de Lars von Trier, também foi lançado no Festival de Cannes em 1998. Por conta de seu conteúdo transgressor e radical, no entanto, o filme só chegou aos cinemas norte-americanos em abril de 2000, com censura nas cenas de nudez e uma classificação etária que limitou o público do filme. É por tal fator que, como veremos a seguir, as críticas aqui elencadas demarcam uma lacuna de quase dois anos do lançamento original do filme para o lançamento nos EUA (exceção seja feita à crítica lançada em 1998 por um correspondente da *Variety* em Cannes). Pensar a recepção de *Os Idiotas* é, portanto, também pensar a respeito desse *gap* no processo histórico.

A primeira crítica produzida sobre o filme foi o texto “The Idiots” assinado por David Rooney⁴⁵ e publicado no dia 20 de maio de 1998 pela *Variety*. Logo no início de suas linhas, o autor também usa do expediente da crítica do filme para comentar sobre o movimento como um todo, afirmando que “apesar do credo pedir humildade na direção, o parentesco entre os dois filmes que estreiam na competição de Cannes e o trabalho de von Trier nos últimos anos “[...] hint that it could perhaps be interpreted as “no style except my style” (ROONEY, 1998)⁴⁶. Tal afirmação, no entanto, nos parece contraditória, haja vista que em nenhum momento a opção por um tipo de estética exclui a possibilidade de haverem outras. Ao privilegiar um tipo de estética específica, o movimento está tão somente estabelecendo uma unidade estilística que o identifica.

Apesar de sinalizar um parentesco entre os dois primeiros filmes, o autor logo aponta que o estilo articulado por von Trier em *Os Idiotas* é ainda mais despojado que aquela utilizado por Vinterberg. Em suas palavras

The anarchic, handheld camerawork is a little more fluid and unobtrusive, and the editing simpler and less jerky. While the film is not exactly non-narrative, aspects like its extensive use of improvisation, talking-head interviews and frequently visible sound equipment, and Dogma tenets such as the eschewing

⁴⁵ David Rooney começou a contribuir para a *Variety* em 1991, tornando-se seu principal correspondente italiano e crítico de cinema em 1994. Ele se mudou para Nova York para a *Variety* no início de 2003 e tornou-se crítico de teatro em 2004. Nascido na Austrália, ele morou em Sydney, Londres e viajou extensivamente pelos Estados Unidos antes de se mudar para Roma em 1989. Ele entrou na indústria cinematográfica por meio do setor de exibição, gerenciando cinemas artísticos em Sydney e Londres, onde foi colaborador da revista *Time Out*. Enquanto morava em Roma, ele apareceu com frequência em programas relacionados a filmes na *Telepiù*, afiliada italiana do Canal Plus, e foi um dos apresentadores do popular programa *Hollywood Party* da RAI Radio 3. Rooney cobriu os principais festivais internacionais de cinema para a *Variety*, incluindo Cannes, Veneza, Sundance, Toronto, Rotterdam, Locarno e San Sebastian.

⁴⁶ Tradução livre: [...] sugere que talvez possa ser interpretado como ‘nenhum estilo exceto o meu estilo’”. (ROONEY, 1998)

of artificial lighting and soundtrack make it feel closer to documentary than, say, “The Celebration.” (ROONEY, 1998)⁴⁷

Ao fazer tais considerações, o autor realiza o importante movimento de não perder de vista os aspectos estéticos do filme. Além disso, embora tenha apresenta essa conexão entre os filmes, ao apontar para os esquemas estilísticos por Trier, o autor demarca a sua especificidade sem perder de vista a sua coligação com o movimento. E ao fazer isso, também conclui que *Os Idiotas* “is a disturbing, provocative film that at the very least provides further proof he is a true original playing strictly by his own rules” (ROONEY, 1999)⁴⁸. E se para o autor o cineasta talvez seja um brincalhão ou um visionário, as suas próprias linhas também seguem da mesma forma, haja vista que quando comenta sobre a narrativa do filme, ele afirma que “one of the most daring scenes — and one that will surely present censorship problems in many countries — is a nude frolic that occurs place during a party for Stoffer” (ROONEY, 1998)⁴⁹. Talvez de forma não-intencional, o crítico previu os problemas que o filme sofreria no seu próprio país, retardando o seu lançamento para o ano de 2000.

Já em 28 de abril de 2000, é lançada a crítica “Colloquies on the finer points of drooling”, editorial do *The New York Times* assinado por A. O. Scott⁵⁰. No seu texto, o autor se refere ao filme como “a two-hour, semi-pornographic Mentos commercial” (SCOTT, 2000b)⁵¹, fazendo referência aos anúncios produzidos por uma agência europeia que apresentava jovens que realizavam ações que escandalizavam a ordem social para expressar o amor desesperado pelo produto. Ao fazer isto, o autor rebaixa o filme dota o filme de um valor baixo, qualificando-o como mera bravata política. Grande problema é que, assim como em alguns casos na recepção à *Festa de Família*, aqui o autor também não fornece elementos para sustentar sua afirmação, afirmando apenas que se o intento de Lars von Trier obteve algum sucesso, isso “is a matter to be debated elsewhere” (SCOTT, 2000b)⁵².

⁴⁷ Tradução livre: O trabalho de câmera manual anárquico é um pouco mais fluido e discreto, e a edição mais simples e menos irregular. Embora o filme não seja exatamente não-narrativo, aspectos como o uso extensivo de improvisação, entrevistas com cabeças falantes e equipamentos de som frequentemente visíveis, e princípios do dogma, como evitar iluminação artificial e trilha sonora, fazem com que pareça mais documental do que, digamos, “Festa de Família”. (ROONEY, 1998)

⁴⁸ Tradução livre: É um filme perturbador e provocativo que, no mínimo, fornece mais provas de que ele é um verdadeiro original tocando estritamente por suas próprias regras. (ROONEY, 1998)

⁴⁹ Tradução livre: Uma das cenas mais ousadas – e que certamente apresentará problemas de censura em muitos países – é uma brincadeira de nudez que ocorre durante uma festa para Stoffer. (ROONEY, 1998)

⁵⁰ A. O. Scott começou a carreira como crítico literário, atuando no *Newsday*, no *The New York Review of Books* e em *Slate*. Além disto, também escreveu resenhas televisivas para a *Variety*, antes de ingressar no ramo da crítica cinematográfica no final dos anos 90, atuando no *The New York Times*.

⁵¹ Tradução livre: Um comercial de mentos semipornográfico de duas horas. (SCOTT, 2000b)

⁵² Tradução livre: É uma questão a ser debatida em outro lugar. (SCOTT, 2000b).

Com isto, o autor não só repete os vícios da tradição silogística a qual estamos aludindo, como traz nas entrelinhas um tratamento que coloca o seu leitor como um incapaz de compreender informações que subsidiem a sua afirmação. Isso se torna ainda mais agravante quando, em algumas linhas a frente, o autor se utiliza da referência às ideias de outros filmes de Trier que apresentam estéticas mais “tradicionais” (Europa, 1991; Ondas do Destino, 1997), para desmerecer a estética dogmática no filme. Em suas próprias linhas, ele sugere que

Even if one concludes that these ideas are meretricious and repellent, the films that advance them are intellectually and formally rigorous enough to make them seem worth thinking about. Unfortunately "The Idiots," shot in smeary, hand-held digital video, has nothing on its mind besides the squirming discomfort of its audience, the achievement of which it holds up as a brave political accomplishment. (SCOTT, 2000b)⁵³

Embora tal colocação sugira o demérito do filme pela parte do crítico, é curioso perceber que, indiretamente, ele próprio conclui que o estilo do filme, filmado através de um determinado meio, produz um “desconforto” no espectador. Faltou ao crítico, neste sentido, pensar os aspectos formais do filme que contribuem para causar este efeito, ao invés de hierarquizar as estéticas destes filmes sem sustentação argumentativa para tal, clamando que esta possui uma "truly contemptible emotional brutality" (SCOTT, 2000b)⁵⁴.

Frente a isto, chega a ser até curioso quando o autor igualmente execra a indústria norte-americana pela censura ao filme, colocando quadros pretos sólidos sobrepostos às genitais dos autores durante as cenas de nudez, perfazendo uma versão comprometida da obra original, pois isto é justamente um dos aspectos simbólicos que compõe a forma incólume e elitista com que a indústria norte-americana enxerga o seu espectador, qual seja, como uma figura sensível e infantil, incapaz de se defronta com uma estética mais “radical”. Neste sentido, embora critique o excesso deste movimento de censura, a crítica ao filme como mera peça de provocação apenas reforça este cenário de sensibilidade extrema e infantil que, segundo percebemos, pode também ter chegado ao cenário da crítica cinematográfica.

E é justamente contra este ponto que a crítica “The Idiots” assinada por Owen Gleiberman⁵⁵ em 12 de maio de 2000 e publicada na *Entertainment Weekly*, é direcionada. Em um texto curto no qual o autor comenta o filme de forma temática, aproximando-o de outras

⁵³ Tradução livre: Mesmo que se conclua que essas ideias são meretrícias e repulsivas, os filmes que as promovem são intelectual e formalmente rigorosos o suficiente para fazer com eu valha a pena pensar nelas. Infelizmente, *Os Idiotas*, filmado em um vídeo digital sujo e portátil, não tem nada em mente a não ser o desconforto contorcido de seu público, cujo feito é considerado uma brava conquista política. (SCOTT, 2000b)

⁵⁴ Tradução livre: Brutalidade emocional verdadeiramente desprezível. (SCOTT, 2000b)

⁵⁵ Owen Gleiberman começou a carreira como crítico de cinema durante os anos, atuando pelo *The Phoenix*. Posteriormente, atuou como crítico de cinema pela *Entertainment Weekly* de 1990 a 2014. Atualmente é um dos principais críticos da revista *Variety*.

referências com base no seu tom, em especial ao associar o investimento de Trier com o que ele chama de "cleansing psychodramatic mysticism of a digital-age Ingmar Bergman" (GLEIBERMAN, 2000)⁵⁶, ele nos sugere que, na realidade, o filme é muito mais que apenas uma mera peça de provocação e que, se assim o fosse, o filme seria desprezível. Em suas próprias palavras,

[...] Von Trier, less bad boy than flower child, is too sentimental for that. His roving commune of the fake impaired isn't out to be cruel. Each one is trying to get in touch with his or her own "inner idiot" — with the pure, sad, broken child lost behind the bourgeois facade. It's primal therapy for a technological age in which intelligence itself has become an enslaving, homogenizing force. (GLEIBERMAN, 2000)⁵⁷

No entanto, embora caminhe na direção oposta à crítica anterior, o texto aqui referido repete os mesmos problemas ao não fornecer elementos para sustentar a sua tese. Se, portanto, "'The Idiots' is a raw, funny, maddening ramble" (GLEIBERMAN, 2000)⁵⁸, o autor não dá sustentação argumentativa para tal, apenas elaborando frases que servem para a propósito sensacionalista de chamar a atenção do leitor para o filme.

Uma semana depois, no dia 19 de maio de 2000, uma outra crítica viria a ser veiculada no San Francisco Chronicle, assinada por Wesley Morris⁵⁹. Mais uma vez, a ausência de uma discussão voltada para o estilo se encontra presente, mas aqui isso têm um agravante porque o autor sinaliza o olhar satírico de Trier, que transforma o dispositivo fílmico do longa em um reflexo das discussões propaladas pelo movimento. E, assim como na crítica anterior, embora consideremos que sua perspectiva esteja correta, sua afirmação carece de solidez retórica. Segundo suas palavras

"The Idiots" cinematic experiment mirrors the one in the film itself. Sickened by the contrivances of so-called "bourgeois crap," a group of young Danes have holed up in a Copenhagen cottage and formed a commune that feigns mental-illness as a reaction, presumably, to the nausea of materialism, ownership and hygiene. (MORRIS, 2000a)⁶⁰

⁵⁶ Tradução livre: *Misticismo psicodramático purificador de um Ingmar Bergman da era digital.* (GLEIBERMAN, 2000)

⁵⁷ Tradução livre: [...] von Trier, menos bad boy que uma flor, é sentimental demais para isso. Sua comunidade itinerante de falsos deficientes não pretende ser cruel. Cada um está tentando entrar em contato com seu próprio "idiota interior" – com a criança pura, triste e quebrada perdida atrás da fachada burguesa. É uma terapia primordial para uma era tecnológica em que a própria inteligência se tornou uma força escravizadora e homogeneizadora. (GLEIBERMAN, 2000)

⁵⁸ Tradução livre: *Os Idiotas* é uma divagação crua, engraçada e enlouquecedora. (GLEIBERMAN, 2000)

⁵⁹ Wesley Morris se formou na Universidade de Yale no ano de 1997, período em que atuou como crítico de cinema no *The Yale Daily News*. Após o término da faculdade, escreveu para o *San Francisco Examiner* e o *San Francisco Chronicle* nos anos finais dos anos 90 e começo dos anos 2000, até ingressar no *The Boston Globe* em 2002.

⁶⁰ Tradução livre: O experimento cinematográfico de "Os Idiotas" espelha o do próprio filme. Enojado com os artifícios da chamada "porcaria burguesa", um grupo de jovens dinamarqueses se escondeu em uma cabana em

Teria sido interessante se o autor tivesse circunscrito tal tese em exemplos de esquemas estilísticos que contribuíssem para provocar esse efeito disruptivo. Muito mais que narrar os eventos que se desenvolvem na trama (como ele o faz), a apresentação de exemplos como a edição de cortes secos e constantes, o uso de artifícios de filmagem invadindo o quadro, o intercalar da narrativa com entrevistas no estilo documental, dentre outros, teria proporcionado uma visão mais ampla de como o estilo do filme contribui para o objetivo que o próprio autor acredita ser o dos idiotas homônimos e do próprio filme, isto é, "to make the make-believe look real, in part because it is" (MORRIS, 2000a)⁶¹.

Uma última crítica que aqui elencaremos foi publicada no dia 23 de junho de 2000 pelo Los Angeles Times, sob o título "Getting in touch with oneself, others in 'Idiot's'", cuja assinatura coube a Kevin Thomas⁶². Esta última crítica é talvez a principal representante de tudo aquilo que viemos salientando aqui, de modo que é justamente aquilo que não é dito que grita para ser expressado, haja vista que o autor praticamente se ocupa apenas do expediente de narrar os acontecimentos do filme, sem apresentar nenhuma discussão real sobre os elementos que constituem o filme.

Para não dizer que não há nada de específico que caracterize a referida crítica em relação às demais, o autor elabora alguns comentários esparsos sobre o impacto do *spazzing* para o elenco e de que forma esta espécie de catarse é transposta para o filme, quando afirma que os atores "must have reached deep within themselves to make so powerful an impression on the screen" (THOMAS, 2000b)⁶³. Tal colocação, no entanto, é sugerida de forma jogada, confiando no transcorrer dos eventos como exemplificação de uma lógica-causal que acomete a trama, sem se filiar aos aspectos estilísticos que impactam na construção desse efeito onírico da narrativa, tais como a câmera vertiginosa e a decupagem acelerada e inconstante de Trier.

Ante ao exposto, consideramos que a recepção ao filme *Os Idiotas* (1998) sofreu tanto pelo não-investimento por parte dos críticos em discussões que prezem por elementos estilísticos e o impacto destes na narrativa, quando pelo desgaste ocasionado pelo gap temporal entre o lançamento original do filme no ano de 1998 e o lançamento nos EUA dois anos depois, culminando em um tipo de retórica que não só pouco refletiu a respeito da abordagem utilizada e os pontos levantados por Trier no que se refere a estética fílmica como um todo, como quando

Copenhague e formou uma comuna que finge doença mental como uma reação, presumivelmente, à náusea do materialismo, propriedade e higiene. (MORRIS, 2000a)

⁶¹ Tradução livre: Fazer o faz de conta parecer real, em parte porque é. (MORRIS, 2000a).

⁶² Kevin Thomas atua como crítico de cinema para o Los Angeles Times desde 1962, tornando-o o crítico de cinema mais antigo atuando por um mesmo jornal nos EUA.

⁶³ Tradução livre: Devem ter alcançado o fundo de si mesmos para causar uma impressão tão poderosa na tela. (THOMAS, 2000b)

o fez, se preocupou mais em usar do filme para fins de comentar a respeito do movimento. Ainda mais que no filme de Vinterberg, portanto, a receptividade à *Os Idiotas* sugere que o processo histórico de precarização do discurso crítico ocasionado pela massificação dos veículos midiáticos foi intensificado ainda mais no decorrer destes dois anos que se passaram, potencializando a máquina de construção discursiva que favorece uma lógica sensacionalista e superficial da crítica cinematográfica, fazendo com que, conseqüentemente, o aparato estético de um filme se perca ao ser defrontado por esse horizonte de expectativa dos críticos aqui mencionados.

3.1.3 O caso de Dogma #3: Mifune (1999)

Mifune foi lançado originalmente no Festival de Berlim em fevereiro de 1999, mas o seu lançamento nos EUA só aconteceu no ano seguinte, a partir de fevereiro de 2000. Vale notar, inclusive, que o filme de Kragh-Jacobsen foi lançado nos EUA antes mesmo do filme de Trier, o que já é interessante para se pensar por si só, a fim de refletir a respeito dos porquês do respectivo ter encontrado maior receptibilidade do mercado distribuidor. O mesmo vale para o volume de críticas esboçadas sobre o filme, que representa o maior contingente de todos os aqui listados. Para além das críticas de maneira específica, portanto, consideramos igualmente importante também pensar neste aspecto do processo histórico da recepção ao filme.

A primeira crítica sobre o filme, ainda no ano do lançamento original, foi publicada pela *Variety* no dia 16 de fevereiro de 1999, sob o título “Mifune” e assinada por David Stratton⁶⁴. No referido texto, o autor já demarca a diferença circunstancial do longa de Kragh-Jacobsen com os filmes dogmáticos anteriores a ele, à medida que afirma que “‘Mifune’ has none of the irritating, vertigo-inducing camerawork that so reduced the impact of the other films” (STRATTON, 1999)⁶⁵. Para o autor, portanto, o referido filme é melhor por possuir uma estética menos radical que os anteriores, estabelecendo uma relação com a linguagem fílmica de forma mais convencional.

Em verdade, ao final de sua crítica, quando o autor volta a comentar rapidamente sobre aspectos da estética do filme, o mesmo afirma que a composição visual granulada do cinegrafista Anthony Dod Mantle aqui “is consistently inventive and attractive, and other

⁶⁴ David Stratton é um crítico de cinema inglês que atualmente atua pelos jornais *The Australian* e *TV Week*. Anteriormente, também trabalhou como correspondente para a revista *Variety*. Interessado sobretudo no cinema francês, o autor também contribuiu como presidente do júri nos festivais de Cannes, Veneza e Berlim.

⁶⁵ Tradução livre: *Mifune* não tem nenhum trabalho de câmera irritante e vertiginoso que tanto reduziu o impacto dos outros filmes. (STRATTON, 1999)

technical credits are solid" (STRATTON, 1999)⁶⁶. Assim como em outros exemplos anteriores, o autor aqui também parte de uma perspectiva que naturaliza um tipo de abordagem formal como sendo a ideal e correta, ao invés de compreender de que forma esse estilo impacta a narrativa do filme e, conseqüentemente, de que como esse impacto produz um efeito estético particular.

A ausência de uma discussão voltada para o estilo, no entanto, é substituída por longas e verborrágicas linhas descrevendo os acontecimentos do filme ou elogiando de forma generalista a atuação do elenco. Em verdade, a recorrência de adjetivos no texto, tais como “adorável”, “irritante”, “convincente”, entre outros, demarca um tipo de retórica que parece estar mais interessante em jargões e slogans do que em de fato discutir os aspectos do filme de forma profunda. Talvez por isso não espante quando aponta o descumprimento de uma das regras do Voto de Castidade no filme para desmerecer o Dogma 95 enquanto movimento, à medida que o autor parece sempre estar pincelando os elementos específicos que são convenientes ao seu argumento e não pensando na proposta do filme como um todo e em como, por exemplo, o estilo austero do filme, em concordância com a proposta do movimento, favoreceu a excelência do trabalho do elenco no filme.

Construindo uma retórica oposta à crítica anterior, o texto “True to Formula”, veiculado no periódico *The Village Voice* e assinado por Dennis Lim⁶⁷ no dia 22 de fevereiro de 2000, sugere que o estilo convencional do filme na realidade é um retrocesso em relação ao experimento radical dos seus antecessores. Em suas próprias palavras, “Mifune is in fact provocatively unprovocative” (LIM, 2000)⁶⁸. Neste sentido, o autor sugere através de tal tese que o retorno à pureza narrado pela história de Kresten é tão somente um reflexo pueril das intenções do movimento em buscar um retorno à verdade cinematográfica. Em verdade, Lim (2000) afirma que

[...] the film, directed and cowritten by Søren Kragh-Jacobsen, feels painfully inorganic—a slapdash pasiche of tropes and tics that would be scorned arriving of a Hollywood conveyor belt but, gussied up with a bogus Euro-art-film respectability, was enough to nab a prize at Berlin a year ago and precipitate a distributors’ scufe.⁶⁹

⁶⁶ Tradução livre: É conscientemente inventiva e atraente, e outros créditos técnicos são sólidos. (STRATTON, 1999)

⁶⁷ Dennis Lim é escritor e curador de filmes na cidade de Nova York. Ele foi o editor de filmes do *The Village Voice* de 2000 a 2006 e colaborador frequente do *The New York Times* de 2006 a 2013. Ele editou o *The Village Voice Film Guide: 50 Years of Movies From Classics to Cult Hits* (John Wiley, 2006) e escreveu sobre cinema e cultura para o *Los Angeles Times*, *Artforum* e *Cinema Scope*, entre outras publicações.

⁶⁸ Tradução livre: *Mifune* é de fato provocativamente não provocativo. (LIM, 2000)

⁶⁹ Tradução livre: [...] o filme, dirigido e co-escrito por Søren Kragh-Jacobsen, parece dolorosamente inorgânico – um pastiche descuidado de tropes e tiques que seria desprezado ao chegar de uma esteira rolante de Hollywood,

Ou seja, para o autor – em oposição ao que exposto na crítica anterior – o referido filme é pior justamente por seguir um modelo mais “pausterizado” de filmagem, que o assemelharia à uma obra mal feita que teria saído da “linha de produção” de Hollywood. O problema, mais uma vez, é que aqui o autor também incorre na ausência de uma discussão mais detida dos elementos do filme que sustentam a sua posição, de tal forma que a única referência mais específica sobre aspectos estéticos se dá justamente no momento em que este compara o trabalho do cinegrafista Anthony Dod Mantle neste filme e no primeiro filme dogmática, afirmando que, apesar do cinegrafista conseguir aproveitar de forma proveitosa os raios de sol para compor cenas com um tom dourado, o seu trabalho neste filme seria muito mais decoroso e menos inventivo que no filme de Vinterberg.

No dia 25 de fevereiro de 2000, a crítica “A bare bones setting for moral comeuppance” foi veiculada pelo The New York Times e assinada por A. O. Scott. No texto, o autor levanta uma questão interessante, qual seja, a de que o impacto da consciência do conceito dogmático para o processo de apreensão do filme por parte do espectador possui um aspecto determinante na maneira como ele olha para a obra, apontando, inclusive, um tipo de “semelhança” entre este tipo de consciência prévia entre a experiência de assistir um filme dogmático e um filme de blockbuster de Hollywood. Em suas próprias palavras

Knowing this should not necessarily influence your response to the film; you pay your money to watch a movie, not a theory, and "Mifune" is, by any standard, a pretty good movie. But being aware of the self-imposed constraints has an effect similar to knowing the production budget of "Titanic." Mr. Kragh-Jacobsen's asceticism is, in its own way, as ostentatious as James Cameron's profligacy. Watching a rigorously lowtech Dogma 95 picture and watching a state-of the-art, super-expensive Hollywood blockbuster are similar experiences: both nudge your awareness of filmmaking technique. (SCOTT, 2000a)⁷⁰

Para o autor, portanto, o tipo de dispositivo com o qual o espectador lida ao interagir com tais filmes produz um tipo de efeito que está intimamente ligado ao modo como este mesmo espectador se relaciona com os esquemas estilísticos estabelecidos por cada obra. Nesse sentido, o autor faz referência ao filme de Kragh-Jacobsen não como mera réplica austera de um modelo convencional, mas como um filme que traz consigo uma abordagem que

mas, enfeitado com uma falsa respeitabilidade de filme de arte europeu, foi o suficiente para arrebatado um prêmio em Berlim há um ano e precipitar uma briga de distribuidores. (LIM, 2000)

⁷⁰ Tradução livre: Saber disso não deve necessariamente influenciar sua reação ao filme; você paga seu dinheiro para assistir um filme, não uma teoria, e “Mifune” é, por qualquer padrão, um filme muito bom. Mas estar ciente das restrições autoimpostas tem um efeito semelhante a saber o orçamento de “Titanic”. O ascetismo de Kragh-Jacobsen é, à sua maneira, tão ostensivo quanto a devassidão de James Cameron. Assistir a um filme do Dogma 95 rigorosamente de baixa tecnologia e assistir a um blockbuster de Hollywood super caro e de última geração são experiências semelhantes: ambas estimulam sua consciência da técnica de cinema. (SCOTT, 2000a)

potencializa um efeito estético específico que visa dar visibilidade a uma “pureza” subterrânea ao filme. "The camera does not create beauty, but rather discovers it"⁷¹, afirma Scott (2000a), o que também serve, como ele mesmo sugere, como um espelho para se pensar o intento do movimento como um todo, que tem sua “beleza” descoberta por detrás do realismo brusco do estilo de seu autor, afinal, como Scott (2000a) sugere, "'Mifune' demonstrates, perhaps inadvertently, that even a dogmatist can be romantic"⁷².

Se a crítica anterior traz uma questão interessante, por outro lado, o texto “Danish ‘Mifune’ takes witty, brutal look at life”, assinado por Kevin Thomas no dia 3 de março de 2000 e veiculado pelo Los Angeles Times é daqueles textos que nada oferecem em termos de discussão a respeito do filme. Em verdade, o tipo de retórica adotado pelo autor transmite bastante o problema que já aludimos até aqui, à medida que ela é construída apenas como uma descrição extensa e demorada sobre os eventos do filme e uma valoração adjetivada a respeito de sua qualidade, que serviria apenas ao propósito de “vendê-lo” ao público de forma mastigada e simplificada.

O mesmo também se aplica à crítica “‘Mifune’ mired in Dogma direction”, veiculada pelo San Francisco Chronicle no dia 17 de março de 2000 e assinada por Wesley Morris. No entanto, há um diferencial que distingue o texto referido ao anterior, isto é, o apontamento de características do movimento como um elemento discursivo. Para tal, o autor faz referência à proposta do Dogma 95, comparando os dogmas do Voto de Castidade com as teses luteranas; aproximando a renúncia do crédito ao diretor com um tipo de “socialismo autoral” e até mesmo a preferência temática dos cineastas dos três primeiros filmes dogmáticos por comédias de humor negro sobre disfunção familiar. Somente após a narração dos eventos do filme e os apontamentos sobre o movimento supracitados que o autor, enfim, dedica algumas linhas sobre o filme, quando afirma que

Kragh-Jacobsen is more interested in symbols and harbingers than technique per se. The camera keeps a safe distance from the chaos it's watching. Considering Von Trier's, Vinterberg's or Korine's films, "Mifune" looks clean by comparison, less seasick and grainy. The director is also working with a strong, small ensemble, which lends the film a corrosive intimacy. (MORRIS, 2000b)⁷³

⁷¹ Tradução livre: A câmera não cria beleza, mas a descobre. (SCOTT, 2000a)

⁷² Tradução livre: *Mifune* demonstra, talvez inadvertidamente, que mesmo um dogmático pode ser romântico. (SCOTT, 2000a)

⁷³ Tradução livre: Kragh-Jacobsen está mais interessado em símbolos e arautos do que na técnica em si. A câmera mantém uma distância segura do caos que está observando. Considerando os filmes de von Trier e Vinterberg, “Mifune” parece limpo em comparação, menos enjoado e granuloso. O diretor também trabalha com um elenco pequeno e forte, o que confere ao filme uma intimidade corrosiva. (MORRIS, 2000b)

Não obstante, ao estipular esse tipo de estrutura para o texto, o autor não somente perde de vista a especificidade do filme enquanto obra, como parece mais preocupado em posicionar-se frente às demandas de interpretação sobre o movimento. O problema é que responder à esta carência por “escrever a história” da crítica cinematográfica sem de fato articular uma ideia sobre a obra em si – pensando em como os seus componentes constituintes são articulados e produzem um tipo de efeito – apenas contribui para a permanência destes vícios retóricos, desfavorecendo um debate profícuo sobre o filme enquanto obra particular.

No dia 21 de abril de 2000, Roger Ebert assina “Mifune”, crítica veiculada no Chicago Sun-Times. No referido texto, o autor também coloca o longa de Kragh-Jacobsen como o melhor dos três filmes do movimento até então. Com isto, o autor chega a afirmar que, por possuir uma abordagem mais convencional, é um tipo de filme que poderia facilmente ser refeito por Hollywood, trocando o elenco. No entanto, se para ele Hollywood poderia reproduzir uma versão do respectivo filme, ele também declara que esta versão muito provavelmente não teria o mesmo impacto que o filme original. Em suas próprias palavras, *Mifune*

It is a "commercial" story, and all the more entertaining for being so, but Soren Kragh-Jacobsen's low-rent version has a freshness and spontaneity that the Hollywood version would probably lose. There's something about ground-level filmmaking that makes an audience feel a movie is getting away with something. (EBERT, 2000)⁷⁴

Esta passagem é interessante não só pelo fato do autor separar as duas abordagens, mas principalmente pelo que subjaz a tal afirmação: o de que o que constitui esse diferencial é a sensação do filme, que é plasmada pelo modo como os esquemas estilísticos são constituídos no longa. No que se refere ao estilo do filme, Ebert (2000) afirma que

[...] o estilo tem seus encantos. Kragh-Jacobsen sente-se livre para vagar. Cada cena não precisa puxar seu peso e mover o marcador de plotagem para o próximo quadrado. Apartes e excursões irrelevantes são permitidas. Os personagens chegam a conclusões por meio de um processo que podemos seguir na tela, em vez de nos sinalizar que estão apenas seguindo o roteiro. E há uma mundanidade nos atores desconhecidos, especialmente Asholt como Rud, que fundamenta a história no mistério infinito de personalidades reais.⁷⁵

⁷⁴ Tradução livre: É uma história “comercial” e ainda mais divertida por ser assim, mas a versão de baixo custo de Soren Kragh-Jacobsen tem um frescor e uma espontaneidade que a versão de Hollywood provavelmente perderia. Há algo na produção de filmes de nível básico que faz o público sentir que um filme está se saindo bem. (EBERT, 2000)

⁷⁵ Tradução livre: [...] o estilo tem seus próprios encantos. Kragh-Jacobsen sente à vontade para vagar. Cada cena não tem que puxar seu peso e mover o marcador da trama para o próximo quadrado. Excertos e excursões irrelevantes são permitidos. Os personagens chegam a conclusões por um processo que podemos seguir na tela, em vez de nos sinalizar que estão apenas seguindo o roteiro. E há um aspecto terreno para os atores desconhecidos, especialmente Asholt como o personagem Rud, que fundamenta a história no mistério infinito de personalidades reais. (EBERT, 2000)

Em linhas gerais, portanto, o autor argumenta que existe um tipo de fluidez que perpassa e liberta a obra através de seu estilo, contrapondo uma versão hollywoodiana que provavelmente estaria mais presa à um modelo de produção específico. É essa a lição que o Dogma 95, segundo o texto, nos deixa: a oportunidade de desenjaular os filmes e deixá-los seguirem os seus próprios destinos.

Não obstante, é preciso notar que, apesar de atestar o efeito sensorial proporcionado pelo estilo do filme, o autor não elenca elementos específicos da trama para exemplificar de que modo a narrativa desenvolve esse efeito estético. Mais uma vez, a conclusão a respeito das questões estilísticas perpassa por um tipo de retórica que não se preocupa em de fato explicar ao leitor da crítica quais os aspectos formais que funcionam para a concretização dessa ideia. Além disto, a insistência por parte do crítico em reiterar *Mifune* como sendo o mais palatável dos filmes dogmáticos também parte do pressuposto de que o filme assim o é justamente porque ele está mais próximo de uma abordagem mais convencional, distintamente dos seus antecessores.

Também no dia 21 de abril de 2000, a crítica “Mifune” assinada por Marjorie Baumgarten foi lançada no The Austin Chronicle. No referido texto, a autora dedica mais da metade de suas linhas a explicar e comentar a respeito do movimento, praticamente deixando de lado qualquer discussão específica sobre o filme. E quando de fato ela começa a versar sobre o filme, suas linhas se dedicam quase que exclusivamente a realizar uma breve narração sobre os principais aspectos da premissa do filme para, então, fechar com uma consideração valorativa de que *Mifune* é um filme "curious and effective while unspooling, yet lacking enduring resonance beyond its limited running time. Like one of the tenets of Dogma 95, *Mifune* exists entirely in its here and now" (BAUMGARTEN, 2000)⁷⁶.

Como vimos até aqui, o processo de recepção ao terceiro filme dogmático foi diversa, muito em função da proximidade da abordagem que o filme carrega com um modelo mais convencional, tipicamente hollywoodiano. Embora este “tradicionalismo” tenha sido visto ora com resistência ora com empolgação, um ponto comum se apresentou constante em todas as críticas: a hierarquização de abordagens, seja pensando o filme em relação aos seus pares dogmáticos ou em relação ao cinema hollywoodiano propriamente. Com isto, o filme foi reduzido ao seu paralelo, de tal forma que, na maior parte destas críticas (salvo as exceções que apontamos, que também apresentam problemas), a especificidade de uma discussão voltada

⁷⁶ Tradução livre: Curioso e eficaz enquanto se desenrola, mas sem ressonância duradoura além de seu tempo limitado de execução. Como um dos princípios do Dogma 95, *Mifune* existe inteiramente em seu aqui e agora. (BAUMGARTEN, 2000)

para os aspectos estilísticos se perdeu nos vícios dos condicionantes históricos do horizonte de expectativas do período.

3.1.4 O caso de Dogma #4: O Rei Está Vivo (2000)

O lançamento de *O Rei Está Vivo*, longa dirigido por Kristian Levring que recebeu o quarto certificado Dogma 95, foi realizado durante o Festival de Cannes em maio de 2000. No entanto, assim como no caso de *Mifune*, o referido filme também só teve o seu lançamento nos EUA um ano após o seu lançamento original, em abril de 2001. Sendo o menos aclamado dos quatro filmes dogmáticos aqui elencados, não tendo conquistado o número de prêmios internacionais que validaram os três filmes anteriores. É também em relação à esta suposta “inferioridade” de *O Rei Está Vivo* que o processo de recepção do filme na crítica estadunidense será refletido a seguir.

A primeira crítica produzida sobre *O Rei Está Vivo*, intitulada simplesmente “The king is alive”, foi veiculada pela *Variety* no dia 22 de maio de 2000 e assinada por Lisa Nesselson⁷⁷. Nela, chama a atenção a quase ausente referência ao Dogma 95, algo que, como vimos até aqui, tem sido uma constante em quase todas as críticas que foram elencadas no presente trabalho. Por conta disto, a autora dedica suas linhas quase que inteiramente à discussão sobre o filme, embora faça isso também discorrendo extensamente sobre os eventos do filme e fazendo pouca referência a aspectos estilísticos.

Apesar disto, há uma interessante menção realizada por ela que é digna de nota, quando ela traz para o centro do debate o impacto sensorial do cenário possibilitador do filme para o processo de apreensão por parte do espectador. Em suas próprias palavras, “viewers truly feel stranded with the passengers in a striking, incredibly eerie locale (the abandoned diamond mining town of Kolmanskop, Namibia) surrounded by magnificent, if deadly, sand dunes” (NESSELSON, 2000)⁷⁸.

Tal questão é interessante justamente porque traz à baila o mote central do filme, qual seja, provocar uma sensação de “pertencimento” do espectador em relação à trama, deixá-lo exaurido assim como os personagens que envolvem a narrativa. Teria sido interessante se, no

⁷⁷ Lisa Nesselson contribuiu para a *Variety* de 1990 a 2007 e agora escreve para a *Screen International*. De 1986 a 2001, ela escreveu as irreverentes páginas de filmes mensais do *Paris Free Voice*. Colaboradora do *BBC World Service* e ex-âncora da *Radio France International*, suas traduções de livros do francês para o inglês incluem biografias de Clint Eastwood, Simone de Beauvoir e do fundador da *Cinematheque Française*, Henri Langlois.

⁷⁸ Tradução livre: Os espectadores realmente se sentem presos com os passageiros em um local impressionante e incrivelmente misterioso (a cidade abandonada de mineração de diamantes de Kolmanskop, Namíbia) cercada por dunas de areia magníficas, embora mortais. (NESSELSON, 2000)

entanto, a autora apresentasse elementos formais para sustentar essa afirmativa, tais como os ângulos e texturas de imagem empregados por Levring durante várias de suas cenas.

“A convoy of snakes crawling across the desert”, esse é o título da crítica assinada por A. O. Scott e veiculada pelo The New York Times no dia 11 de maio de 2011. No referido texto, Scott também sinaliza o impacto do cenário como um agente possibilitador da narrativa, mas com a sutileza de lançar luz também sobre os processos de captura desse cenário. Sobre isto, afirma

Mr. Levring's vision of hell is vivid and stark but -- thanks to that empty, endless desert -- touched with a pictorial sublimity rarely attempted within the constraints of the Dogma aesthetic. The unsparing, invasive naturalism of digital video, which seems specially calibrated to register the play of anxiety and distress on human faces, also records an inhuman landscape of undulating dunes and blinding sky. The juxtaposition creates a sense of loneliness and panic, a stomach-turning dread that makes the survival instinct look almost comically weak. (SCOTT, 2001)⁷⁹

Neste sentido, se o cenário desértico já carrega consigo uma “sublimidade pictórica” específica, para o autor é justamente através de como se processam os esquemas estilísticos do filme (o plano na altura dos olhos dos personagens desvelando “o jogo de ansiedade e angústia em rostos humanos”, a justaposição de cenas entre as pessoas e o deserto que criam “uma sensação de solidão e pânico”, uma composição visual de textura granulada como reflexo deste “naturalismo do vídeo digital”) que potencializam essa sensação de desconforto que o filme busca comunicar.

No entanto, embora o autor aponte que o deserto represente aspecto importante na construção dessa ambientação psicológica da trama, para ele isso está subserviente sobretudo ao jogo performático entre os personagens e as dificuldades de sobrevivência frente ao contexto que estão enfrentando, de modo que a performance de Rei Lear, de Shakespeare, é usada no filme como uma espécie de experimento que deixa escapar, através do contato entre eles, os limites da humanidade de cada um e a verdade por detrás das suas existências. Em suas próprias palavras, “nothing the desert can do seems able to match the torment one person can visit on another” (SCOTT, 2001)⁸⁰, algo que, como também sugere o autor, serve de reflexo para o intento dogmático (encontrar a “verdade” através de restrições autoimpostas), haja vista que

⁷⁹ Tradução livre: A visão do inferno de Levring é vívida e nítida, mas – graças àquele deserto vazio e sem fim – tocada por uma sublimidade pictórica raramente tentada dentro das restrições da estética Dogma. O naturalismo implacável e invasivo do vídeo digital, que parece especialmente calibrado para registrar o jogo de ansiedade e angústia em rostos humanos, também registra uma paisagem desumana de dunas ondulantes e céu ofuscante. A justaposição cria uma sensação de solidão e pânico, um pavor de revirar o estômago que faz o instinto de sobrevivência parecer quase comicamente fraco. (SCOTT, 2001)

⁸⁰ Tradução livre: Nada que o deserto pode fazer parece ser capaz de se comparar ao tormento que uma pessoa pode causar em outra. (SCOTT, 2001)

"the primal appetite for narrative - the need to represent and transform experience even in impossibly harsh circumstances - is the film's deep subject" (SCOTT, 2001)⁸¹.

"The king is alive", assinada por Roger Ebert e veiculada no Chicago Sun-Times no dia 18 de maio de 2001, também segue uma linha de raciocínio próxima ao de A. O. Scott, no sentido de pensar a peça Rei Lear como uma ferramenta para que a narrativa verse a respeito dos dramas humanos vivenciados pelos personagens do filme. Segundo as linhas do autor, "I think perhaps the play acts more as a mirror: Like Lear, they are lost in the wilderness and no longer have faith in goodness" (EBERT, 2001)⁸².

De acordo com tal perspectiva, portanto, essa deterioração psicológica coletiva que a peça representada no filme busca espelhar encontra eco e força justamente no ponto em que se cruza com o potencial do filme em transportar o espectador para a realidade das cenas apresentada, algo que, como sugere Ebert, ganha corpo por causa da abordagem estilística austera propalada pelo Dogma 95. Em outras palavras, esse trato formal "has the same relationship to a commercial film that their production of "King Lear" has to a conventional staging. It's built from raw materials, needs and memories, instead of of-theshelf parts from the movie store (EBERT, 2001)⁸³.

No entanto, se, por um lado, o autor presta crédito ao Dogma 95 pelo sucesso em potencializar a narrativa, por outro ele usa desse expediente tanto para evitar comentários mais precisos a respeito do estilo do filme propriamente dito e, principalmente, para demarcar uma posição em relação ao movimento àquele período, afirmando que "the more you appreciate what they're trying to do the more you like it" (EBERT, 2001)⁸⁴. Se o autor conclama de forma salutar o intento dogmático de testar o alcance emocional do espectador através da "verdade" fílmica em O Rei Está Vivo, por outro, ele também não fornece justificativas para o porquê esse tipo de abordagem merece tal legitimidade.

É sobre essa mesma legitimidade, mas aqui se referindo à falta dela, que a curta mas intrigante crítica "The king is alive", assinada por Kimberley Jones⁸⁵ e veiculada no The Austin Chronicle no dia 01 de junho de 2001, versa. A especificidade de seu texto, no entanto, é que a

⁸¹ Tradução livre: O apetite primordial pela narrativa – a necessidade de representar e transformar a experiência mesmo em algo incrível e de difíceis circunstâncias – é o assunto profundo do filme. (SCOTT, 2001)

⁸² Tradução livre: Acho que talvez a peça atue mais como um espelho: como Lear, eles estão perdidos no deserto e não tem mais fé na bondade. (EBERT, 2001)

⁸³ Tradução livre: Tem a mesma relação com o filme comercial que sua produção de 'King Lear' tem com uma encenação convencional. É construído a partir de matérias-primas, necessidades e memórias, em vez de partes da estante da loja de filmes. (EBERT, 2001)

⁸⁴ Tradução livre: Quanto mais se aprecia o que eles estão tentando fazer, mas se gosta. (EBERT, 2001)

⁸⁵ Formada pelo Michener Center for Writers da Universidade do Texas, Kimberley Jones escreve sobre filmes, livros e cultura pop para o The Austin Chronicle desde 2000. Ela foi nomeada editora do Chronicle em 2016.

autora se dedica sobretudo a pensar em questões estilísticas, afirmando logo na abertura de seu texto que "ultimately, I think, it comes down to aesthetics -- a necessarily vague and academic-sounding term, like "postmodern" or "organic." [...] But then, *The King Is Alive*, and *Dogma 95*, the set of "rules" *The King Is Alive* adheres to, are kind of vague and academic, too" (JONES, 2001)⁸⁶.

Conforme argumenta a autora, portanto, tanto o filme como o movimento do qual ele faz parte (mais uma vez, a insistência em usar do expediente da discussão sobre o filme para também falar do movimento) possuem uma abordagem que soa vaga e acadêmica, ou seja, que não possuem clareza quanto a seus objetivos e se posicionam de forma demasiado pomposa em relação ao modo como dialoga com a linguagem cinematográfica. Ao fazer isto, ela destaca sobretudo o aspecto rítmico como um fator preponderante para se diferenciar do contexto de frenesi que ela alega que os filmes de Hollywood teriam assumido à época. Nesse sentido, a autora sinaliza positivamente em relação ao uso destes espaços de tempo para o estabelecimento de uma consciência autorreflexiva da obra fílmica, mas entende que o modo como *O Rei Está Vivo* usa dessa dilatação do tempo explicita como em várias cenas alguns aspectos "gritam" pela necessidade de um trato formal melhor acabado (como a falta de iluminação nas cenas internas, por exemplo).

Ao apontar para estes elementos estéticos, no entanto, o argumento da autora aponta não para uma discussão sobre estes procedimentos formais, mas para a justificação de que uma maneira de se abordar a relação com a linguagem cinematográfica possui mais legitimidade que o tipo de abordagem estipulada pelo *Dogma 95*. Em outras palavras, para a autora trata-se da estética pura em si e não daquilo que se faz dela, o que demarca um privilégio claro à uma estética convencional que, para todos os efeitos, ela confessa ao finalizar sua crítica afirmando que

[...] ultimately, I think, it comes down to aesthetics. Either you like your movies to be, well, movie-like: imitations of life, with musical accompaniment and artificial lighting and tracking shots and looped dialogue; or you like them to be re-creations of life, sans the artifice. *The King Is Alive* clearly falls into the latter camp; I, however, prefer the former. I'm still waiting for a film to convince me otherwise. (JONES, 2001)⁸⁷

⁸⁶ Tradução livre: Em última análise, acho que se trata de estética – um termo que soa necessariamente vago e acadêmico, como 'pós-moderno' ou 'orgânico'. [...] Mas então, *O Rei Está Vivo* e *Dogma 95*, o conjunto de 'regras' que *O Rei Está Vivo* segue, são meio vagos e acadêmicos também. (JONES, 2001).

⁸⁷ Tradução livre: [...] em última análise, eu acho, tudo se resume à estética. Ou você gosta que seus filmes sejam, digamos, cinematográficos: imitações da vida, com acompanhamento musical e iluminação artificial e tomadas de controle e diálogo em loop; ou você gosta que eles sejam recriações de vida, sem o artifício. *O Rei Está Vivo* claramente cai no último campo; eu, no entanto, prefiro o primeiro. Ainda estou esperando um filme para me convencer do contrário. (JONES, 2001)

Enquanto aqui a autora hierarquiza estéticas para legitimar uma abordagem mais convencional, a crítica “An existentialist riff in the sand/Play within can’t keep ‘King’ alive”, assinada por Wesley Morris e veiculada pelo San Francisco Chronicle no dia 8 de junho de 2001 se preocupa em hierarquizar o filme em relação aos seus pares dogmáticos, a fim de argumentar que o filme de Levring é inferior aos seus anteriores. Em suas palavras

Each of the three previous Dogma adventures tried to turn formal asceticism into aesthetic mischief, with Thomas Vinterberg's "The Celebration" emerging as the masterpiece and "The Idiots" as the polarizing oddity. This is still designer cinema, but the desert-bound kind that spends its time picking the sand out of its thong of a thesis. The project seems unsure about how to push the fighting, trysting and synthesized misery to higher ground. (MORRIS, 2001)⁸⁸

Com isto, o autor articula a ideia de que o longa de Levring se apresenta de forma contida, não levando ao seu potencial pleno as possibilidades que a abordagem austera do movimento estipula. Essa timidez aludida pelo autor teria supostamente impedido com que as passagens do filme canalizassem o tom de tragédia que a narrativa sugere, de tal modo que o diretor "he backs away from the sensationalism and insanity waiting on the other side of most of his scenes, afraid of his film seeming histrionic" (MORRIS, 2001)⁸⁹, construindo, assim, "a shapeless riff on the existentialist misery of company" (MORRIS, 2001)⁹⁰.

Não obstante, apesar da retórica sedutora do autor, é preciso considerar que o longa de Levring de fato propõe um trato formal específico a partir do ascetismo dogmático. Não é porque o cineasta opta por uma composição visual mais contemplativa e “estável” que o filme deixa de usar do seu aparato formal para também potencializar a narrativa e comentar sobre questões concernentes à “verdade” cinematográfica defendida pelo movimento. Além disso, ao considerar esta suposta timidez como limitante do filme e a lógica teatral da representação de Rei Lear como insuficiente para trazer a carga emocional necessária para o estabelecimento do drama psicológico que envolve a trama (ou, como sugere, para “manter o ‘Rei’ vivo”), o autor não fornece os elementos que balizam tais teses.

⁸⁸ Tradução livre: Cada uma das três aventuras anteriores do Dogma tentou transformar o ascetismo formal em travessura estética, com “Festa de Família” de Thomas Vinterberg emergindo como a obra-prima e “Os Idiotas” como a estranheza polarizadora. Este ainda é um cinema de designer, mas do tipo deserto que passa seu tempo tirando a areia da tanga de uma tese. O projeto parece inseguro sobre como levar a luta, o encontro amoroso e a miséria sintetizada para um patamar mais alto. (MORRIS, 2001)

⁸⁹ Tradução livre: Se afasta do sensacionalismo e da insanidade que esperam do outro lado da maioria de suas cenas, com medo de que seu filme pareça histriônico. (MORRIS, 2001)

⁹⁰ Tradução livre: Um riff disforme sobre a miséria existencialista da companhia. (MORRIS, 2001)

Dentre as críticas que selecionamos, há também “‘King Is Alive’ casts cynical chill over the desert”, assinada por Paula Nechak⁹¹ e veiculada pelo Seattle Post-Intelligencer no dia 09 de agosto de 2001. A última das críticas que elencamos, no entanto, apenas reforça a ideia de que o longa de Levring é "simply an especially demanding, misanthropic and nihilistic work about human nature's worst face" (NECHAK, 2001)⁹², em um reducionismo simplista que lembra a chamada de atenção elaborada pela supracitada crítica de Scott (2001), na qual ele afirma que "those who object to 'The King Is Alive' will find it an exercise in dirty-chic nihilism"⁹³.

Não obstante, como também sugere Scott (2001), há algo que surge da experiência do filme e do jogo performático estabelecido pelo estilo e a representação teatral dentro da narrativa que trespassa a ideia do filme como mera representação simbólica de um niilismo supostamente elevado. Trata-se de, mais uma vez, refletir sobre o filme considerando o modo como os seus elementos interagem entre si e produzem um determinado efeito no espectador ao se relacionar com estes recursos fílmicos, ao invés de simplesmente capturar o que o filme tematiza narrativamente.

Neste sentido, pode-se perceber que o processo de recepção ao filme na crítica dos EUA reflete muitos dos vícios que, em umas críticas mais do que em outras, estiveram explicitadas nas críticas que elencamos, encontrando aqui espaço para comentários ainda mais ácidos que os de costume em relação aos filmes, em função – segundo entendemos – do conhecimento prévio de que o referido filme não se consagrou com o mesmo sucesso que os seus antecessores. Dentre tais vícios, portanto, destacam-se: a ausência e/ou insuficiência de uma discussão voltada para o estilo do filme e o seu efeito estético, priorizando sempre uma discussão temática que favorece a tradição silogística que já aludimos; o recorrente uso do expediente da discussão sobre o filme para um comentário sobre o movimento, no fito de escrever uma história própria por parte do crítico e, por fim, o descrédito dado à abordagem para advogar em prol de uma estética mais convencional, julgada como a “correta”.

⁹¹ Paula Nechak é uma escritora freelancer baseada em Seattle. Ela contribui regularmente para The Rocket, Stereophile Guide To Home Theater e Amazon.com. Além disso, ela escreveu para MovieMaker Magazine e Filmmaker Magazine, bem como o Seattle Post-Intelligencer e o serviço de notícias do The New York Times.

⁹² Tradução livre: Simplesmente um trabalho especialmente exigente, misantrópico e niilista sobre a pior face da natureza humana. (NECHAK, 2001)

⁹³ Tradução livre: Aqueles que se opõem a ‘O Rei Está Vivo’ vão achar que é um exercício de niilismo chique sujo. (SCOTT, 2001)

À GUIA DE CONCLUSÃO

Diante de toda a explanação aqui realizada, a discussão proposta envolvendo o Dogma 95 encontra dois pontos conclusivos que convergem em certo ponto, sendo estes a constituição de um estilo dogmático detentor de uma unidade estilística particular do movimento e a recepção hostil ao movimento nos EUA, motivada tanto pelo desgaste ocasionado pela crise da crítica cinematográfica à época quanto pelo discurso de hierarquização de abordagens levada à cabo por muitos destes críticos que, por consequência, colocaram a estética dogmática sob descrédito. A convergência, neste sentido, parte da hipótese atestada de que a fraqueza argumentativa desta recepção se deu, principalmente, pelas suas ausências, isto é, a não-realização de uma discussão sobre os filmes voltada para os esquemas estilísticos que os constituem e o modo como eles influenciam no processo de apreensão das respectivas obras.

A ausência de uma discussão estilística dos filmes ocasiona na perda de vista de elementos constituintes que estão presentes nas respectivas obras, como os que buscamos elaborar no segundo capítulo desta pesquisa, sendo eles: o uso de um resgate histórico de outras estéticas anteriores ao movimento; o uso dessa estética para fazer um comentário sobre o status da própria mídia cinematográfica, configurando-se como um meta-cinema e, por fim, o modo como esse comentário é articulado para provocar uma afetação no espectador, seja a nível intelectual ou mesmo corpóreo.

Tal ausência impossibilita a construção da escrita da história não só do movimento, como objetado pelos críticos, mas de qualquer filmografia, tendência ou movimento distinto, já que seria um contrassenso pensar a história de uma arte audiovisual sem entrar nos meandros que a constituem. E entendendo que “ao estabelecer uma mediação das significações originais da obra com a vida dinâmica, a crítica cumpre uma ‘historicidade da compreensão’, realizada em um círculo no qual a compreensão envolve a interpenetração do movimento original da obra e do movimento do intérprete” (ATLMANN, 2008, 615), percebe-se que as críticas aqui elencadas falham em elaborar uma explicação do fenômeno dogmático, muito pela falta de diálogo com as significações inerentes à obra, quais sejam, os esquemas estilísticos propostos para concretizar a ideia cinematográfica do movimento.

Sobre os motivos que sustentam a resistência em abordar questões estéticas, Sontag (2020, p. 39) argumenta que

A ambivalência em relação ao estilo não se radica no simples erro – nesse caso, seria muito fácil erradicá-la –, e sim numa paixão, a paixão de toda uma cultura. Essa paixão consiste em proteger e defender valores tradicionalmente concebidos como externos à arte, ou seja, a verdade e a moralidade, mas que correm um risco constante de serem comprometidos por ela. Por trás da ambivalência em relação ao estilo está, em última instância, a histórica

confusão ocidental sobre a relação entre a arte e a moral, entre a estética e a ética. (SONTAG, 2020, p. 39)

Para a autora, portanto, a resistência em versar sobre questões formais reside sobretudo no fato deste pólo de discussão costumeiramente estar subserviente a um outro polo, que envolve outras questões, sejam elas éticas, morais, ideológicas, etc. Isso foi algo perceptível quando da análise das críticas que demarcam a recepção aos filmes dogmáticos especificamente, de tal modo que percebemos que subjaz às suas entrelinhas a tendência à precarização do texto crítico, corporificada na limitação tanto estrutural quanto discursiva ocasionada pela crise da crítica cinematográfica dos EUA nos anos 90 e, por outro lado, a hierarquização elencada por críticos no fito de validar um tipo de abordagem julgada a “correta”, cujo movimento desvela um conflito de poder entre modelos de produção cinematográfica, qual seja, um modelo mais industrial e integrado e outro mais austero e independente. Ora de forma explícita ora de forma subliminar, a insistência pela legitimação de um modelo industrial de produção cinematográfica age aqui como um mecanismo tanto de defesa, no sentido de resguardar a posição deste modelo, quanto de ataque, no sentido de conceder descrédito às respostas alternativas a este modelo e, neste interim, configura-se como uma preocupação que, como sugere Sontag (2020), minora o papel do estilo, colocando-o em segundo plano.

Considerando tais questões, concluímos na presente pesquisa que as hipóteses estipuladas no início desta pesquisa, quais sejam, de que os quatro filmes dogmáticos da Era Dinamarquesa constituem uma unidade de estilo específica; de que essa unidade de estilo dos referidos filmes produzem um efeito no espectador, que depreende a partir desta uma relação particular com a obra e, por fim, de que a recepção da crítica de cinema estadunidense, em razão da resistência ao movimento em função do vínculo desta às convenções do cinema, pouco capturou a natureza deste efeito, são verossímeis e ao serem articuladas apresentam um processo histórico que contribuiu para o progressivo apagamento do movimento, que terá o seu fim efetivado no ano de 2005.

Para além disto, consideramos também que a ocorrência destas relações de poder pensadas no contexto da relação entre o Dogma 95 e a crítica estadunidense abrem portas para se pensar como tais processos de legitimação e apagamento são desenvolvidos ao se pensarem outros cenários, como o próprio cinema brasileiro, a título de exemplo. É neste sentido que, no fito de mapear a extensão destes conflitos pensando em um panorama macro, consideramos que a análise realizada na presente pesquisa pode servir tanto de inspiração quanto de aporte teórico-

metodológico para futuras pesquisas que busquem versar sobre o papel secundário dado à discussão estética e a hierarquização de abordagens decorrente destes conflitos.

No que tange a compreensão dessa repercussão pensando o Dogma 95 como um todo (os seus 35 filmes), no entanto, seria necessário expandir a análise para os demais filmes produzidos em concomitância com as regras do movimento e o modo como a crítica os recepcionou, algo que o limite escasso de linhas desta pesquisa não nos permite realizar. No entanto, é com a ideia de que uma pesquisa nunca acaba completamente que as seguintes considerações finais estão sedimentadas. Em primeiro lugar, porque a reflexão em torno do Dogma 95 nesta pesquisa abrange um ponto de vista específico, de tal modo que um outro olhar pode apontar para outras questões e processos históricos concernentes ao movimento. Em segundo lugar, porque a reflexão em torno do Dogma 95 ainda possui muitas possibilidades pouco exploradas, em especial no que diz respeito ao processo de internacionalização do movimento através dos filmes produzidos em outros países. Em terceiro lugar, porque os limites do recorte temporal aqui utilizado e as fontes selecionadas apresentam um horizonte de reflexão delimitado, de tal modo que a ampliação do recorte temporal e a utilização de fontes de outra natureza ou de outro contexto possibilitariam outras interpretações a respeito do fenômeno dogmático. Com isto, portanto, se apresentam possibilidades em aberto não só para uma continuação desta respectiva pesquisa, aplicando as mesmas perspectivas teóricas em outro rol de fontes, como também se apresentam para aqueles interessados no tema possibilidades de pensar o Dogma 95 através de outros horizontes temáticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMANN, E. Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempos. *Caderno CRH*, Salvador, v. 21, n. 54, Set/Dez. 2008 p. 611-622.
- _____. *Por uma representação verdadeira: o caso do manifesto cinematográfico Dogma 95*. Mestrado (Comunicação). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
- ARAÚJO, F. M. P. *Dogma 95: itinerários da Sétima Arte e a proposta dinamarquesa*. Monografia (História). Universidade Estadual de Goiás: Morrinhos, 2020.
- AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.
- BAINBRIDGE, C. *The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*. Londres (Inglaterra): Wallflower Press, 2007.
- BONDEBJERG, I. Regional and global dimensions of danish film culture and film policy. In: HJORT, M; LINDQVIST, U. (orgs.). *A companion to nordic cinema*. Malden: John Wiley, 2016, p. 19-40.
- _____; HJORT, M. *The danish directors: dialogues on a contemporary national cinema*. Bristol: Intellect Books, 2001.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas (SP): Papyrus, 2008.
- _____. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2013.
- _____. *The films of Carl Theodor Dreyer*. Los Angeles: University of California Press, 1981.
- _____; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas / São Paulo: Editora da Unicamp / Editora da USP, 2013.
- CHRISTENSEN, O. Autênticas ilusões: a estética do Dogma 95. In: BEZERRA, Julio; BEZERRA, Rafael (orgs.). *Dogma 95*. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Prod., 2015, p. 50-59.
- COMBS, R.; DURGNAT, R. Dogma 95: um olhar mais atento ao credo de Von Trier & Cia. In: BEZERRA, J.; BEZERRA, R. (orgs.). *Dogma 95*. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Prod., 2015, p. 60-69.
- FABRIS, M. Neo-realismo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, p. 191-219.
- FISCHER, S. Festen: jogo, figuração e família. *Significação: revista de cultura audiovisual*, 30(19), 2003, p. 119-145.
- FREY, M. The new democracy? Rotten Tomatoes, Metacritic, Twitter, and IMDB. In: _____. SAYAD, C. (orgs.). *Film criticism in the digital age*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015, p. 81-98.

FURUITI, E. *A imagem fundamental e o traumático: possibilidades de sentidos em "Festa de Família" e na Trilogia Coração de Ouro, de Lars von Trier*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2003a.

_____. Configurações do espasmar em *Os Idiotas*. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 30(19), 2003b, p. 223-236.

GALVÃO, E. V. Epidemic e a produção de afetos no cinema de Lars von Trier. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 2, n. 2, jul/dez 2013, p. 191-216.

_____. *O efeito choque e os problemas da afetação do espectador no cinema de Lars von Trier*. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2015.

GRIGGS, Y. Dogmatic Shakespeare: a 'recognition of ghostly presences' in Thomas Vinterberg's *Festen* and Kristian Levring's *The King is Alive*. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, v. 2, n. 2, 2009, p. 109-119.

GUMBRECHT, H. U. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 989-1014.

HABERSKI JR., R. J. *It's only a movie! : films and critics in american culture*. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.

HIRATA FILHO, M. *A imagem digital e o cinema de ficção contemporâneo: duas possibilidades estéticas a partir do Dogma 95*. Dissertação (Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

_____. O Dogma 95. In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008, p. 121-136.

HJORT, M. Affinitive and milieu-building transnationalism: the Advance Party initiative. In: IORDANOVA, D.; MARTIN-JONES, D.; VIDAL, B. (orgs.). *Cinema at the periphery*. Detroit: Wayne State University Press, 2010, p. 46-66.

_____. Crossing borders: going transnational with "danish" film training, capacity building, and talento development. In: _____; LINDQVIST, U. (orgs.). *A companion to nordic cinema*. Malden: John Wiley, 2016, p. 149-171.

_____. Denmark. In: _____ & PETRIE, D.. *The cinema of small nations*. Edimburgo (Escócia): Edinburgh University Press, 2007, p. 23-42.

_____. Dogma 95: a small nation's response to Globalisation. In: _____; MACKENZIE, S. *Purity and provocation: Dogma 95*. Londres (Inglaterra): British Film Institute, 2003, p. 31-47.

- _____. *Small nation, global cinema: the new danish cinema*. Minneapolis (EUA): University of Minnesota Press, 2005.
- _____; MACKENZIE, S. *Purity and provocation: Dogma 95*. Londres (Inglaterra): British Film Institute, 2003.
- HOLUB, R. C. *Reception theory: a critical introduction*. Nova York: Methuen, 1984.
- ISER, W. *O ato da leitura*. Vol. I. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, H. R. *História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JESS, C. New-ness, sequelization, and Dogme logic in Kristian Levring's *The King is Alive*. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 3, n. 1, 2005, p. 3-16.
- KOUTSOURAKIS, A. *Politics as form in Lars von Trier: a post-brechtian reading*. – Londres (Inglaterra): Bloomsbury, 2013.
- LANGKJAER, Birger. Social realism of the 1940s: between paternalist care and dignifying humanism. CHOW, P. S.; THOMPSON, C. C. THORSEN, I. *A history of danish cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2021, p. 81-92.
- LIMA, F. B. C. *Inquietações do existente: cinema como filosofia em Lars von Trier*. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2018.
- LORENZ, M. N. (org.). *Dogma 95 im Kontext: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH, 2003.
- MACKENZIE, S. Dogma direto: manifestos cinematográficos e o *fin de siècle*. In: BEZERRA, J.; BEZERRA, R. (orgs.). *Dogma 95*. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Prod., 2015, p. 38-49.
- _____. Films into uniform: Dogme 95 and the last new wave. In: HJORT, M.; LINDQVIST, U. (orgs.). *A companion to nordic cinema*. Malden: John Wiley, 2016, p. 417-435.
- MCWHIRTER, A. *Film criticism and digital cultures: journalism, social media and the democratisation of opinion*. Londres: I. B. Tauris, 2016.
- MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio historiador: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- OLIVEIRA JR., L. C. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.
- RAMOS, A. F. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.

- ROBERTS, Jerry. The malaise: the 1980s and 1990s. In: _____. *The complete history of american film criticism*. Santa Monica: Santa Monica Press, 2010, p. 314-394.
- RODRIGUES, V. J. S. *Coração de Ouro: o cinema melodramático de Lars von Trier*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2006.
- RÜSEN, J. *Razão histórica: teoria da história. Fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- SANTOS, C. S. G. *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*. Doutorado (Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2007.
- SCHPELERN, P. Depois da festa: o efeito do Dogma no cinema dinamarquês. In: BEZERRA, J.; BEZERRA, R. (orgs.). *Dogma 95*. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Prod., 2015, p. 8-37.
- SCHRADER, P. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Oakland: University of California Press, 2018.
- SEVERO, L. F. *Castidade e transgressão: a influência do movimento Dogma 95 na aceitação e consolidação do cinema digital*. Mestrado (Comunicação e Linguagens). Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2017.
- SILVA, M. C. L. *Realismo e vanguardismo no Dogma 95: o lugar do movimento na história do cinema e suas implicações estéticas tecnológicas*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.
- SILVA, S. L. *Dogma 95: tudo é angústia*. Dissertação (Mestrado em Artes). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (Escola de Belas Artes), 2007.
- SIMONS, J. Manifesto and modernism. In: _____. *Playing the waves: Lars von Trier's game cinema*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2007, p. 11-31.
- SONTAG, S. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- THOMSON, C. C. "Education, enlightenment, and general propaganda": Dansk Kulturfilm and Carl Th. Dreyer's short films. In: HJORT, M.; LINDQVIST, U. (orgs.). *A companion to nordic cinema*. Malden: Blackwell, 2016a, p. 78-97.
- _____. The slow pulse of the era: Carl Th. Dreyer's film style. In: LUCA, T.; JORGE, N. B. *Slow cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016b, p. 47-58.
- THORSEN, I. "We had to be careful." The self-imposed regulations, alterations and censorship strategies of Nordisk Films Kompagni 1911-1928. *Scandinavian-Canadian Studies*, Vol. 19 (2010), p. 112-126.

TØNDER, L. “At the fringes of one’s consciousness”: Kierkegaard, *The Idiots*, and the Politics of Comic Rule Following. In: HONIG, B.; MARSO, L. J. *Politics, theory, and film: critical encounters with Lars von Trier*. Nova York (EUA): Oxford University Press, 2016, p. 247-265.

WIDDING, A. S. Denmark. IVERSEN, G.; SOILA, T.; _____. *Nordic national cinemas*. Nova York: Routledge, 1998, p. 7-29.

ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

FONTES

BAUMGARTEN, M. Mifune. *The Austin Chronicle*, Austin, 21 abr. 2000. Disponível em: <https://www.austinchronicle.com/events/film/2000-04-21/mifune/>. Acesso em: 07/12/20.

_____. The Celebration. *The Austin Chronicle*, Austin, 20 nov. 1998. Disponível em: <https://www.austinchronicle.com/events/film/1998-11-20/141606/>. Acesso em: 07/12/20.

CHESHIRE, G. Film review: The Celebration. *Variety*, Nova York, 18 mai. 1998. Disponível em: <https://variety.com/1998/film/reviews/the-celebration-1117477500/#>. Acesso em: 07/12/20.

DOGMA #1: Festa de Família. Direção: Thomas Vinterberg. Produção de Birgitte Hald. Dinamarca: Nimbus Film, 1998. Distribuidora: Versátil Digital Filmes. 1 DVD. (106min)

DOGMA #2: Os Idiotas. Direção: Lars von Trier. Produção de Vibeke Windeløv. Dinamarca: Zentropa, 1998. Distribuidora: Versátil Digital Filmes. 1 DVD. (110min)

DOGMA #3: Mifune. Direção: Søren Kragh-Jacobsen. Produção de Birgitte Hald. Dinamarca: Nimbus Film, 1999. (98min)

DOGMA #4: O Rei Está Vivo. Direção: Kristian Levring. Produção de Vibeke Winderløv. Dinamarca: Newmarket Capital Group e Good Machine, 2000. (108min)

EBERT, R. Mifune. *Chicago Sun-Times*, Chicago, 21 abr. 2000. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/mifune-2000>. Acesso em: 07/12/20.

_____. The Celebration. *Chicago Sun-Times*, Chicago, 13 nov. 1998. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-celebration-1998>. Acesso em: 07/12/20.

_____. The King is Alive. *Chicago Sun-Times*, Chicago, 18 mai. 2001. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-king-is-alive-2001>. Acesso em: 07/12/20.

GLEIBERMAN, O. The Idiots. *Entertainment Weekly*, Nova York, 12 mai. 2000. Disponível em: <https://ew.com/article/2000/05/12/idiots/>. Acesso em: 07/12/20.

GUTHMANN, E. Intense ‘Celebration’ descends into darkness. *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 30 out. 1998. Disponível em: <https://www.sfgate.com/movies/article/Intense-Celebration-Descends-Into-Darkness-2981513.php>. Acesso em: 07/12/20.

JONES, K. The King is Alive. *The Austin Chronicle*, Austin, 1 jun. 2001. Disponível em: <https://www.austinchronicle.com/events/film/2001-06-01/141203/>. Acesso em: 07/12/20.

LIM, D. True to formula. *The Village Voice*, Nova York, 22 fev. 2000. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2000/02/22/true-to-formula/>. Acesso em: 07/12/20.

MASLIM, J. FILM FESTIVAL REVIEW. A Family Making Orphanhood Look Good. *The New York Times*, Nova York, 7 out. 1998. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/1998/10/07/movies/film-festival-review-a-family-making-orphanhood-look-good.html>. Acesso em: 07/12/20.

MORRIS, W. An existentialist riff in the sand / Play within can't keep 'King' alive. *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 8 jun. 2001. Disponível em: <https://www.sfgate.com/movies/article/An-existentialist-riff-in-the-sand-Play-within-2910762.php>. Acesso em: 07/12/20.

_____. 'Idiots' versus the bourgeoisie. *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 19 mai. 2000a. Disponível em: <https://www.sfgate.com/news/article/Idiots-versus-the-bourgeoisie-3060656.php>. Acesso em: 07/12/20.

_____. 'Mifune' mired in Dogma direction. *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 17 mar. 2000b. Disponível em: <https://www.sfgate.com/news/article/Mifune-mired-in-Dogma-direction-3068551.php>. Acesso em: 07/12/20.

NECHAK, P. 'King is Alive' casts cynical chill over the desert. *Seattle Post-Intelligencer*, Seattle, 9 ago. 2001. Disponível em: <https://www.seattlepi.com/ae/movies/article/King-Is-Alive-casts-cynical-chill-over-the-1062235.php>. Acesso em: 07/12/20.

NESSELSON, L. The King is Alive. *Variety*, Nova York, 22 mai. 2000. Disponível em: <https://variety.com/2000/film/reviews/the-king-is-alive-1200462117/>. Acesso em: 07/12/20.

ROONEY, D. The Idiots. *Variety*, Nova York, 20 mai. 1998. Disponível em: <https://variety.com/1998/film/reviews/the-idiots-1117477538/>. Acesso em: 07/12/20.

SCOTT, A. O. FILM REVIEW; A Bare Bones Setting For Moral Comeuppance. *The New York Times*, Nova York, 25 fev. 2000a. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2000/02/25/movies/film-review-a-bare-bones-setting-for-moral-comeuppance.html>. Acesso em: 07/12/20.

_____. FILM REVIEW; A Convoy of Snakes Crawling Across the Desert. *The New York Times*, Nova York, 11 mai. 2001. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2001/05/11/movies/film-review-a-convoy-of-snakes-crawling-across-the-desert.html>. Acesso em: 07/12/20.

_____. FILM REVIEW; Colloquies on the Finer Points of Drooling. *The New York Times*, Nova York, 28 abr. 2000b. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2000/04/28/movies/film-review-colloquies-on-the-finer-points-of-drooling.html>. Acesso em: 07/12/20.

STRATTON, D. Mifune. *Variety*, Nova York, 16 fev. 1999. Disponível em: <https://variety.com/1999/film/reviews/mifune-1200456601/>. Acesso em: 07/12/20.

THOMAS, K. Danish 'Mifune' takes witty, brutal look at life. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 3 mar. 2000a. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-mar-03-ca-4785-story.html>. Acesso em: 07/12/20.

_____. Getting in touch with oneself, others in 'Idiots'. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 23 jun. 2000b. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-jun-23-ca-43891-story.html>. Acesso em: 07/12/20.

TRIER, L. V. Manifesto I (Denmark, 1984) / Manifesto II (Denmark, 1987) / Manifesto III: I confess! (Denmark, 1990). In: MACKENZIE, Scott (org.). *Film manifestos and global cinema: a critical anthology*. Los Angeles: University of California Press, 2014, p. 173-175.

_____; VINTERBERG, T. Dogme '95 Manifesto and Vow of Chastity (Denmark, 1995). In: MACKENZIE, S. (org.). *Film manifestos and global cinema: a critical anthology*. Los Angeles: University of California Press, 2014, p. 201-203.

ANEXOS

ANEXO A: Manifesto I (1984)

Tudo parece estar bem: os cineastas mantêm uma relação imaculada com seus produtos, possivelmente uma relação com um toque de rotina, mas ainda assim uma relação boa e sólida, onde os problemas cotidianos preenchem o tempo mais do que adequadamente, de modo que eles sozinhos formam o conteúdo! Em outras palavras, um casamento ideal que nem mesmo os vizinhos poderiam se incomodar: sem brigas barulhentas no meio da noite... sem episódios de compromisso pela metade nas escadas, mas uma união entre ambas as partes: o cineasta e seu “cinema-esposa”, para a satisfação de todos... em paz consigo mesmos... mas enfim... Todos nós podemos dizer quando a Grande Inércia chegou!

Como o casamento anteriormente tempestuoso do filme se transformou em um casamento de conveniência? O que aconteceu com esses velhos? O que corrompeu esses velhos mestres da sexualidade? A resposta é simples. Coqueteria equivocada, um grande medo de ser descoberto (o que importa se sua libido enfraquecer quando sua esposa já lhe deu as costas?)... fizeram-nos trair aquilo que outrora dava a esta relação o seu sentido de vitalidade: Fascínio!

Os cineastas são os únicos culpados por essa rotina monótona. Despoticamente, eles nunca deram à sua amada a chance de crescer e se desenvolver em seu amor... Por orgulho, eles se recusaram a ver o milagre em seus olhos... e assim a esmagaram... e a si mesmos.

Esses velhos endurecidos devem morrer! Não nos contentaremos mais com “filmes bem-intencionados com mensagem humanista”, queremos mais – do real, do fascínio, da experiência – infantil e puro, como toda arte real. Queremos voltar ao tempo em que o amor entre o cineasta e o filme era jovem, quando você podia ver a alegria da criação em cada quadro do filme!

Não estamos mais satisfeitos com substitutos. Queremos ver a religião na tela. Queremos ver os “amantes do cinema” brilhando de vida: improváveis, estúpidos, teimosos, extáticos, repulsivos, monstruosos e não coisas domesticadas ou castradas por um velho cineasta moralista e amargo, um puritano estúpido que elogia o intelecto - virtudes esmagadoras de bondade.

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

Queremos visibilidade!

ANEXO B: Manifesto II (1987)

Tudo parece bem. Jovens vivem relacionamentos estáveis com uma nova geração de filmes. Os métodos de controle da natalidade que se supõe terem contido a epidemia serviram apenas para tornar o controle da natalidade mais eficaz: nada de criações inesperadas, nada de filhos ilegítimos — os genes estão intactos. Os relacionamentos desses jovens lembram o fluxo interminável de grandes bailes em uma época passada. Há também os que moram juntos em cômodos sem móveis. Mas o amor deles é crescimento sem alma, replicação sem mordida. Sua “selva” carece de disciplina e sua “disciplina” carece de selvageria.

VIVA A BAGATELA!

A bagatela é humilde e abrangente. Revela a criatividade sem fazer segredo da eternidade. A sua moldura é limitada mas magnânima e, por isso, deixa espaço para a vida. Epidemia se manifesta em uma relação séria e fundamentada com esses jovens, como uma bagatela – porque entre bagatelas, as obras-primas são fáceis de contar.

ANEXO C: Manifesto III: eu confesso! (1990)

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

Choro enquanto escrevo estas linhas, por quão falsa foi minha atitude. Quem sou eu para repreender e castigar? Quem sou eu para desprezar com desdém a vida e o trabalho de outras pessoas? Minha vergonha só é agravada pelo meu pedido de desculpas por ter sido seduzido pela arrogância da ciência caindo no chão como uma mentira! Pois é verdade que tenho tentado embriagar-me em uma nuvem de sofismas sobre o propósito da arte e as obrigações do artista, que tenho pensado em teorias engenhosas sobre a anatomia e a natureza do filme, mas – e confesso isso abertamente – nunca cheguei perto de disfarçar minha paixão mais íntima com essa patética cortina de fumaça: MEU DESEJO CARNAL.

Nossa relação com o cinema pode ser descrita e explicada de várias maneiras. Devemos fazer filmes com a intenção de educar, podemos querer usar o cinema como um navio que nos levará a uma viagem a terras desconhecidas, ou podemos afirmar que o objetivo de nossos filmes é fazer o público rir ou chorar, e pagar. Tudo isso pode parecer plausível, mas não acredito nisso.

Só há uma desculpa para viver – e forçar os outros a viver – o inferno do processo de filmagem: a satisfação carnal naquela fração de segundo quando os alto-falantes e o projetor do cinema em uníssono e inexplicavelmente dão origem à ilusão de movimento e soa como um

elétron deixando sua órbita e assim criando luz, a fim de criar apenas uma coisa - um milagroso sopro de vida! Esta é a única recompensa, esperança e desejo do cineasta. Essa experiência carnal quando a magia do cinema realmente funciona, correndo pelo corpo como um orgasmo trêmulo... É minha busca por essa experiência que sempre esteve e sempre estará por trás de todo o meu trabalho e esforço... nada mais! Pronto, escrevi e me senti bem. E esqueça todas as falsas explicações sobre “fascínio infantil” e “humildade abrangente”. Pois aqui está minha confissão: LARS VON TRIER, UM SIMPLES MASTURBADOR DA TELA PRATEADA.

Ainda assim, na parte três da trilogia, Europa, não fiz a menor tentativa de diversão. Pureza e clareza foram finalmente alcançadas! Aqui nada esconde a realidade sob uma camada doentia de “arte”.

APENAS ME DÊ UMA ÚNICA LÁGRIMA OU UMA GOTA DE SUOR; TEREI PRAZER EM LHE DAR TODA A "ARTE" DO MUNDO.

Uma palavra final. Que somente Deus julgue minhas tentativas alquímicas de criar vida em celulóide. Uma coisa é certa. A vida fora do cinema nunca pode ser igualada, pois é sua criação e, portanto, divina.

ANEXO D: Manifesto Dogma 95 / Voto de Castidade (1995)

DOGMA 95 é um coletivo de diretores de cinema fundado em Copenhague na primavera de 1995.

DOGMA 95 tem o objetivo expresso de contrariar “certas tendências” no cinema atual.

DOGMA 95 é uma ação de resgate!

Em 1960 foi o bastante! O filme estava morto e clamava por ressurreição. O objetivo estava correto, mas os meios não! A nova onda provou ser uma ondulação que atingiu a costa e se transformou em lama.

Slogans de individualismo e liberdade criados funcionam por um tempo, mas sem mudanças. A onda estava em disputa, como os próprios diretores. A onda nunca foi mais forte do que os homens atrás dela. O próprio cinema antiburguês tornou-se burguês, porque o fundamento sobre o qual suas teorias se baseavam era a percepção burguesa da arte. O conceito de autor foi desde o início o romantismo burguês e, portanto... falso!

Para o DOGMA 95 o cinema não é individual.

Hoje está em curso uma tempestade tecnológica, cujo resultado será a democratização definitiva do cinema. Pela primeira vez, qualquer um pode fazer filmes. Mas quanto mais acessível a mídia se torna, mais importante é a vanguarda. Não é por acaso que a expressão

“avant-garde” tem conotações militares. Disciplina é a resposta... temos de uniformizar os nossos filmes, porque o filme individual será decadente por definição!

DOGMA 95 se opõe ao filme individual pelo princípio de apresentar um conjunto indiscutível de regras conhecido como VOTO DE CASTIDADE.

VOTO DE CASTIDADE

Juro submeter-me ao seguinte conjunto de regras elaboradas e confirmadas pelo DOGMA 95:

1. A filmagem deve ser feita no local. Acessórios e cenários não devem ser trazidos (se um acessório específico for necessário para a história, deve ser escolhido um local onde esse acessório será encontrado).

2. O som nunca deve ser produzido separado das imagens ou vice-versa. (A música não deve ser usada, a menos que ocorra onde a cena está sendo filmada).

3. A câmera deve ser segurada na mão. Qualquer movimento ou imobilidade alcançável na mão é permitido. (O filme não deve acontecer onde a câmera está parada; a filmagem deve acontecer onde o filme acontece).

4. O filme deve ser colorido. Iluminação especial não é aceitável. (Se houver pouca luz para exposição, a cena deve ser cortada ou uma única lâmpada deve ser colocada na câmera).

5. Trabalhos ópticos e filtros são proibidos.

6. O filme não deve conter ação superficial. (Assassinatos, armas, etc. não devem ocorrer.)

7. É proibido a alienação temporal e geográfica. (Isso quer dizer que o filme se passa aqui e agora.)

8. Filmes de gênero não são aceitáveis.

9. O formato do filme deve ser Academia 35 mm.

10. O diretor não deve ser creditado.

Além disso, juro como diretor abster-me de gosto pessoal! Eu não sou mais um artista. Juro abster-me de criar uma “obra”, pois considero o instante mais importante do que o todo. Meu objetivo supremo é forçar a verdade de meus personagens e cenários. Juro fazê-lo por todos os meios disponíveis e à custa de qualquer bom gosto e qualquer consideração estética.

Assim faço meu VOTO DE CASTIDADE.

Copenhague, segunda-feira, 13 de março de 1995

Em nome do DOGMA 95