

# **Dogma 95**



**Ministério da Cultura** apresenta  
**Banco do Brasil** apresenta e patrocina

**Dogma 95**

**CCBB Rio de Janeiro**

7 a 18 de maio

**CCBB Brasília**

3 a 15 de junho

**CCBB São Paulo**

2 a 14 de setembro

2015

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam *Dogma 95*, panorama do movimento dinamarquês criado duas décadas atrás em defesa de um cinema mais realista e menos comercial.

Em 13 de março de 1995, os cineastas Thomas Vinterberg e Lars Von Trier publicaram um manifesto que preconizava mudanças radicais no fazer cinematográfico de então, baseando-se em prescrições que iam do uso de técnicas e tecnologias à abordagem de temas específicos. Em pouco tempo, as ideias contidas no documento deram origem a filmes que influenciaram diretores de várias partes do mundo.

A mostra conta com dezesseis longas e, sem descuidar do caráter internacional do movimento, destaca a obra de seus realizadores mais influentes: Von Trier, Vinterberg e Susanne Bier. Com o objetivo de estimular a reflexão sobre essa cinematografia, serão realizados debates sobre o tema.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma o seu apoio à sétima arte e oferece ao público a oportunidade de conhecer melhor uma das vertentes mais controversas e frutíferas do cinema contemporâneo.

Centro Cultural Banco do Brasil

## **Dogma 95: vinte anos depois**

Dogma é um termo de cunho propriamente religioso que indica uma proposição apresentada como incontestável e indiscutível. Lars Von Trier tinha um apreço curioso por essa palavra. Chegou mesmo a imaginá-la no título de um livro sobre cinema que planejava lançar no início dos anos 90. Aquele era mesmo um período de domínio absoluto do cinema hollywoodiano – seus filmes bilionários, sua publicidade massiva, sua preguiça embrutecedora. Von Trier pensava em caminhos alternativos. Quem sabe um novo desafio? Talvez uma grande polêmica. Alguma confusão. Em 1994, fez de sua minissérie, *The Kingdom* (1994) – uma mistura de comédia, drama hospitalar e história de fantasmas –, uma estranha espécie de laboratório: câmera trêmula na mão, imagem distorcida e granulada, luz natural, nada de estúdios, personagens à margem, atenção aos sentimentos, noções de autenticidade e verdade. E, no ano seguinte, convidado para falar em uma cerimônia de comemoração do centenário do cinema em Paris, Von Trier arquitetou, como se tornaria de praxe, uma apresentação triunfante. Contatou seu colega, Thomas Vinterberg, que ainda não tinha feito nenhum longa, somente dois curtas universitários, e, juntos, “em apenas 25 minutos e sob contínuas explosões de riso alegre”, como diria Vinterberg, deram à luz um manifesto e alguns mandamentos em nome de um outro tipo de cinema. O tal livro jamais seria lançado. Já a palavra, em pouco tempo, estaria na boca de muita gente.

Vinte anos mais tarde, ainda é possível perguntar: o que foi o Dogma 95? Um cinema livre de todo aparato industrial, de tudo aquilo que lhe é supérfluo, que contribui para desvirtuar a verdadeira essência dos filmes? Uma brincadeira inconsequente conjugada com doses descaradas de marketing? É preciso ir com mais calma. Um movimento? Certamente, e transnacional. Uma provocação? Claro. Estamos até hoje falando desse troço. Original? Longe disso, ok. Mas o que seria original no cinema? Um desafio estético? Começou assim. Uma receita? Talvez tenha terminado assim.

Mas e os filmes? Sim, porque, sem eles, nada disso faz muito sentido. São eles que validam, cada um à sua maneira, um manifesto e os votos que, na teoria, jamais teriam o mesmo impacto. Pois o tempo passa e a qualidade de algumas das crias do Dogma permanecem irretocáveis: a precisão de *Festa de família* (1998), o à flor da pele de *Os idiotas* (1998),

o jogo entre aparência e verdade de *Mifune* (1999), a expressividade de *Julien Donkey-Boy* (1999)... São eles que dão razão e vitalidade ao Dogma. Filmes de um mesmo caminho, embora absolutamente diferentes. Muito pouco rígidos em relação às regras que inventaram, embora desejem um cinema em comum.

A proposta desta retrospectiva é fazer um panorama desta espécie curiosa de movimento que há exatas duas décadas bagunçou o cinema contemporâneo com um manifesto em defesa de um cinema mais despojado e urgente. Antes de nos despedirmos, contudo, retomemos nosso dilema inicial: afinal, o que seria o Dogma 95? Um importante movimento estético ou um lance de marketing e publicidade? Uma picaretagem sarcástica ou uma novidade bem humorada? Que estas perguntas permaneçam sem resposta, essa talvez seja nossa maior contribuição. Que os filmes espalhem conjunções adversativas por todos os lados e que o Dogma 95 se mantenha no alto de sua ambiguidade.

Uma boa mostra a todos.

Julio Bezerra

*Curador*





Depois da festa: o efeito do Dogma no cinema dinamarquês **8**

*Peter Schepelern*

Dogma direto: manifestos cinematográficos e o *fin de siècle* **38**

*Scott MacKenzie*

Autênticas ilusões: a estética do Dogma 95 **50**

*Ove Christensen*

Dogma 95: Um olhar mais atento ao credo de Von Trier & Cia. **60**

*Richard Combs e Raymond Durnat*

Manifesto Dogma 95 e Voto de castidade **70**

Filmografia **75**

Sobre os autores **93**

# Depois da festa: o efeito do Dogma no cinema dinamarquês

**Peter Schepelern**

Publicado originalmente sob o título  
“After the Celebration: The Effect of Dogme  
on Danish Cinema” em *Kosmorama*,

13 de dezembro de 2013. Disponível  
online em: <[http://www.kosmorama.org/  
Artikler/After-The-Celebration.aspx](http://www.kosmorama.org/Artikler/After-The-Celebration.aspx)>.

Por alguns anos – desde, ao menos, as estreias em Cannes de *Festa de família*, de Thomas Vinterberg, e *Os idiotas*, de Lars Von Trier, em 1998, e algo em torno de quatro a cinco anos depois –, o Dogma 95<sup>1</sup> estava por todos os lados. Um chamado em nome de uma visão minimalista, fundamentalista de cinema, um retorno à simplicidade que se perdera com os triunfos da técnica cinematográfica.

Dogme (a palavra dinamarquesa para Dogma) foi rejeitada como um mero golpe publicitário, embora também tenha sido tomada como “um dos eventos mais importantes da história do cinema europeu do século 20”.<sup>2</sup> De qualquer forma, Dogma – por um breve e brilhante período – foi a palavra do momento, anunciando uma abordagem alternativa para o cinema e tornando o cinema dinamarquês contemporâneo inesperadamente famoso.

### **O cinema velho está morto**

O Dogma era uma ideia que Lars Von Trier, que inventou seu “Von” para ser sarcástico, vinha desenvolvendo há algum tempo. Segundo o produtor Peter Jensen Aalbæk, Von Trier falou sobre o conceito do Dogma pela primeira vez por volta de 1992, quando abriram juntos a produtora de cinema Zentropa.<sup>3</sup> Von Trier tinha inicialmente um projeto de livro sobre o cinema que levava o título Dogma; ele gostava desta palavra, do fato dela se referir a uma verdade que não pode ser questionada, além do termo “cair muito bem em minha boca”.<sup>4</sup>

De forma mais direta, o Dogma foi desenvolvido a partir de suas experiências, em 1994, com a minissérie de tv *Riget (The Kingdom)*, uma mistura de comédia, drama hospitalar e história de fantasmas, quando Von Trier testou o uso de recursos visuais deliberadamente defeituosos e imperfeitos, marcados por uma trêmula câmera na mão, cores distorcidas e granuladas, em parte para criar um certo estilo, em parte – ao omitir a quantidade enorme de tempo necessária para preparar a iluminação de cada tomada e por ignorar regras clássicas da “gramática”

1 Citado frequentemente de maneira equivocada como Dogme95. Ver KELLY (2000), BADLEY (2001), MAST e KAWIN (2008).

2 VOLK, Stefan, “FILM-DIENST”. n° 8, 2005.

3 BJÖRKMAN, 2002: 50.

4 Conversa com Von Trier (data confidencial).

cinematográfica, como a regra dos 180° – para simplificar (e assim encurtar e reduzir os custos) o processo de filmagem.<sup>5</sup>

Eu, autor deste artigo (fui professor de Von Trier no curso de cinema da Universidade de Copenhagen, 1976-1979), recebi um telefonema de Von Trier no início de 1995. Ele queria saber quando tinha sido a última vez que um manifesto cinematográfico havia ganhado vida. É bem verdade que seus primeiros filmes, a chamada Trilogia Europa [*The Element of Crime* (1984), *Epidemia* (1987) e *Europa* (1991)], nasceram todos acompanhados de pequenos manifestos.<sup>6</sup> Mas manifestos mais gerais são muito raros na história do cinema.

Dziga Vertov, claro, escreveu vários em 1920 – este foi, afinal, um meio adequado de expressão na URSS revolucionária –, mas em sua maioria eles se dirigiam ao campo do documentário. O manifesto do Free Cinema (1956), de Lindsay Anderson, também se referia aos documentários, embora tenha influenciado filmes britânicos ao longo dos anos 1960. Alguns artigos de Cesare Zavattini apresentam os principais pensamentos por trás do neorrealismo italiano, e dois textos, “Le Camera-stylo” (1948), de Alexandre Astruc e “Uma certa tendência do cinema francês” (1954), de François Truffaut, serviram como precursores de alguns princípios da Nouvelle Vague francesa. Por fim, na década de 1960, uma série de declarações acompanhou os novos e revolucionários cinema da América Latina.

O exemplo mais óbvio de um manifesto cinematográfico talvez seja o Manifesto de Oberhausen 1962. O curto texto, assinado por 26 jovens cineastas alemães, concluía com a seguinte proclamação: “O cinema velho está morto. Nós acreditamos em um cinema novo”. O Manifesto, contudo, fala apenas vagamente sobre “a nova liberdade das convenções usuais de produção de filmes” e “a nova linguagem cinematográfica”,<sup>7</sup> sem especificar bem o que isso significaria.<sup>8</sup>

5 SCHEPELERN, 2000: 171.

6 Ver BAINBRIDGE, 2007: 167.

7 H. G. Pflaum & H. H. Ptrinzier: *Cinema in the Federal Republic of Germany*, 1983.

8 Para ler mais sobre manifestos cinematográficos veja MACKENZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Culture: A Critical Anthology*. California: University of California Press, 2014.

## **Ação de resgate**

1995 foi o grande ano de aniversário do cinema, ao menos a partir de uma perspectiva europeia. Von Trier tinha sido convidado para participar da conferência sobre o futuro do cinema, *Le Cinéma vers son deuxième siècle (O cinema na direção de seu segundo século)*, no Odeon Théâtre de l'Europe, em Paris, na primavera de 1995, exatamente 100 anos após os irmãos Lumière mostrarem seus filmes para uma audiência formada por convidados (em 22 de março de 1895), e acabou se convencendo de que este era um momento adequado para um novo manifesto que anunciasse uma nova abordagem em relação ao cinema.

Ele contatou seu colega, Thomas Vinterberg, que ainda não tinha feito nenhum filme (ele faria isso no ano seguinte com *De største Helte*), mas, com base em dois ótimos curtas ficcionais *Sidste omgang* (1993), seu trabalho de graduação da Escola Dinamarquesa de Cinema, e *Drengen Baglaens der gik* (1994), ele já era considerado o mais promissor entre os jovens cineastas do país. Von Trier o convidou para ser coautor do manifesto (da seção *Voto de castidade*) e membro de um grupo de realizadores que transformariam as novas ideias em realidade.

O manifesto do Dogma 95, se somarmos os pontos importantes de seu método e filosofia, é dirigido a “certas tendências” do cinema contemporâneo, oferecendo uma “ação de resgate”, que é, basicamente, uma oposição ao “conceito de autor” e à noção de um “cinema “burguês”: “devemos colocar os nossos filmes em uniformes, porque o cinema individualista será decadente por definição”. A fim de combater isso e responder a uma situação em que “uma tempestade tecnológica cria tumulto cujo resultado será a democratização suprema do cinema”, um conjunto de regras, o chamado “Voto de castidade”: 1) As filmagens devem ser feitas no local. 2) O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. 3) A câmera deve ser usada na mão. 4) O filme deve ser em cores. 5) São proibidos os truques fotográficos e filtros. 6) O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. 7) São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. 8) São inaceitáveis os filmes de gênero. 9) O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão, com formato de tela 4:3. 10) O nome do diretor não deve figurar nos créditos. Ao fim, anuncia-se que o diretor do Dogma deve “renunciar a seu gosto pessoal” e “à criação de uma obra”, deve abandonar a ideia de ser um “artista”. Ao invés disso, o “objetivo supremo é arrancar a verdade de

meus personagens/cenários. Prometo fazê-lo por todos os meios à minha disposição e ao custo de qualquer bom gosto e considerações estéticas”<sup>9</sup>

A primeira parte do texto tem um caráter típico de manifesto – uma proclamação ideológica em que a crítica, julgamentos e opiniões são apresentados com poder retórico. O manifesto do Dogma tem muito claramente pontos em comum com manifestos anteriores, que de maneiras diferentes têm convocado mudanças, liberdade e mais realismo. A maioria dos manifestos para por aqui. A originalidade do Dogma é não apenas suas declarações e princípios, mas o fato de se oferecer um método particular de cinema, de se esboçar um programa propositivo, um procedimento alternativo de cinema, não em termos abstratos e sim, ao contrário, literais. As dez regras do *Voto de castidade*, proibições em sua maioria, funcionam como uma espécie de terapia, um tratamento e uma cura. É como se fosse uma difícil dieta: um tanto dolorosa, mas saudável a longo prazo. É também uma espécie de (auto)punição, uma confissão de fé e uma promessa de obedecer a regras que não podem ser questionadas (como acontece com os dogmas religiosos). Com o tempo, veremos que muitos diretores do Dogma pecaram.<sup>10</sup>

### **De volta ao básico**

Central para o Dogma é o protesto contra um certo estado de coisas, algo típico dos movimentos de vanguarda. A rebelião não é dirigida contra o cinema dinamarquês, mas principalmente contra Hollywood:<sup>11</sup> o Dogma é (europeu) minimalismo contra (americano) *mainstream* grandioso, com sua “ação superficial”, seus “cosméticos” e sua “ilusão”. Foi também, como comenta Vinterberg, “uma reação à preguiça e à mediocridade, tanto do cinema europeu quanto do norte-americano.”<sup>12</sup>

O Dogma representa um retorno à simplicidade, com uma abordagem supostamente mais fundamental e verdadeira para o cinema. Von Trier fala do Dogma como “o equivalente a fazer fogo com duas pedras em vez de com um isqueiro Ronson”,<sup>13</sup> e ele compara-o “aos primeiros dias

9 Ver <<http://www.dogme95.dk/dogma-95/>>.

10 Ver ROMAM, 2001: 67 e 88.

11 Ver BJÖRKMAN, 2002: 20; BJÖRKMAN, 2003: 202.

12 PORTON, Richard. *Cineaste*. nº 2-3, 1999.

13 HJORT e BONDEBJERG, 2011: 210.

do cinema”, quando “você consegue experimentar novamente as maravilhas do cinema como algo totalmente novo”.<sup>14</sup> A ideia é fazer filmes “aqui e agora”, usando a espontaneidade do momento, em vez de apostar em um monte de pós-produção e “reparação” de cenas. A simplicidade é alcançada através do uso da câmera na mão, da proibição de iluminação artificial e da proscrição contra correções posteriores de imagem e som.

Dogma é uma busca por verdade, uma ambição bastante abstrata. Deve-se notar, no entanto, que fala-se em verdade dentro de um universo ficcional. O Dogma não foi feito pensando no documentário, apenas em longas de ficção. Anos depois, em 2001, Von Trier iria apresentar um manifesto com regras feitas especialmente para documentários, o chamado *Dogumentary*, mas nunca teve um impacto mais amplo e jamais se materializou na forma de filmes importantes.<sup>15</sup>

O Dogma é também contra o status de autor do cineasta, correndo o mito romântico da personalidade artística única; para um realizador excêntrico como Von Trier, esta é uma regra um tanto masoquista. Faz parte também da tendência antiestética do movimento ignorar “qualquer bom gosto e qualquer estética”.

O projeto do Dogma tem lá seus paradoxos: por que exigir primitivismo técnico de um meio muito baseado na tecnologia? Por que lutar contra a ilusão e procurar a verdade em filmes de ficção, pode-se perguntar, quando a ficção, por definição, é ilusão e invenção – por que não, em seguida, fazer documentários? Como seria possível evitar “estética” quando se trabalha em um meio estético? E se você privilegiar a performance do momento e não sua versão manipulada, não seria mais lógico optar, então, pelo teatro e seu “aqui e agora”?

Não há respostas simples, exceto que o Dogma não é uma abordagem acadêmica, mas artística, em um campo em que não existem tabus.

### **De baixo orçamento e digitais**

Deve-se notar que o Dogma é frequentemente discutido em conexão com duas questões que não são mencionadas no manifesto: o baixo orçamento e o digital.

14 MÜLLER, 2001: 258, n. 44.

15 Ver Claus Christensen em HJORT e MACKENZIE (2003).

As regras do Dogma não prescrevem nada sobre orçamentos,<sup>16</sup> e, desde o início, Von Trier salientava que o Dogma era “um conceito artístico, não econômico”.<sup>17</sup> Entretanto, o Dogma gerou, em sua maioria, filmes de baixo orçamento, já que as regras em geral acabavam afetando diretamente os custos de produção.

O Manifesto Dogma demanda – em conformidade com o seu espírito fundamentalista – que um filme deve ser filmado em película 35 milímetros, com formato de tela 4:3. Se os manifestos em geral anunciam novas direções, o Dogma, paradoxalmente, apela para um regresso à velha tecnologia e seus formatos mais padronizados. Os avanços vertiginosos da tecnologia digital fizeram Von Trier perceber que o digital talvez servisse melhor ao Dogma.<sup>18</sup> O grupo, então, concordou que “esta regra devia ser aplicada apenas para o formato de distribuição”.<sup>19</sup> Tanto *Festa de família* quanto *Os idiotas* foram filmados em digital, enquanto *Mifune* (1999) foi rodado em película. Von Trier, por sua vez, continuaria com o cinema digital.

As câmeras digitais deram uma nova liberdade, embora a imagem fosse menos perfeita (o que estava de acordo com a desconsideração do Dogma em relação a questões estéticas). A técnica digital estaria por trás da “democratização suprema do cinema”, com a explosão na década seguinte da chamada cultura do YouTube. O que não deixa de ser curioso: em seu uso pioneiro de câmeras de digitais, o Dogma acabou fazendo parte de uma revolução que levaria os filmes hollywoodianos a um outro patamar no que diz respeito às questões de ilusão e manipulação.

### **Apresentação em Paris**

O manifesto foi escrito muito rápido, “com base em algumas notas que eu tinha escrito”,<sup>20</sup> disse Von Trier. Vinterberg completa: “Nós nos sentamos e compusemos essas regras em meia hora. Foi extremamente rápido. O que me entusiasmava eram aspectos anarquista e coletivista, além do lado totalmente insano de tudo isso”.<sup>21</sup> Aliás, é um erro comum

16 Ver BJÖRKMAN, 2003: 24, 28, 40, 44.

17 Von Trier para Hilden, 21 de novembro de 1996. DFI Archive.

18 BJÖRKMAN, 2003: 214.

19 KELLY, 2000: 138.

20 BJÖRKMAN, 2002: 21.

21 Conversa com Vinterberg, 15 de novembro de 2012.



supor que todo o grupo original do Dogma ajudou a redigir o texto.<sup>22</sup>

Vinterberg sublinha que a regra em relação à música foi uma sugestão sua, enquanto a que se refere ao crédito do diretor coube a Von Trier. Um ponto de interesse mútuo foi o uso da câmera na mão. Vinterberg explica:

“Para mim, essa coisa começou na Escola de Cinema, com o meu filme, *Brudevalsen* (*The Waltz Wedding*, 1991). Fiquei profundamente absorvido pela questão da câmera na mão, e ninguém fazia isso naquela época. E Lars viu esse filme antes de ver qualquer outra coisa que eu tinha feito. Foi neste contexto que ele me perguntou se deveríamos começar uma onda a respeito da câmera na mão. Nós nos conhecemos na escadaria em Ryesgade (o primeiro endereço da Zentropa). Ele queria fazer o mesmo, já tinha visto *Homicídios* (série americana de TV, 1993-1999). Ele ainda não tinha feito *The Kingdom*”.<sup>23</sup>

Von Trier, para quem o controle – e abrir mão do controle – sempre foi uma questão central, viria a apontar o motivo mais pessoal e idiossincrático por trás das regras:

“Assim como Truffaut escreveu um artigo sobre uma certa tendência do cinema francês, poderíamos dizer que o Dogma trata de certas tendências do cinema de Lars von Trier. E eu me refiro a algumas estratégias que eu já havia dominado muito bem e que me demandavam muito espaço e tempo. A única maneira que encontrei para me obrigar a fazer um filme não manipulado foi estabelecer que aquilo fazia parte das regras. Trata-se de indulgência, sobre uma certa expiação dos pecados”.<sup>24</sup>

O Dogma, é claro, foi concebido como um movimento, uma iniciativa coletiva, e a ideia era criar um grupo, juntar um punhado de cineastas de diferentes partes do mundo e do cinema dinamarquês. Além de Von Trier e Vinterberg, o grupo incluiu Søren Kragh-Jacobsen, Kristian Levring e Anne Wivel, que logo se retirou do projeto (eventualmente quatro dos dez filmes dinamarqueses do Dogma seriam dirigidos por mulheres).

22 VET BAINBRIDGE (2007), COOK (2003), COUSINS (2004), GOMERY e PAFORT-OVER-DUIN (2011).

23 Conversa com Vinterberg (15 de novembro de 2012).

24 SCHEPELERN, 2005b.

Kragh-Jacobsen era um representante dos diretores mais experientes,<sup>25</sup> Levring veio de anúncios publicitários; Wivel era uma documentarista.

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<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

A apresentação internacional do manifesto ocorreu poucos dias depois na conferência de Paris diante de participantes de renome, como Jean-Jacques Beineix, Yousef Chahine, Costa-Gavras, Claire Denis, Abbas Kiarostami, Claude Lanzmann, Manoel de Oliveira, Alain Tanner, os irmãos Taviani e Krzysztof Zanussi. Era de 20 março de 1995,<sup>28</sup> e Von Trier se dirigiu ao público, como visto no filme de Jesper Jargil, o documentário *De lutrede* (2002): “Parece-me”, disse ele “que nos últimos 20 anos – não, digamos dez, então – o cinema tem sido um lixo. Sendo assim – a minha pergunta foi: o que podemos fazer sobre isso?... e eu fiz algumas páginas com poucas palavras: chama-se Dogma 95”!

Ele, então, leu em voz alta o manifesto e depois jogou panfletos vermelhos para o público. Com sua atitude irônica de costume, aparentemente zombando da cultura política de esquerda da década de 1970, ele se recusou a responder perguntas sobre o Dogma 95, porque, como ele disse, não tinha sido autorizado a fazê-lo pelo grupo do Dogma!

25 Inicialmente, Von Trier queria que Nils Malmros participasse.

26 *Politiken*, 18 e 25 de março de 1995.

27 Em 2002, no mesmo jornal, ele se arrependeu de sua posição.

28 ERRO em STEVENSON (2003); ver French Ministry of Culture (org.): *Le Cinéma vers son deuxième siècle: Colloque international*, 20 e 21 de março de 1995, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris: Le Monde Editions, 1995.

## **Antecipando o Dogma**

Após o manifesto, mas antes ou paralelamente aos filmes, algumas obras dinamarquesas estrearam e pareciam antecipar um pouco o espírito do Dogma. *Let's Get Lost* (1996), de Jonas Elmer, uma comédia sobre um grupo de jovens ociosos, e *Pusher* (1996), um filme de *gangster* de Nicolas Refn, ambos estreias em longas de jovens cineastas, criaram um *look* Dogma, fazendo uso de restrições e limitações, bem como um estilo marcado pela câmera na mão e o baixo orçamento,<sup>29</sup> assim como *Mimi og madammerne* (1998), de Linda Wendel, sobre um grupo de amigos em uma cabana de verão. Este estilo de câmera na mão também era visível na série de TV *Taxa* (1997-1999), onde Anders Refn, editor de *Ondas do destino* (1996), e Morten Arnfred, codiretor de *The Kingdom* e assistente de direção em *Ondas do destino*, eram nomes proeminentes. Estas iniciativas podem ser vistas como sintomas de que estava tudo pronto para a chegada do Dogma.

## **Problemas de financiamento**

O próximo passo era de realizar o plano de fazer cinco filmes, dirigidos pelos quatro irmãos do Dogma – Von Trier, Vinterberg, Kragh-Jacobsen e Levring.

No início deste processo, a então ministra dinamarquesa da Cultura, Jytte Hilden, estava entusiasmada com o projeto. Ela estava presente na maratona de cinco horas de *The Kingdom*, para um público convidado, em novembro de 1994, que em uma única tacada, conseguiu revelar o potencial de Von Trier para além dos limites do filme de arte intelectual. De acordo com Von Trier,<sup>30</sup> Hilden, na festa de aniversário de Morten Arnfred, em agosto de 1995, havia prometido conceder os necessários quinze milhões de coroas dinamarquesas aos filmes do Dogma. Mas aí começaram os problemas.

Pouco depois, Von Trier iria reclamar com a ministra: “Eu tinha o seu consentimento e sua boa vontade... o que aconteceu?”<sup>31</sup> O que

29 Ver HJORT e MACKENZIE (2003).

30 Von Trier para Hilden, 14 de agosto de 1995 e 21 de novembro de 1996. DFI Archive.

31 Von Trier para Hilden, 21 de novembro de 1996. DFI Archive.

aconteceu foi, provavelmente, que Hilden tinha percebido que ela poderia entrar em conflito com o princípio da idoneidade: um ministro não pode, pessoalmente, apoiar um projeto específico. Ao contrário, o apoio tem que passar pelos canais oficiais, neste caso, o Danish Film Institute, cujos comissários teriam de aprovar ou não qualquer apoio financeiro com base na avaliação dos roteiros.

Como o Ministério não poderia fazer uma concessão especial para o projeto do Dogma, acabou montando um projeto-piloto em que fundos especiais poderiam financiar alguns filmes de baixo orçamento ao longo dos anos seguintes. A iniciativa seria administrada pelo Danish Film Institute e os diretores do Dogma poderiam submeter seus projetos. Os irmãos do Dogma, no entanto, acreditaram que isto era incompatível com o espírito de grupo do Dogma. Em uma carta furiosa, Von Trier deixou claro que o movimento era “um projeto coletivo, que consistia na produção de cinco filmes”: “Não pode ser menos do que isso caso queiramos mover qualquer coisa no mundo estagnado do cinema (...) O Dogma 95 dará um longo impulso ao cinema dinamarquês e internacional”.<sup>32</sup>

O grupo do Dogma, portanto, não só não submeteu seus projetos ao novo programa, como também queixou-se ao Danish Film Institute que o fundo especial para filmes de baixo orçamento, na verdade, era “o dinheiro que o Ministério da Cultura havia prometido ao projeto do Dogma 95”.<sup>33</sup>

Em dezembro de 1996, Hilden havia deixado sua posição como ministra da Cultura, e o plano do Dogma parecia ter caído por terra. Mas, em seguida, a emissora de TV nacional dinamarquesa, DR, se envolveu no projeto – algo excepcional já que a DR nunca tinha participado da produção de longas sem o Danish Film Institute.

Bjørn Erichsen assumiu o cargo de diretor-gerente da DR em 1996. Ele vinha de uma posição de líder e criador da nova Academia Europeia de Cinema (em Ebeltoft, Dinamarca), onde tinha adquirido contatos estreitos com a indústria cinematográfica. Sven Abrahamsen, o produtor da DR, responsável por *The Kingdom*, sugeriu a Erichsen que o canal deveria se envolver no financiamento dos filmes do Dogma agora que o *Danish Film Institute* havia deixado o projeto. O interesse de Erichsen também se

32 Von Trier para Hilden, 21 de novembro de 1996. DFI Archive.

33 Von Trier para DFI, 8 de janeiro de 1997. DFI Archive.

justificava pelo fato de que a DR estava para lançar em agosto de 1996 um canal extra e mais intelectual, o DR2, onde filmes de arte exclusivos como os do Dogma se encaixariam perfeitamente.<sup>34</sup> O acordo foi assinado em abril de 1997 e as filmagens de *Festa de família* pela produtora Nimbus e *Os idiotas* pela Zentropa começariam nos meses seguintes.

### **Algo novo**

O discurso de Von Trier no final do quinto episódio de *The Kingdom*, feito em 1997, quando já preparava *Os idiotas*, pode ser entendido como uma reflexão sobre a recepção do projeto do Dogma pelo meio cinematográfico:

“Gosto e hábito andam de mãos dadas, e deixá-los de lado não nos faz nenhum bem. Contudo, se pudermos renunciar àquilo que mais nos conforta, àquilo que tantas vezes nos completou, se formos realmente capazes de dizer adeus, talvez o resultado seja, então, o de uma alegre novidade.”<sup>35</sup>

É uma situação um tanto irônica: em um país como a Dinamarca, onde o Estado é o principal patrocinador da cultura e das artes, é um problema característico que o desafio artístico em relação a um certo *status quo* deva ser feito com os mesmos mecanismos de apoio que o tipo de cinema que eles queriam combater.

O Danish Film Institute, responsável pela distribuição dos apoios estatais à produção de filmes, havia sido criado em 1972 (com base no Film Foundation de 1965) no âmbito do Ministério da Cultura e desde então desempenha um papel absolutamente crucial no desenvolvimento do cinema dinamarquês moderno. Os longas posteriores do Dogma seriam apoiados de acordo com o procedimento normal. O que não deixa de ser curioso é o fato do Danish Film Institute não ter participado do evento mais importante do novo cinema dinamarquês. Perdeu esta oportunidade em parte por causa da estrutura casual de uma instituição burocrática, inevitavelmente, inapta para lidar com um conceito principalmente não burocrático, mas também porque o instituto, em 1995-97 (sob

34 Conversa com Bjørn Erichsen, 13 de março de 2013.

35 *The Kingdom* So2E05.

a direção de uma gerente temporária, Mona Jensen), passava por um período de transição e reestruturação.

A partir de 1998, Henning Camre, como o novo CEO do Danish Film Institute, seria por quase dez anos o motor por trás do cinema dinamarquês, implementando novas leis e alcançando consideravelmente maior apoio do Estado para a produção de filmes dinamarqueses. Camre tinha sido o diretor da Escola de Cinema quando Von Trier ainda estudava por lá. Ele é descrito sarcasticamente no roteiro autobiográfico que Von Trier, sob o pseudônimo de Erik Nietzsche, escreveu sobre seus anos de escola de cinema: *De unge år* [*The Early Years* (2007), dirigido por Jacob Thuesen]. Camre representaria um momento de profissionalização do cinema dinamarquês, conduzindo-o para longe do filme de arte experimental e na direção de um cinema *mainstream*, eficiente e popular – uma direção antitética ao Dogma!

## Dez filmes

*Festa de família* e *Os idiotas* foram terminados no início de 1998 e ambos foram selecionados para a competição principal em Cannes, cujo líder, Gilles Jacob, sempre havia admirado Von Trier. É muito provável que o enorme avanço do Dogma tenha vindo desta dupla exposição.<sup>36</sup>

*Festa de família* ganhou o Prêmio do Júri em Cannes e doze outros prêmios estrangeiros, e Vinterberg foi declarado “a descoberta europeia do ano pela academia de cinema europeu”. Se o Dogma não tivesse tido essa plataforma única, no principal festival de cinema do mundo, e, sendo assim, a oportunidade de abordar o cinema internacional como um todo, o movimento poderia ter permanecido como uma espécie de esporte local para Von Trier e alguns poucos colegas.

Na apresentação do manifesto, em 1995, a reação foi levemente humorística. Agora, com os dois primeiros filmes [seguidos em breve por *Mifune* (1999), de Søren Kragh-Jacobsen, que ganharia o Urso de Prata em Berlim no início do ano seguinte], o Dogma mostrou seu potencial. Claro: ainda havia comentários sarcásticos e condescendentes sobre o projeto,<sup>37</sup>

36 Ver Birgitte Hald em BJÖRKMAN, 2002: 48; BJÖRKMAN, 2003: 217.

37 Roman Polanski, em entrevista a

Escola de Cinema da Dinamarca, em 17 de novembro de 1999, disse que sua filha fazia filmes parecidos.

embora não mais se duvidasse de que Dogma e o Novo Cinema dinamarquês tinham encontrado uma marca, e que esta chamaria a atenção do mundo inteiro.

Nos anos seguintes, dez filmes do Dogma foram realizados na Dinamarca. Após *Festa de família*, *Os idiotas* e *Mifune*, vieram *O rei está vivo* (2000), de Kristian Levring, *Italiano para principiantes* (2000), de Lone Scherfig, *Et rigtigt menneske* (2001), de Åke Sandgren, *Kira's reason: a love story* (2001), de Ole Christian Madsen, *Corações livres* (2002), de Susanne Bier, *Se til venstre, der er en svensker* (2003), de Natasha Arthy, e *Forbrydelser* (2004), de Annette K. Olesen.

O Dogma conseguiu obter sucesso mesmo afirmando-se como um experimento. “Os filmes são pensados para ter um apelo mais amplo”, escreveu Von Trier, “mas eles não são pensados para serem comerciais; é a manifestação política e cultural que realmente nos interessa”.<sup>38</sup> Embora o conceito do Dogma tenha ganhado o estrangeiro, apenas alguns dos filmes do Dogma tiveram um contato maior com o público internacional – sobretudo *Os idiotas*, *Festa de família* e *Italiano para principiantes*.<sup>39</sup>

Dogma foi uma tentativa bem sucedida de combinar iniciativas de cinema de arte com a acessibilidade do cinema hegemônico. Mas, obviamente, os filmes mais vendidos, também localmente, foram os mais *mainstream*; quanto mais artístico, mais pobre eram as vendas da bilheteria.<sup>40</sup>

## Dogma mundial

Era crucial para Von Trier que o Dogma fosse um movimento internacional, mas também que tivesse começado na Dinamarca: “Temos seguidores na França, Suécia e Polônia. Mas nós impomos a condição de que

38 Von Trier para Hilden, 21 de novembro de 1996. DFI Archive.

39 Os maiores sucessos foram *Festa de família* e *Italiano para principiantes* com 2.1 milhões de espectadores cada. Em seguida veem *Os idiotas* com 717 mil e *Mifune* com 709 mil. Dados do Danish Film Institute.

40 Os números dinamarqueses: *Italiano para principiantes* – 818.835; *Corações livres* – 502.236; *Festa de família* – 360.000; *Mifune* – 350.871; *Old, New, Borrowed and Blue* – 157.974; *In Your Hands* – 131.445; *Os idiotas* – 120.000; *Kira's reason* – 63.293; *Truly Human* – 53.788; *O rei está vivo* – 13.233.

nós teríamos de ser os primeiros a produzir, uma vez que o conceito é dinamarquês”,<sup>41</sup> escreveu ele.

Cerca de trinta filmes não dinamarqueses receberam a certificação da Secretaria Dogma, criada em 1999 pela Zentropa e pela Nimbus para administrar o movimento.<sup>42</sup> A Secretaria foi fechada em 2002 e em 2005 (em 20 de março, exatamente dez anos após a apresentação em Paris). O Dogma foi posto em liberdade em um comunicado assinado pelos quatro irmãos do movimento: “A partir de agora, o certificado, juntamente com o Manifesto e o Voto de castidade, estará disponível na internet para quem quiser fazer um filme Dogma. Se o resultado será um filme Dogma, resta ao seu criador... e sua consciência...”.<sup>43</sup> Mais tarde, muitos filmes Dogma seriam anunciados na internet, alguns até seriam enviados para a Universidade de Copenhague, embora a maioria fosse mais ou menos composta por filmes amadores e curtas, e, sem dúvida, muitos eram inexistentes, apenas títulos vazios zombando o Dogma ou Von Trier. É ainda preciso notar que esta nova fase de liberdade do Dogma nunca foi usada por realizadores dinamarqueses.

É algo “um tanto misterioso”:<sup>44</sup> por que será que nenhum filme não dinamarquês do Dogma tenha feito sucesso? Há ao menos uma importante ressalva. Os filmes dinamarqueses eram feitos a convite da Zentropa/Von Trier e Nimbus/Vinterberg. Os cineastas não dinamarqueses do Dogma não foram selecionados por estas produtoras, alguns deles tinham uma filmografia impressionante, outros eram amadores e, poucos, talvez apenas Harmony Korine com *Julien Donkey-Boy* (1999), seriam, com o tempo, considerados realizadores importantes. Vários diretores de renome foram abordados e convidados a fazer um filme Dogma entre 1998-99. Entre eles estão: Andrzej Wajda, Akira Kurosawa, Aki Kaurismäki, Ingmar Bergman; Vinterberg tomou café da manhã com Steven Spielberg em Hollywood e convidou-o a aderir ao movimento.<sup>45</sup> Mas todos eles recusaram.

41 Von Trier para Hilden, 14 de agosto de 1995. DFI Archive.

42 Certificado, ver ROMAN, 2001: 100.

43 SCHULTE, 2007: 207. O texto foi escrito

por Schepelern, creditado na página como conselheiro acadêmico.

44 STEVENSON em LORENZ, 2003: 2.

45 Ver STEVENSON (2003), BJÖRKMAN (2002) e SCHEPELERN (2012).



## Dinamarca, a marca

O manifesto do Dogma tinha tomado a Nouvelle Vague francesa como um ponto de partida, alegando que este movimento tinha falhado: tinha se revelado “uma onda que, morrendo na margem, transformava-se em lama”. Mas como o Dogma se afirmava como uma “ação de resgate”, em comparação com o seu antecessor? O que o Dogma realizou, se poderíamos perguntar?

Deve-se admitir que o Dogma não criou um novo movimento internacional, como, afinal, aconteceu com a Nouvelle Vague. O Dogma foi um convite idealista em um nível global, mas é preciso observar que os talentos mais evidentes do cinema no mundo nunca chegaram realmente a abraçá-lo.

O Dogma, no entanto, serviu como estímulo ao chamado cinema *indie*, seja nos EUA [filmes como *Keane* (2004), *Shortbus* (2006) e *O casamento de Rachel* (2008)] e na Ásia [*Casamento à indiana* (2001)], além de ter influenciado a obra de cineastas já consagrados, como *Bamboozled* (2000), de Spike Lee, *Time Code* (2000), de Mike Figgis, *Full Frontal* (2002), de Steven Soderbergh, e talvez o famoso *Projeto Bruxa de Blair* (1999). Mas já havia, é claro, uma longa tradição de um cinema mais minimalista, com John Cassavetes (*Sombras*, 1959; *Husbands*, 1970), quem Von Trier admirava, Jim Jarmusch (*Stranger Than Paradise*, 1984), Hal Hartley (*Confiança*, 1991) e Kevin Smith (*O balconista*, 1994), bem como os irmãos Dardenne, que ressuscitaram um estilo ascético de câmera na mão na década de 1980.

A realização mais óbvia do Dogma, em seguida, foi ter dirigido o foco internacional para novo cinema dinamarquês, destacando o país como uma nação cinematográfica de forma inédita. De um ponto de vista internacional (de acordo com livros didáticos e enciclopédias), o cinema dinamarquês chegou a ser notado por uma breve “idade de ouro” nos anos de silêncio, entre 1910 e 1914, com o trabalho de cineastas como Benjamin Christensen e estrelas como Asta Nielsen e Valdemar Psilander; e Carl Theodor Dreyer, com suas obras silenciosas da década de 1920, não só na Dinamarca, na Suécia e na Noruega, como também na Alemanha e na França (*A paixão de Joana D’Arc*, 1928), e seus poucos, porém surpreendentes, filmes sonoros das próximas quatro décadas – *Vampyr* (1932), *Vredens Dag* (1943), *Ordet* (1955), e *Gertrud* (1964) – o tornariam famoso, o único nome dinamarquês obrigatório no cânone internacional.

Em tempos mais recentes, o cinema dinamarquês teve apenas um impacto muito limitado no cenário internacional. A Dinamarca chamou a atenção em 1969 como o primeiro país a abolir as leis contra a pornografia, e, nos anos 1980, dois filmes dinamarqueses receberam o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, *A festa de Babette* (1987), de Gabriel Axel, e *Pelle, o conquistador* (1987), de Bille August, ambos filmes convencionais baseados na literatura dinamarquesa clássica. Von Trier, com seus filmes em inglês e seu *status* como um novo autor, já tinha apreciado a atenção internacional, especialmente em relação a *Ondas do destino*. Mas foi o Dogma que chamou a atenção para o novo cinema dinamarquês, fazendo do movimento uma das marcas culturais de maior sucesso da Dinamarca. Desde a explosão do Dogma, o cinema dinamarquês tem recebido atenção contínua, muito mais do que uma nação de 5,5 milhões e uma produção média de vinte filmes por ano poderia esperar.<sup>46</sup>

Um sintoma importante do sucesso do Dogma, e talvez a mais notável prova disso, é a riqueza de artigos e livros que se concentram no movimento, atraindo muito mais atenção do que qualquer outro assunto no cinema dinamarquês. Há nove livros sobre o Dogma em inglês, alemão e italiano (e dois em dinamarquês),<sup>47</sup> e o movimento é destaque em pelo menos seis monografias sobre Lars Von Trier.<sup>48</sup> O Dogma tornou-se um campo acadêmico de pesquisa, investigado em livros, estudos, trabalhos e dissertações.<sup>49</sup>

Talvez o mais significativo seja o fato de que os manuais e livros em inglês sobre a história da sétima arte tenham institucionalizado o

46 *After the Wedding* e *Royal Affair* foram indicados ao Oscar. *Em um mundo melhor* ganhou o prêmio em 2011, bem como os curtas *Election Day* (1998) e *This Charming Man* (2002).

47 Roman; Kelly; Stevenson; Hallberg and Wewerka; Schulte-Eversum; Lorenz; and A. Addonizio et al.: *Il Dogma della Libertà* (Palermo: Battaglia, 1999); Tina Porcelli: *Lars von Trier e Dogma* (Milano: Il Castoro, 2001); Matteo Lolletti and Michelangelo Pasini: *Purezza e castità* (Forlì: Foschi, 2011); Koutsouraki (2013).

48 Achim Forst: *Breaking the Dreams: Das Kino des Lars von Trier* (Marburg: Schüren, 1998); Schepelern 2000; Jack Stevenson: *Lars von Trier* (London: BFI, 2002); Bainbridge; Müller; Jean-Claude Lamy: *Lars von Trier: Le provocateur* (Paris: Grasset, 2005); Badley; Jan Simons: *Playing the Waves: Lars Trier's Game Cinema* (Amsterdam University Press, 2007).

49 Hjort & MacKenzie (2003); Hjort (2005); Schepelern (in Nestingen/Elkington, 2005); Margarita Ledo (2004); →

Dogma como um movimento importante no mundo do cinema contemporâneo.<sup>50</sup> Todos os dez filmes dinamarqueses do Dogma estão incluídos no *Guia de cinema* da *Time Out* (ed. John Pym, 5ª ed., 2007). Até mesmo a famosa *Enciclopédia de cinema* de Ephraim Katz, apesar do erro incompreensível de colocar Lars Von Trier como diretor sueco (não há uma entrada específica sobre ele, embora seja mencionado na rubrica sobre a Suécia!), tem, ao menos em uma edição posterior, um grande verbete sobre o Dogma – chamado de Dogma 75 (sic).<sup>51</sup>

### **Mais dinheiro**

O Dogma marcou o cinema dinamarquês e representou um enorme avanço para as produtoras que estavam por trás dele. Quando a Zentropa foi criada em 1992, a ideia era justamente desafiar as velhas empresas produtoras, especialmente a Nordisk Film, onde a parceria entre Von Trier e Aalbæk havia começado com a realização do longa em inglês, *Europa* (1991). Ao longo dos anos seguintes, a Zentropa tentou energicamente encontrar novas maneiras de fazer filmes. Contudo, por um bom período, as obras de Von Trier eram as únicas produções de sucesso da empresa.

Com o avanço do Dogma, a Zentropa, com a ajuda da Nimbus – estabelecida 1993, e produtora de *Festa de família* e *Mifune*, além dos filmes posteriores de Ole Christian Madsen e Natasha Arthy –, finalmente se destacou como um centro inovador de produção de filmes de arte.

→ Shohini Chaudhuri (in Nicholas Rombes, ed., 2005); Hanna Maria Laakso (2007); Thomas Christen (in Christen & Robert Blanchet, 2008); Henriette Bornkamm (2008); René Prédal (2008); Fernando Ramos Arenas (2011); Markus Kuhn (2011); Claire Thomson (2013); Koutsourakis (2013).

50 Cook; Cousins; John Orr In Elizabeth Ezra (ed.): *European Cinema* (Oxford University Press, 2004); Virginia Wright Wexman: *A History of Film* (6ª ed., Allyn & Bacon, 2005); Richard Armstrong:

*The Rough Guide to Film* (London: Rough Guides, 2007); Richard Kelley In Pam Cook (ed.): *The Cinema Book* (London: BFI, 2007); Paul Grainge; Mark Jancovich, Sharon Monteith: *Film Histories* (Edinburgh University Press, 2007); Mast and Kawin; Timothy Corrigan & Patricia White: *The Film Experience* (2ª ed., Bedford: St. Martins, 2008); Thompson and Bordwell; Gomery and Pafort-Overduin.

51 Sexta edição, revisada por Ronald Dean Nolen (London: Collins, 2008).

O Dogma fez da Zentropa uma empresa em que novas e ousadas ideias seriam desenvolvidas.

Em um contexto nacional, o Dogma ajudou a dar credibilidade aos filmes dinamarqueses diante não somente do público, como também dos políticos. O subsídio estatal dado ao cinema local aumentou e uma nova estrutura institucional foi introduzida em 1999. Entre 1995 e 1998, o orçamento anual para o desenvolvimento e produção cinematográficas totalizou cerca de 100 milhões de coroas dinamarquesas; a partir de 1999, houve um crescimento substancial, 144 milhões; em 2000 já somavam 165 milhões; e em 2001 contabilizou-se 224 milhões.<sup>52</sup>

O professor Ib Bondebjerg, que era o chefe do Conselho do Danish Film Institute durante o estabelecimento desta nova ordem, comenta:

“A pressão por uma melhora nos mecanismos de apoio ao cinema dinamarquês começou mais ou menos em 1990 – ou seja, após o sucesso de Gabriel Axel e Bille August no Oscar e em Cannes. Mas como se exigia um aumento considerável do orçamento da cultura e uma mudança das relações habituais entre as subvenções de várias áreas culturais, isso levou um certo tempo. (...) Todo este processo começou muito antes do Dogma, mas justo quando começávamos a mudar veio o Dogma, o que, podemos dizer, não tornou as coisas mais difíceis”<sup>53</sup>

Naturalmente, outros fatores contribuíram para o sucesso. Mas os filmes do Dogma (e de Von Trier) tinham um apelo internacional e receberam mais prêmios e atenção do que outros filmes do período. E mesmo que a estreia do Dogma tenha se dado sem o apoio do Danish Film Institute, o órgão – com um atrasado entusiasmo – participaria e apoiaria o sucesso do movimento.

### **Ecossistema do Dogma**

Nos anos do Dogma, outros filmes dinamarqueses tomaram emprestados alguns dos elementos do movimento. Havia dramas íntimos com

52 Resultatkontrakt 1999-2002; Virksomhedsregnskab 1998, Det Danske Filminstitut. DFI, digital archive.

53 Email para o autor em 18 de abril de 2013.

foco nos personagens/atores, dramas psicológicos em vez de “ação superficial”, como, por exemplo, *Okay* (2002), de Jesper W. Nielsen, e *Små ulykker* (2002), de Annette K. Olesen.

A Nordisk Film, a empresa veterana, 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”.<sup>54</sup> Sandgren diz:

“A ideia por trás do *Director's Cut Program* era a de que todo o processo em torno de um filme devia ser acelerado. As filmagens deveriam levar cerca de seis semanas e teriam de ser realizadas no mundo real como forma de se evitar todos altos custos de um estúdio. Mas ao contrário do *Dogma*, não fizemos nenhuma limitação em nosso conceito. Então, nós amamos toda a técnica moderna, que pode nos ajudar a fazer filmes espetaculares.”<sup>55</sup>

O programa gerou quatro filmes dinamarqueses e um sueco.<sup>56</sup>

Pouco depois, a divisão tradicional entre o cinema *mainstream* e o cinema de arte foi utilizada de maneira satírica como tema de uma comédia popular, *Sprængfarlig bom* [*Clash of egos* (2006), do diretor Tomas Villum Jensen], escrita por Anders Thomas Jensen, o roteirista de *Mifune*, *O rei está vivo* e *Corações livres*. Nele, o arrogante diretor (interpretado por Nikolaj Lie Kaas de *Os idiotas*), que faz filmes de arte alegóricos com uma câmera trêmula, confronta-se com o homem comum, o espectador irritado que quer seu dinheiro de volta.

O enredo é uma alegoria da situação paradoxal em que se encontrava o cinema dinamarquês. Após a explosão do *Dogma* e toda a

54 “Billigt er bedre”. *Ekko*, nº 23, 2004.

55 Berlingske Tidende, 22 de setembro de 2003: <<http://www.b.dk/kultur/billige-film-har-succes/>>.

56 *Director's Cut* gerou quatro filmes dinamarqueses e um sueco: *Reconstruction*

(2003), de Christoffer Boe; *Move me* (2003), de Morten Arnfred; *Flies on the Wall* (2005), de Åke Sandgren; *Accused* (2005), de Jacob Thuesen e o sueco *The Babylon Disease* (2004), de Daniel Espinosa.

atenção internacional que lhe foi dispensada, o cinema dinamarquês moveu-se em direção oposta, rumo a um profissionalismo inspirado em Hollywood. A onda do Dogma desapareceu, a histeria havia acabado e tudo voltava ao normal. Desde o Dogma, o cinema dinamarquês em geral tem mostrado um retorno ao *mainstream*, algo que vale também para as carreiras dos diretores do Dogma.

### **De volta ao normal**

Para Vinterberg, o sucesso de *Festa de família* foi uma bênção dúbia. Ele continuou fazendo filmes de arte, em obras ousadas como o melodrama *Dogma do amor* (2003), seguido por *Querida Wendy* (*Dear Wendy*, 2004), com roteiro de Von Trier. Mas estes não tiveram o mesmo êxito, seja comercial ou crítico.

Apenas com *A caça* (2012), inspirado no realismo humanista de seus primeiros trabalhos, Vinterberg, finalmente, quatorze anos depois de *Festa de família*, voltou à primeira fila do cinema europeu (Mads Mikkelsen ganhou o prêmio de melhor ator em Cannes e o filme levou o de melhor roteiro no European Film Award). Se *Festa de família* traz o caso de um homem cujo abuso sexual de seus filhos levou anos para ser detectado, *A caça*, como se fizesse eco ao filme do Dogma, conta uma história de suspeitas de abuso sexual contra um homem que é totalmente inocente. Vinterberg diz:

“Deixe-me começar por dizer que, como um ponto de partida e uma espécie de bússola ao longo de todo o processo, eu considerava *A caça*, quase cientificamente, como uma imagem espelhada de *Festa de família*, uma antítese. Você pode chamá-lo de simétrico. (...) E mesmo que *A caça* pareça totalmente diferente em termos visuais, eu busquei a mesma nudez de *Festa de família*”.<sup>57</sup>

*A caça* é sintomático do legado do Dogma, uma espécie de variação regular do Manifesto. O filme não segue as regras do movimento, seja as de produção ou as de conteúdo, embora o longa transpire uma sensação geral de Dogma, a “nudez” de que fala Vinterberg, um estilo realista, sem qualquer excesso, efeitos especiais ou elementos épicos.

57 SCHEPELERN, 2012.

Este padrão de retorno *mainstream* se deu com os demais diretores do Dogma. Søren Kragh-Jacobsen, o mais experiente e mais tradicional dos cineastas do movimento, continuou fazendo filmes em inglês com *Ska-gerrak* (2003), trabalhou em várias séries de tv dinamarquesas e fez dois thrillers, *Det som ingen ved* (2008) e *I lossens time* (2013). Kristian Levring fez *Intended* (2002); assim como seu filme Dogma, *O rei está vivo*, trata de uma história sobre viajantes em um exótico *milieu*, seguido pelo suspense dinamarquês *Den du frygter* (2008, com Ulrich Thomsen de *Festa de família*) e o western *The Salvation* (2014). Lone Scherfig, cujo filme *Italiano para principiantes* foi um dos maiores sucessos do cinema dinamarquês de todos os tempos, permaneceu realizando filmes de arte como *Wilbur Wants to Kill Himself* (2002), uma produção dinamarquesa rodada na Escócia com um elenco escocês, seguido pelo filme de língua dinamarquesa *Hjemve* (2007), um longa sobre uma cidade provincial com toques de Dogma. Ambos os filmes foram recebidos com um entusiasmo moderado, antes de Lone Scherfig se voltar com sucesso para o cinema mais comercial ao ser indicada ao Oscar por *An Education* (2009).

As obras iniciais de Susanne Bier – como *Freud flytter hjemmefra* (*Freud Leaving Home*, 1991), *Det bli'r i Familien* (*Family Matters*, 1994), e *Pensionat Oskar* (1995) – associavam-se às tradições do cinema de arte europeu, mas, depois do sucesso da comédia *The One and Only* (1999) e do Dogma *Corações livres*, ela se tornou mais e mais comercial. Seus filmes posteriores alimentavam uma óbvia ligação com os padrões de Hollywood, sendo muito bem recebidos nos EUA. *Brothers* (2004) foi refil-mado nos EUA por Jim Sheridan, e *After the Wedding* (2006) foi nomeado ao Oscar, enquanto *Em um mundo melhor* (*Hævnen*, 2010) ganhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Contudo, ironicamente, sua primeira produção americana, *Coisas que perdemos pelo caminho* (*Things We Lost in the Fire*, 2007), teve apenas um sucesso comercial moderado nos EUA.

Ole Christian Madsen, cujo filme *Kira's Reason* (2001) era um estudo psicológico de uma mulher, continuou com *Nordkraft* (*Angels in Fast Motion*, 2005), um longa sobre viciados em drogas influenciados por *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), e *Praga* (2006), uma peça de câmara sobre uma crise conjugal. Ele então se voltou para o *mainstream* com o drama bem sucedido de época *Flammen & Citronen* (2008), sobre os combatentes da resistência durante a ocupação nazista na Dinamarca, e a comédia *Superclássico!* (2011). Seus mais recentes trabalhos são os dois

episódios da série da HBO *Banshee* (2013, em que Ulrich Thomsen vive o protagonista).

Natasha Arthy fez cinema comercial com *Fighter* (2007) e alguns trabalhos de tv. Annette K. Olesen, depois de seu filme *Dogma Forbrydelser* (2004) e antes de caminhar na direção do *mainstream*, fez mais dois filmes de arte, *1:1* (2006) e *Lille soldat* (2008). O suspense ambiental *Skytten* (2013), no entanto, não conseguiu encontrar seu público.

Após infrutíferas tentativas em inglês, Vinterberg estava de volta à forma com *A caça*. Seu caso aponta para a questão da língua no *Dogma* e para a fama que caiu sob seus cineastas. O *Dogma* chamou a atenção do mundo para o cinema dinamarquês, mas quando seus diretores tentaram seguir carreiras internacionais, todos eles acabaram falhando. Não funcionou. Lars von Trier, é claro, tinha levado a cabo com sucesso esta inclinação internacional desde o início de sua carreira [seu primeiro longa, *The Element of Crime* (1984) era falado em inglês]. Seu sucesso inspirou cineastas e produtores locais. Esta é uma espécie de tentação que de vez em quando dá as caras na pequena indústria de cinema dinamarquesa, mas quase sempre sem futuro.

Logo após a explosão do *Dogma*, vieram filmes como *Dogma do amor* e *Querida Wendy*, ambos de Vinterberg, *Wilbur Wants to Kill Himself*, de Scherfig, *Fear-X* (2003), de Refn, todos rodados na língua inglesa, e todos mais ou menos bem sucedidos. Ainda hoje, os diretores dinamarqueses são atraídos pela possibilidade da fama internacional: não só Bille August e Ole Bornedal, mas Susanne Bier, Niels Arden Oplev, Asger Leth e Christian E. Christiansen também fizeram filmes americanos.

Em 2013 uma nova empresa: a Creative Alliance foi criada por Vinterberg, Scherfig, Madsen, o diretor Per Fly, o islandês Dagur Kari, o documentarista Janus Metz e o produtor Lars Knudsen. O plano era preparar e apoiar as produções americanas realizadas por cineastas dinamarqueses. O sonho global continuava.

### **A exceção de costume**

Enquanto os diretores do *Dogma* em geral jogaram os experimentos para escanteio em nome de produções tradicionais mais convencionais, a exceção a essa tendência foi, naturalmente, Lars von Trier. Ele continuou com seus experimentos excêntricos. Para Von Trier, o *Dogma*



foi apenas uma dentre muitas iniciativas. Ele deveria permanecer como uma possível cura, pensou Von Trier; o cineasta poderia “tomar uma pequena pílula Dogma e se sentir muito melhor depois”.<sup>58</sup> Seu princípio sempre foi – nas palavras de Blake – “criar seu próprio sistema”, ao invés de “ser escravizado por outro homem”.

Associado ao Dogma – mas não considerado como tal pelo próprio Von Trier<sup>59</sup> – é o *Dia D* (2000), feito pelos quatro irmãos originais do Dogma em cooperação, quatro filmes paralelos de um único plano, filmado na véspera do Ano Novo de 1999 e exibido na noite seguinte em quatro diferentes canais de tv para que o público pudesse alternar entre eles.<sup>60</sup>

Von Trier é um autor particular, fazendo seu próprio e excêntrico trabalho. Mas ele também tentou, ao contrário dos autores mais excêntricos, implicar outros cineastas para criar um ambiente, um coletivo criativo. Exemplos incluem a *Zentropa* e o *Dogma*, bem como os conceitos de seu manifesto *Open Film City*,<sup>61</sup> com sua visão de um ambiente onde as pessoas de filmes criativos poderiam trabalhar juntas e conhecer uns aos outros, pelo menos na cantina compartilhada, e *Armybase.com*, um projeto de internet que nunca se materializou, cuja ideia era acabar com o mistério da produção de um filme através da construção de uma *home page*, tornando todo o processo acessível ao público:<sup>62</sup> trata-se de todas as iniciativas que, com mais ou menos sucesso, formam um grupo, uma equipe. Muito apropriadamente, *Os idiotas* fala de um coletivo, uma minissociedade em que todos jogam juntos, seja de verdade, seja para brincar.

A preferência de Von Trier por regras e restrições continua em *Dançando no escuro* (2000), com o uso de uma centena de câmeras digitais fixas. Em *As cinco obstruções* (2003), onde Von Trier improvisa um conjunto especial de regras para seu mentor Jørgen Leth, e em *Dogville* (2003) com o seu chão de palco pintado com linhas brancas. *O grande chefe* (2006), originalmente apresentado por Von Trier como um segundo filme Dogma,<sup>63</sup> teve o chamado “Automavision”, onde os planos são escolhidos aleatoriamente por um computador. Os visuais trêmulos bem no estilo do Dogma voltariam, tanto em *Anticristo* (2009), onde o estilo acabou não

58 HJORT e BONDEBJERG, 2011: 222.

59 KELLY, 2000: 136.

60 Ver Martin Roberts em HJORT e MACKENZIE (2003).

61 HJORT e BONDEBJERG, 2011: 224.

62 <<http://www.information.dk/31396>>.

63 *Information*, 13 de maio de 2005.

sendo suficientemente feio para Von Trier, que posteriormente deixou a sua colaboração com o diretor de fotografia Anthony Dod Mantle,<sup>64</sup> quanto em *Melancholia* (2011), e ambos os filmes contrastavam com um estilo formalista, mágico e assombrado em algumas sequências.

### **A próxima geração**

O *Dogma* foi um clube que escolheu seus próprios membros; um convite, mas também uma exclusão, e a geração mais jovem não chegou necessariamente a pensar que o *Dogma* pudesse ser uma maneira interessante de começar. Mas então o *Dogma* poderia ser um conceito útil para se chutar para longe.

Nikolaj Arcel, o mais bem sucedido dos diretores mais jovens, marcou claramente um raio de distância em relação ao *Dogma* com seu primeiro longa, o *thriller* político *Kongekabale* (2004). Este filme foi feito em estilo hollywoodiano impecável, bem como o suspense infanto-juvenil *De fortabte sjæles ø* (2007) e o drama histórico *En kongelig affære* (2012), indicado ao Oscar no ano seguinte. Em *Sandheden om mænd* (2010), uma autoirônica e mais ou menos autobiográfica história sobre as crises na vida pessoal e profissional de um roteirista desiludido, o protagonista se pergunta, referindo-se à famosa cena de *Festa de família*: “Por que não fui eu quem fez o verde e o amarelo falarem?!”

É sobretudo esta nova geração de cineastas que encontra problemas para estabelecer uma forma alternativa original, sem falar na crise econômica que jogava muita pressão sob os filmes de arte. E não é tão fácil quando Von Trier, agora em seus cinquenta e poucos, continua sendo o cineasta mais ousado da nação.

Christoffer Boe, que juntamente com Simon Staho (que fez sua obra mais importante na Suécia), era o principal diretor de cinema de arte da geração mais jovem, recebeu o *Camera d’Or* por *Reconstruction* (2003), coescrito com o “médico do *Dogma*” Mogens Rukov, coautor de *Festa de família*, e *Kira’s reason*, seu primeiro longa pelo *Director’s Cut Program*. O último filme do Boe, *Offscreen* (2006), onde o protagonista conta a história sobre um casamento fracassado e uma descida à loucura carregando

64 Ver <<http://scsmio9.mef.ku.dk/uploads/AntichristTrier.pdf>>.

constantemente uma câmera com ele, tinha lá seus elementos Dogma. A obra de Boe explorava territórios para a vanguarda, foi vista por um pequeno e decrescente público, mas ele também se voltou eventualmente para o *mainstream* com o bem-sucedido *Spies & Glistrup* (2013).

A crise do filme de arte também pode ser vista pelo fato de que a Zentropa anunciou em fevereiro de 2008 que o “arqui-inimigo” Nordisk Film (propriedade do conglomerado de mídia Egmont) tinha comprado metade de suas ações e, assim, o controle sobre a empresa. Em 2012, a era de experimentos arriscados foi definitivamente encerrada. A Zentropa, tendo estabelecido sua reputação como pioneira de filmes de arte e inovação ousada, agora anunciava que era hora de jogar de forma segura. “Nós certamente não faríamos o primeiro filme de Susanne Bier hoje. E por falar nisso, nem o de Thomas Vinterberg”, disse Peter Aalbæk Jensen.<sup>65</sup>

Vinterberg, em sua análise da situação atual do cinema dinamarquês, olha para anos do Dogma:

“Há uma espécie de revisionismo. Todos os ‘desajustados’ desaparecem. Aalbæk não se atreve mais a produzir os ‘desajustados’ porque ele tem medo de ir à falência. Compreendo-o bem. Mas os desajustes têm que estar em algum lugar. Lars também já foi um ‘desajuste’. Estamos precisamente onde estávamos quando Von Trier e eu começamos a fazer o Dogma. No mesmo lugar. Tudo é podre, mas muito eficiente.”

Mas ainda existem tendências no filme dinamarquês contemporâneo que apontam para o Dogma. O estilo realista, trêmulo, cru e “antiestético” foi adotado por documentários que se sobrepõem com narrativas ficcionais, como *Family* (2001), de Sami Saif & Phie Ambo, *The monastery* (2006), de Pernille Rose Grønkjær, e *Armadillo* (2010), de Janus Metz.

Linda Wendel, que, depois de uma série de filmes nos anos 80 e 90, teve problemas para conseguir o apoio do Danish Film Institute, escolheu fazer pequenos filmes sem orçamento, muitas vezes rodado em seu próprio apartamento. *One Shot* (2008), um filme de 78 minutos em uma

65 Ver <<http://politiken.dk/kultur/film/ECE1623448/filmselskaber-toer-ikke-satse-paa-nye-stjernefroe>>.

única tomada, sobre uma mãe, sua amante e sua filha, tem um inconfundível olhar Dogma.

Traços de Dogma são mais óbvios na obra de Michael Noer e Tobias Lindholm, talvez os novos talentos mais promissores de sua geração. Juntos, eles dirigiram o drama de prisão *R* (2010); então, Lindholm fez *Kapringen* (2012) e *Noer Nordvest* (2013). Eles nomearam seu método/conceito, não sem sutileza, de Reality Rules, usando locações reais e uma mistura de talento amador e profissional. “Nós estamos nos ombros de Dogma”, diz Lindholm, que também coescreveu *A caça* de Vinterberg.<sup>66</sup>

Eu certamente posso confirmar importância decisiva do Dogma por trás de *R*, *Kapringen* e *Reality Rules*. Nós nunca escrevemos um manifesto, temos apenas a crença de que os nossos pensamentos e ideias devem sempre ser testados pela realidade... se não pertence à realidade, não pertence ao nosso filme.<sup>67</sup>

### **Libertação e legado**

O Dogma veio como um lembrete das possibilidades e os potenciais do desaparego das ilusões tecnológicas. Foi uma iniciativa de purificação, de simplificação, de afastamento do virtuosismo técnico opulento do cinema e uma tentativa de se aproximar de um método simples, ascético. Pobre e puro.

Mas dificilmente podemos dizer que a abordagem mais minimalista, o perfeccionismo técnico e as técnicas ilusórias – como CGI e 3D – estão se tornando cada vez mais centrais para a indústria do *mainstream*. Não é tão surpreendente, já que atrair o público com imponentes truques e ilusões sempre foi uma parte importante da indústria cinematográfica.

66 Conversa com Lindholm em 4 de setembro de 2012.

67 Email para o autor em 8 de abril de 2013.

68 Tanto *Festa de família* quanto *Italiano para principiantes* inspiraram-se em fontes que não são mencionadas nos créditos. *Festa de família* foi fortemente baseado em um programa de rádio documental

(na série *Koplevs Krydsfelt*, DR, 28 de março de 1996) que, eventualmente, acabou por ser uma ficção (ver <<http://www.ekkoilm.dk/artikler/der-var-engang-en-fest/>>); *Italiano para principiantes* tinha algumas semelhanças com a classe do romance *Evening* (1996), do escritor irlandês Maeve Binchy; refiro-me apenas ao conceito básico – um punhado de →

O Dogma foi uma lufada de ar fresco no cinema dinamarquês do final dos anos 90. Trouxe inovação e originalidade (embora alguns dos filmes, na verdade, fossem menos originais do que pareciam).<sup>68</sup> Com suas regras rígidas e proibições, o Dogma trabalhou para uma certa libertação, estabelecendo uma criatividade mais livre e imprimindo ao cinema dinamarquês um impulso flutuante, um otimismo e muita autoconfiança, embora o método em si tivesse apenas um efeito limitado. Era um esforço de grupo, mas também uma experiência solitária de liberdade e controle.

E quando *Festa de família* ganhou um Bodil, o mais antigo prêmio do cinema dinamarquês, Vinterberg reconheceu seu mentor: “Não podemos fugir do fato de que é Lars quem inventou a coisa toda. É ele que nos tem dado asas”.<sup>69</sup>

Agora o cinema dinamarquês está de volta à terra firme, mas chegou, uma vez, a voar.

→ pessoas, todos precisando de um pouco de amor, reúnem-se em uma classe a noite para aprender italiano – mas a Zentropa mais tarde fez um acordo com o escritor (ver <<http://www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2010/05/17/143104.htm>>). É possível mencionar também o fato de *Kira's Reason* ter semelhanças evidentes com *Uma mulher sob influência* (1974), de

John Cassavetes. E a cena de *Truly Human*, dirigido pelo sueco Åke Sandgren, em que crianças começam de repente a cantar dentro de um elevador parece inspirada em uma cena parecida de *Second floor* (2000), do sueco Roy Andersson.  
69 Berlingske Tidende, 8 de março de 1999.

## Bibliografia

- ARENAS, Fernando Ramos. *Der Auteur und die Autoren*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2011.
- BADLEY, Linda. *Lars von Trier*. Urbana: University of Illinois, 2011.
- BAINBRIDGE, Caroline. *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. London: Wallflower, 2007.
- BJÖKMAN, Stig. *Dogma 95: Estetik och ekonomi*. Stockholm: Dramatiska Institutet, 2002.
- BJÖKMAN, Stig. *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber, 2003.
- BORNKAMM, Henriette. *Bilder, die lügen...: Alte und neue Grenzbereiche zwischen Dokumentar- und Spielfilm und die Wirkung dokumentarischer Ästhetik*. Saarbrücken: VDM Verlag, 2008.
- CHAUDHURI, Shohini. "Dogma Brothers: Lars von Trier and Thomas Vinterberg" em ROMBES, Nicholas. *New Punk Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- CHRISTEN, Thomas. "Dogme '95: Rückkehr zum Grundlegenden" em *Einführung in die Filmgeschichte: New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren Verlag, 2008.
- COOK, David A. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 2003.
- COUSINS, Mark. *The Story of Film*. London: Pavilion, 2004.
- GOMERY, Douglas e PAFORT-OVERDUIN. *Movie History: A Survey*. New York: Routledge, 2011.
- HALLBERG, Jana e WAWERKA, Alexander. *Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander Verlag, 2001.
- HJORT, Mette e MACKENZIE, Scott. *Purity and provocation: Dogma 95*. London: BFI, 2003.
- HJORT, Mette e BONDEBJERG, Ib. *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema*. Bristol: Intellect, 2011.
- HJORT, Mette. *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- HJORT, Mette. *Lone Scherfig's Italian for Beginners*. Seattle: University of Washington Press, Nordic Film Classics Series, 2010.
- JOHOLT, Eva. "P.S.: Tilbageblik på Dogme 95 som kulturfænomen og (anti) æstetisk eksperiment" em JESPERSEN, Anne e JOHOLT, Eva (orgs.). *Som i et spejl*. Copenhagen: Rosinante, 2005.
- KELLY, Richard. *The Name of this Book is Dogme95*. London: Faber and Faber, 2000.
- KOURSOURAKIS, Angelos. *Politics as Form in Lars von Trier*. New York: Bloomsbury, 2013.
- KUHN, Markus. *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Göttingen: Walter de Gruyter Verlag, 2011.
- LAAKSO, Hanna Maria. *Women in the Chamber: the Influence of the Strindbergian Theatrical Legacy on Danish Dogma Films*. Montreal: Concordia University, 2007.
- LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2004.
- LORENZ, Matthias N. *Dogma 95 im Kontext*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2003.

- LUMHOLT, Jan. *Lars von Trier Interviews*. Jackson: University of Mississippi, 2003.
- MAST, Gerald e BRUCE, F. Kawin. *A Short History of the Movies*. New York: Pearson, 2008.
- MÜLLER, Marion. *Vexierbilder: Die Filmwelten des Lars von Trier*. St. Augustin: Gardez! Verlag, 2001.
- PRÉDAL, René. *Le cinéma à l'heure des petites cameras*. Paris: Klincksieck, 2008.
- RASKIN, Richard (org.). "Aspects of Dogma: A Danish Journal of Film Studies". n° 10. Aarhus: University of Aarhus, 2010.
- ROMAN, Shari. *Digital Babylon: Hollywood, Indiewood & Dogme 95*. Hollywood: IFILM, 2001.
- SCHEPELERN, Peter. *Lars von Triers film: Tvang og befrielse*. Copenhagen: Rosinante, 2000.
- SCHEPELERN, Peter. "Ten Years of Dogme", "The King of Dogme", "Ten plus Three" em *Film special issue/ Dogme*, 2005.
- SCHEPELERN, Peter. "Film According to Dogma. Ground Rules, Obstacles, and Liberations" em ELKINGTON, Trevor e NESTINGEN, Andrew (orgs.). *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, 2005a.
- SCHEPELERN, Peter. "Drillepinden" [entrevista com Lars von Trier] em *Ekko*, n° 28, 2005b.
- SCHEPELERN, Peter. "En mand kommer hjem" [entrevista com Thomas Vinterberg] em *Ekko*, n° 59, 2012.
- SCHULTE-EVERSUM, Kristina M. *Zwischen Realität und Fiktion: Dogma 95 als postmoderner Wirklichkeits-Remix?* Konstanz: UVK, 2007.
- STEVENSON, Jack. *Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood*. Santa Monica: Santa Monica Press, 2003.
- THOMSON, C. Claire. *Thomas Vinterberg's Festen*. Seattle: University of Washington Press, Nordic Film Classics Series, 2013.
- THOMPSON, Kristin e BORDWELL, David. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.

# Dogma direto: manifestos cinematográficos e o *fin de siècle*

**Scott MacKenzie**

Publicado originalmente sob o título  
“Direct Dogma: Film Manifestos and the  
fin de siècle” em *P.O.V. A Danish Journal  
of Film Studies*, nº 10, 2000, pp. 159-170.



À primeira vista, pode-se afirmar simplesmente que a história dos manifestos cinematográficos é feita de fracassos absolutos, um após o outro. Na verdade, deve-se perguntar por que cineastas, teóricos e radicais de todas as estirpes continuam a produzir manifestos em uma quantidade maníaca e prodigiosa. A partir do início de 1900 até o início de 2000, a proliferação de manifestos cinematográficos, videográficos e televisivos tem sido imensa, enquanto os seus “efeitos”, de um modo geral, são mínimos. Seriam os autores de manifestos masoquistas maníaco-depressivos que se debatem continuamente somente para falhar em grande escala, ou os efeitos dos manifestos são mais diversificados do que uma percepção mais linha-dura, instrumental ou intencionalista nos levaria inicialmente a crer? É esta questão que eu gostaria de considerar, através de um exame do Dogma 95 e seu *Voto de castidade* produzidos pelos cineastas dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg. Como é que o Dogma 95 e os filmes produzidos sob sua rubrica se relacionam com a trajetória histórica dos manifestos cinematográficos? Para analisar se o Dogma constitui ou não uma mudança de paradigma na história da escrita de manifestos cinematográficos, temos de começar por considerar a história dos próprios manifestos.

Ao longo da história do cinema, radicais e reacionários se utilizaram de manifestos cinematográficos como um meio de afirmar seus objetivos estéticos e políticos. De fato: a história dos manifestos cinematográficos é quase tão antiga quanto o próprio cinema. Até o início dos anos 1910 e 1920, os futuristas italianos, os dadaístas e surrealistas franceses e os expressionistas alemães estavam todos produzindo manifestos, indicando os seus princípios políticos, estéticos e filosóficos. Na maioria dos casos, esses textos eram chamados para a revolução – uma revolução da consciência, de hierarquias políticas e de práticas estéticas, em nome da qual todos sangrariam juntos em uma tentativa de redefinir radicalmente o cinema e a cultura em que existiam. A famosa afirmação de Luis Buñuel de que o filme *Um cão andaluz* (1928) foi uma chamada a um assassinato é apenas a mais infame das declarações em circulação na época;<sup>1</sup> muitos

1 Ver o prefácio de Buñuel para o roteiro de *Um cão andaluz*, publicado originalmente em *La Révolution Surréaliste* 12 (1929), reeditado e traduzido em TALENS,

Jennaro. *The Branded Eye: Un Chien andalou de Buñuel*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 89.

outros enquadraram as maneiras pelas quais o cinema (e, mais tarde, a televisão e o vídeo) *avant-garde*, experimental e alternativo passou a ser entendido no decorrer da sua história. Além disso, manifestos cinematográficos podem ser vistos como constituindo a primeira forma de teoria do cinema; por exemplo, o *Manifesto para a Sexta Arte*, de Ricciotto Canudo, marca em muitos aspectos o início de uma teoria radical de prática cinematográfica.<sup>2</sup> Da mesma forma, o manifesto de Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov sobre a chegada do cinema sonoro marca o início de discussões críticas sobre as relações entre a imagem e o som.<sup>3</sup> O surrealismo, o movimento documental britânico e a ascensão de filmes educativos foram todos emoldurados, em diferentes graus, por manifestos. Nos anos seguintes, praticamente todos os movimentos artísticos e políticos à margem dos padrões de cinema narrativo hegemônicos emergiram com um manifesto, anunciando o fim dos antigos regimes de representação e a necessidade de limpar a lousa e começar de novo. Aqui, o corte aberto do olho em *Um cão andaluz* se destaca mais uma vez como um ponto nodal, encapsulando o modo preferido de discurso adotado pelos escribas de manifestos.

Apesar da grande variedade de crenças políticas e ideológicas, as posições retóricas adotadas pelos escritores – baseadas na mesma medida tanto em um apelo urgente às armas quanto em uma forma profundamente não dialética de argumentação – indicam uma certa semelhança no que diz respeito ao gênero dos manifestos cinematográficos. Por causa da natureza programática, proclamatória da maior parte dos manifestos – o que é um acontecimento inevitável, precisamente por causa da natureza inflamatória dos discursos –, os resultados pretendidos eram, em sua maioria, irremediavelmente condenados ao fracasso; uma desesperança somada ao romance niilista de intervenção dramática na esfera pública. Este romance foi fortalecido pelo fato de que os manifestos eram, na maioria das vezes, os textos do momento. Intrinsecamente ligados não só ao cinema, mas ao mundo imediato ao redor dos autores,

2 Ver Ricciotto Canudo. “The Birth of the Sixth Art (1911)”. *Framework*, nº 13, 1980, pp. 3-7.

3 Ver Sergei Eisenstein, Pudovkin e Vsevolod Grigori Alexandrov, “Declaração

sobre Som” reimpresso e traduzido em TAYLOR, Richard e CHRISTIE, Ian (eds.) *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, pp. 234-235.

os manifestos tinham expectativas de vida bastante curtas; eles rapidamente deixavam o mundo da intervenção política e tornavam-se algo um tanto aberrante (pelo menos aos olhos dos próprios escritores), um texto estético desprovido de suas garras. Isto levou à necessidade de escrever e reescrever princípios básicos, seja pelo design, a fim de manter a relevância, ou pela força, devido a pressões políticas; é preciso somente olhar, como exemplo do primeiro caso, para as diversas vezes em que André Breton reescreveu continuamente seus manifestos surrealistas, ou como os princípios orientadores fundamentais subjacentes ao cinema de Sergei Eisenstein foram necessariamente deslocados na medida em que a montagem intelectual e Lenin deram lugar a Stalin e o Realismo Socialista – um exemplo triste, mas inevitável do segundo.<sup>4</sup>

Até agora, eu pinteí uma imagem bastante sombria da eficácia dos manifestos cinematográficos na cultura do cinema. E, embora se possa argumentar que ainda é preciso muito trabalho para elucidar, dentro de um quadro histórico, como esses textos circularam dentro da esfera pública, o fracasso generalizado dos manifestos cinematográficos alertam para o fato de que o interesse dos pesquisadores de cinema neles, como textos e como declarações de princípios, está tão ligado ao seu extremismo e à oportunidade que eles oferecem ao leitor de repensar o cinema quanto à possibilidade de iniciarem eles mesmos estas mudanças. Na verdade, o cinema que imaginamos enquanto lemos esses textos é muitas vezes mais interessante do que alguns dos filmes produzidos sob os auspícios de suas influências. De muitas maneiras, portanto, é o extremismo da maioria dos manifestos que lhes dão, se não a sua base política, o seu apelo intelectual. A partir de Luis Buñuel e Dziga Vertov, de Stan Brakhage e Guy Debord, e de Jean-Luc Godard a Laura Mulvey, a base do manifesto é precisamente provocar não só uma nova forma de cinema, mas uma forma de reimaginar o cinema.

4 Para as versões do manifesto surrealista de Breton, ver BRETON, André. *Manifestos sobre o Surrealismo*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969; a instrução primária documentando as renúncias estéticas dos formalistas soviéticos é “Para um Grande Cinema de

Arte: Discursos da Conferência Criativa dos Trabalhadores no Cinema Soviético”, em TAYLOR, Richard e CHRISTIE, Ian (eds). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, pp. 348-355.

Como, então, o Dogma se encaixa no paradigma dos manifestos cinematográficos? A popularidade internacional dos filmes do Dogma levanta questões interessantes sobre o assunto. Por que filmes como *Festa de família* (1998), *Idiotas* (1998) e *Mifunes* (1999) têm um apelo tão internacional, quando a maioria dos filmes feitos na sombra de manifestos existiram sob relativa obscuridade? Uma das questões-chave pode ser uma certa mudança de ênfase no tipo de manifesto oferecido pelos chamados irmãos do Dogma; de uma crítica propriamente ideológica a respeito da produção cinematográfica e sua relação com o mundo não diegético para uma retórica que só aborda os modos de produção, e fá-lo sem oferecer uma crítica ideológica como um corolário necessário para alcançar os objetivos das renúncias estéticas que estão no coração do Dogma. Como John Roberts observa: “Como muitos manifestos cinematográficos deste século, o Dogma 95 enfatiza a paralisia e a decadência do cinema comercial no que concerne seu ilusionismo corruptor, seus truques e sentimentalismo. Tal como acontece com o Novo Realismo da década de 1950, o grupo Dziga-Vertov de Godard na década de 1960 e os cinemas de libertação nacional da década de 1970, a relação entre a experiência social e as formas dominantes de narração cinematográfica é contestada em razão da falta de autenticidade de seu discurso”.<sup>5</sup> No entanto, apesar desses paralelos com manifestações passadas, Roberts passa a notar que: “O que é significativo sobre essa lista [de regras] é o seu caráter essencialmente técnico e formal; não existem pretensões políticas ou denúncias de outros cineastas; é, antes, uma espécie de guia *DIY low-key* para amadores aspirantes; o fogo *avant-garde* da década de 1960 é temperado por uma disciplinada praticidade”.<sup>6</sup> Embora seja verdade que os irmãos do Dogma, de fato, atacaram a Nouvelle Vague francesa, Roberts está errado sobre a falta de negação retrospectiva aos movimentos cinematográficos anteriores. Contudo, podemos perceber que a experimentação formal e o conteúdo dos filmes são compreendidos como divorciados um do outro. É para essa disjunção entre forma e conteúdo que eu gostaria de me dirigir atualmente, através de um exame dos princípios estabelecidos no manifesto do Dogma 95. É este divórcio temático entre forma e conteúdo que acredito representar uma ruptura decisiva em relação aos manifestos cinematográficos do passado.

5 ROBERTS, John. “Dogme 95”. *New Left Review*. n° 238, 1999, p. 141.

6 ROBERTS, 142.

Se existe um antecedente histórico chave e intertexto cinematográfico invocado por Lars von Trier e Thomas Vinterberg no manifesto do Dogma 95, é a chegada da Nouvelle Vague francesa em 1960. Von Trier e Vinterberg alegam que Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette se levantaram todos em nome de uma superação do cinema do passado, mas não chegaram nem perto de uma ruptura realmente decisiva que pudesse fazer emergir um novo cinema. Os irmãos do Dogma escrevem:

“O Dogma 95 é um ato de resgate!

Em 1960, tivemos o bastante. O cinema estava morto e invocava a ressurreição. O objetivo era correto, mas não os meios. A Nouvelle Vague se revelava uma onda que, morrendo na margem, transformava-se em lama. Os *slogans* do individualismo e da liberdade fizeram nascer certas obras por algum tempo, mas nada mudou. A onda foi jogada ao colo dos melhores convivas, junto aos cineastas, mas não era mais forte do que aqueles que a haviam criado. O cinema antiburguês tornou-se burguês, pois baseava-se em teorias de uma concepção burguesa de arte. O conceito de autor, nascido do romantismo burguês, era, portanto... falso”<sup>7</sup>

No entanto, o cinema de autor da Nouvelle Vague não constituía um estilo de filme consolidado; não seguia regras uniformes de evolução ou revolução cinematográfica, ao menos não da explícita estabelecida pelos irmãos do Dogma. Truffaut pôs essa visão da Nouvelle Vague para dormir 28 anos antes quando declarou:

“As pessoas que dizem que a Nouvelle Vague fracassou sem dizer ao certo o que entendem por isso, eu suponho que estejam pensando em filmes ‘intelectuais’ que não foram bem-sucedidos nas bilheterias, e com isso em mente eles se recusam a rotular filmes que os agradaram ou foram bem sucedidos – uma divisão arbitrária, uma vez que a Nouvelle Vague é tanto *L’Homme de Rio* como *L’Immortelle*, *Le vieil homme et l’enfant*, como *La Musica*, *verts les coeurs*, como *Un Homme et une femme*. (...) A Nouvelle Vague não tinha um programa estético, era simplesmente uma tentativa

7 <[http://www.dogme95.dk/the\\_vow/index.htm](http://www.dogme95.dk/the_vow/index.htm)>.

de redescobrir uma certa independência que havia se perdido em algum lugar por volta de 1924, quando os filmes se tornaram muito caros, um pouco antes do cinema falado.”<sup>8</sup>

É o individualismo que o grupo do Dogma vê como o fracasso da Nouvelle Vague, embora como Truffaut aponte, a espinha dorsal do cinema da Nouvelle Vague era formada precisamente pelas visões individuais de inúmeros e diferentes autores. No entanto, é a ideia aceita de que os movimentos pós-1960 (o Novo Cinema Alemão, o cinema direto, os filmes britânicos “*kitchen sink*”) embruteceram suas possibilidades radicais através da adoção de “estilos” próprios. Portanto, é este tipo de individualismo estilístico que o Dogma alega ter sido a queda dos cinemas de arte que se seguiram na esteira de Nouvelle Vague:

“Para o Dogma 95 o cinema não é uma coisa individual!

Hoje, uma tempestade tecnológica cria tumulto. O resultado será a democratização suprema do cinema. Pela primeira vez, qualquer um pode fazer filmes. Mas quanto mais os meios se tornam acessíveis, mais a vanguarda ganha importância. Não é o caso que o termo vanguarda assumira uma conotação militar. A resposta é a disciplina... devemos colocar os nossos filmes em uniformes, porque o cinema individualista será decadente por definição.

Para erguer-se contra o cinema individualista, o Dogma 95 apresenta uma série de regras estatutárias intituladas “Voto de castidade”.

Em 1960, tivemos o bastante. O cinema havia sido ‘cosmetizado’ à exaustão, dizia-se. Dali em diante, todavia, a utilização dos “cosméticos” aumentou de modo inaudito. O objetivo supremo dos cineastas decadentes é enganar o público. É disto que nos orgulhamos? É a este resultado que nos conduziram cem anos de cinema? Das ilusões para comunicar as emoções? Uma série de enganos escolhidos por cada cineasta individualmente?”<sup>9</sup>

8 TRUFFAUT, François. “The Evolution of the New Wave: Truffaut in Interview with Jean-Louis Comolli, Jean Narboni (extracts)” em HILLIER, Jim (ed.). *Cahiers du Cinéma: The 1960s-New Wave, New*

*Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1986, p. 107.  
9 <[http://www.dogme95.dk/the\\_vow/index.htm](http://www.dogme95.dk/the_vow/index.htm)>.

Há muitos paralelos entre este documento e os tipos de manifestos que vieram antes; o passado é lamentado e uma nova forma de cinema é celebrada como uma maneira de sair do atoleiro abismal gerado pelo *mainstream*. Contudo, é o *Voto de castidade*, associados ao próprio manifesto, que desloca o Dogma para longe dos manifestos do passado. A necessidade de voltar a um cinema de verdade é sublinhada pelos princípios-chave do *Voto de castidade*, seus dez principais objetivos, que incluem:

“As filmagens devem ser feitas no local. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos (ou a imobilidade) devidos aos movimentos do corpo. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. São proibidos os truques fotográficos e filtros. O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. São inaceitáveis os filmes de gênero. O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão”.<sup>10</sup>

Os diretores também se abstêm do “bom gosto”. Há muitos aspectos interessantes no *Votos de castidade*; a primeira coisa que vem à mente é a religiosidade autoconsciente dos termos usados. No entanto, ao percebermos o casamento profano do espírito da ética protestante do trabalho com a flagelação católica, descobrimos que os votos em si são permeados por uma ironia normalmente ausente nos manifestos modernistas. Como Thomas Vinterberg afirma: “Eu acho que o Dogma está em uma zona entre uma coisa muito solene e outra profundamente irônica...”.<sup>11</sup> Com efeito, o nome do movimento, Dogma, é propositadamente irônico. Há também uma autoconsciência reflexiva à espreita por trás dos pressupostos dos cineastas sobre o seu próprio passado cinematográfico; não é só os “outros” que precisam reformar seus caminhos tortuosos. Por exemplo, em relação à sua própria realização, Vinterberg observa que:

10 <[http://www.dogme95.dk/the\\_vow/index.htm](http://www.dogme95.dk/the_vow/index.htm)>.

11 WOOD, Robin. “Humble Guests at the Celebration: An Interview with Thomas

Vinterberg and Ulrich Thomsen, Interview with Thomas Vinterberg and Ulrich Thomsen”. *Cinéaction*, nº 48, 1998, p. 50.

“Também queríamos romper com as convenções cinematográficas, antes de tudo com as convenções de nosso próprio cinema – forçando nós mesmos a tentar algo novo, com base na crença de que deve haver algum tipo de risco associado ao fazer artístico. Então, a partir desse aspecto, é algo muito solene, e não rígido. Por outro lado, é um jogo, como definido no manifesto, o que é um pouco arrogante, e, claro, irônico”.<sup>12</sup>

É essa ironia que permite os diretores acreditarem tanto na solenidade do Dogma quanto em sua ironia como um ato de provocação. Além disso, parece que a provocação retórica dentro da esfera pública gerada pela escrita de um “manifesto” é tanto sobre a abertura de uma discussão crítica sobre o estado do cinema quanto sobre seguir regras enquanto se faz filmes. Lars Von Trier ecoa estes pressupostos quando afirma:

“Eu não acho que seja necessariamente crucial que as regras do Dogma sejam seguidas. Eu acho que a questão de saber se você pode ganhar alguma coisa por atirar total liberdade em troca de um conjunto de regras vale a pena ser discutida. E é interessante ver se algumas dessas regras podem realmente ser úteis para outras pessoas. Criei regras antes, então acho que tenho demonstrado que elas podem nos levar a algo positivo. Eu acho que a necessidade de voltar ao básico, e as regras são uma resposta a isso, é mais urgente do que nunca. Eu acharia divertido se o Dogma pudesse continuar a existir como uma pequena pílula que você toma quando não há muito de outro tipo de coisa, muito requinte e distanciamento. Mas eu não sei o que vai acontecer com o conceito do Dogma”.<sup>13</sup>

Portanto, o Dogma não é a única maneira de fazer filmes, como Vinterberg sublinha: “Eu acho que fazer um outro filme Dogma agora seria um suicídio, porque a coisa boa sobre o Dogma é a ideia de uma criação sempre renovada, e fazer outro filme Dogma seria criar outra convenção, o que seria muito opressivo”.<sup>14</sup>

12 Ibid.

13 “Lars von Trier Interview” em HJORT, Mette e BONDEBJERG, Ib (eds.) *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary*

*National Cinema*. Bristol: Intellect Press, forthcoming 2001.

14 WOOD, p. 51.



Outro nível de ironia, misturada com a culpa da ética protestante do trabalho, é o arrependimento dos pecados que os cineastas se comprometem quando quebram as suas próprias autoprescritas regras. O papel desempenhado pelo pecado neste caso é bastante curioso, já que não tem conteúdo moral e sim, formal. Ou, mais precisamente, só se pode pecar em relação à forma do filme em si. No entanto, nem todos os diretores do Dogma enxergam o manifesto simplesmente como um desafio formal. Von Trier, o agente provocador do novo cinema dinamarquês, adota um tom menos irônico quando lida com as implicações das diretivas do Dogma, e sente que existem questões morais em jogo por trás das reivindicações formais feitas pelo *Voto de castidade*. Além disso, ele se incomoda com aqueles que veem o Dogma como um exercício formal vazio:

“Mas tem havido uma série de crises, e a ideia de que eu tenho controle total sobre os meus filmes é, às vezes, uma mentira total. Por exemplo, Aalbæk e Vibeke Windeløv permitiram o uso de filtros em conexão com *Os idiotas*. Essa foi uma loucura, causada em parte por uma falha minha na comunicação. Parte do problema com o conceito do Dogma foi o de que ninguém o tomou completamente a sério. Ele tem sido visto um pouco como piada [...]. Por que alguém no seu perfeito juízo impor tais restrições ridículas sobre si mesmo?”<sup>15</sup>

Será que estas restrições, estas abstinências conduzem a uma forma revitalizada de cinema para o segundo século? O Dogma nos leva a um novo tipo de filme, onde as mudanças são sentidas não só em termos de produção, mas também no que concerne o conteúdo? 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;

<sup>15</sup> Ibid.

e em *Mifune*, a família substituta constituída por Kresten (Anders Berthelsen) e Liva (Iben Hjejle).

É possível que o Dogma tenha sido um momento ao sol, cujos dias gloriosos estejam, como todos os manifestos cinematográficos antes dele, em vias de desaparecimento. Apesar do apelo à mudança permanente, os diretores já estão falando melancolicamente sobre o passado do Dogma:

“Mas eu ainda acho que o Dogma pode persistir, no sentido de que um diretor seja capaz de dizer: ‘Eu tenho vontade de fazer esse tipo de filme’. Eu acho que seria divertido. Tenho certeza que um monte de gente poderia lucrar com isso. Você poderia argumentar que eles poderiam ter um mesmo lucro com um conjunto diferente de regras. Sim, claro. Mas então, vá em frente e as formule. As nossas são apenas uma proposta”.<sup>16</sup>

No entanto, é esta proposta que tem revigorado os debates em torno da natureza artística e política dos filmes no final do primeiro século do cinema. Além disso, por terem incorporado dentro do manifesto modernista um profundo senso de ironia, os irmãos do Dogma revitalizaram, por um curto tempo, a noção de manifesto cinematográfico e sua função em relação tanto ao cinema quanto à esfera pública. Apesar das semelhanças narrativas dos três filmes dinamarqueses do Dogma até o momento, este ato por si só é digno de comemoração.

<sup>16</sup> Ibid.



# Autênticas ilusões: a estética do Dogma 95

**Ove Christensen**

Publicado originalmente sob o título  
“Authentic Illusions: The Aesthetics of  
Dogma 95” em *P.O.V. A Danish Journal  
of Film Studies*. nº 10, 2000. pp. 111-122.

*A nudez e a simplicidade do Dogma  
nos colocou novamente em contato  
com a essência do cinema.*  
Anthony Dod Mantle

Em novembro de 1999, o diretor polonês Roman Polanski visitou a Escola de Cinema da Dinamarca. Durante a sua estada, ele disse que sabia o que era o Dogma 95, mas, quando perguntado se faria um filme de acordo com os seus princípios, respondeu: “Todo mundo os faz agora. Minha filha de seis anos de idade faz isso o tempo todo quando corre por aí com sua câmera de vídeo digital”.<sup>1</sup>

A resposta de Polanski soa como uma típica reação à arte abstrata: “Mesmo uma criança poderia pintar isso”.<sup>2</sup> Mas, como é o caso com a arte abstrata, seria um erro confundir o artefato com as regras que regem a sua produção, mesmo que o resultado sugira a ausência de artesanato convencional. Existe uma lacuna entre a poética e a obra de arte. Não se pode julgar um filme do Dogma com base em seu Manifesto ou *Voto de castidade*. Estes dois textos apresentam a poética do Dogma. No entanto, os filmes feitos em conformidade com as regras do Dogma 95 devem ser pensados como obras individuais. Em sua atitude um pouco condescendente para com os princípios estéticos do Dogma 95, Polanski, contudo, aponta corretamente para a importância que o movimento concede a um certo tipo de amadorismo. Renunciando os requintes profissionais do cinema, a irmandade do Dogma 95 tenta minimizar a distância entre a filmagem e o filme. Eles querem redescobrir uma certa sinceridade do cinema. Se tivesse que descrever o real propósito do Dogma 95, Lars von Trier diria que se trata de uma busca por autenticidade/

1 *Dagbladet Information*, 19 de novembro de 1999, p. 9.

2 É interessante notar que o Manifesto do Dogma (“Dogma 95”) expressa uma semelhante rejeição para com um cinema de acesso muito fácil: “Hoje uma tempestade tecnológica é furiosa, o resultado da qual será a democratização final do

cinema. Pela primeira vez, qualquer um pode fazer filmes”. Ver Manifesto Dogma 95, p. 71.

A reação é aquela do tipo que rejeita a possibilidade da arte baseada na inovação tecnológica: uma resposta do tipo “Desde que a guitarra elétrica morreu”.

sinceridade (dinamarquês: “ægthed”).<sup>3</sup> As restrições técnicas listadas no *Voto de castidade* seriam o meio para alcançar esse objetivo.

Em que sentido um filme pode ser autêntico é, no entanto, a questão crucial. Para entender a ideia do Dogma 95, é importante discutir o conceito de autenticidade em relação ao cinema. Aqui, a discussão só irá lidar com os princípios por trás do Dogma 95 e não abarcará os filmes feitos sob os auspícios do Dogma 95.

Na história do cinema, o chamado por autenticidade tem sido feito em pelo menos três níveis diferentes, o que implica três significados diferentes de realismo. No que diz respeito ao cinema como representação, a autenticidade e, portanto, o grau de realismo, envolve um nível epistemológico. A verdade é colocada no mundo externo e a tarefa do cinema é representá-lo. O modelo (cinematográfico) convencional de contar histórias é, em primeiro lugar, dependente da credibilidade de seus personagens, das locações e de toda uma cadeia de causas e efeitos, e em segundo lugar, da subordinação da narrativa ao conteúdo da história contada. A autenticidade da narrativa convencional está relacionada com a colaboração de *syuzhet*,<sup>4</sup> estilo e fábula em um nível formal. A verdade está contida dentro do mundo do filme (de faz de conta) e a tarefa do filme é dar acesso a este mundo. Se a ênfase do filme é apenas indiretamente ou simbolicamente relacionada a uma dada realidade, se ele é, portanto, baseado em uma ideia, a autenticidade é medida em um nível temático.<sup>5</sup> A verdade é uma apreensão ou uma opinião que não é diretamente acessível, por isso o objetivo é convencer o espectador, que tem que ver a verdade por si mesmo. O terceiro nível também pode ser descrito como ideológico já que trata de e argumenta em favor de certos valores e crenças. Estes três níveis não são de forma alguma exclusivos, e, muito provavelmente, há muitos outros.

O principal objetivo do Dogma 95 é conseguir uma espécie de purificação da linguagem cinematográfica, evitando uma série de dispositivos

3 Von Trier. *Idioterne* (1998): 238. Cito o diário de filmagem de *Os idiotas*. O diário será refeito assim que o dinheiro sair.

4 *Sjuzhet* é um termo originário do formalismo russo e empregado, sobretudo,

no campo da narratologia para descrever construções narrativas. [N. E.]

5 Aqui a temática inclui todas as chamadas estruturas profundas que não são visíveis e, portanto, não diretamente desprezíveis.

técnicos já que estes teriam criado um filtro indesejável entre a configuração profílmica e o próprio filme. As manipulações técnicas de um filme devem ser rejeitadas como cosméticos que escondem as verdadeiras imagens ou a verdade do cinema. As manipulações técnicas perturbam o tema do filme, transformando-o em pedaços inofensivos de decoração ou entretenimento fácil. Pelo menos aparentemente, o Manifesto do Dogma e o *Voto de castidade* expressam um desejo por um tipo de *cinema verité*, filmes sem os artifícios tradicionais de ilusão cinematográfica.

Ilusões tecnicamente geradas são o alvo do Dogma 95 e sua ação de resgate. O Manifesto representa um confronto direto com o cinema de ilusão: “Para o Dogma 95, o cinema não é ilusão! Hoje em dia, arma-se uma tempestade tecnológica. Elevam-se os “cosméticos” ao *status* de deuses. Utilizando a nova tecnologia, qualquer um pode – em qualquer momento – sufocar a última migalha de verdade no estreito canal das sensações. As ilusões são tudo aquilo atrás do qual pode esconder-se um filme”. O cinema adequado é algo que tem a ver não com ilusões, mas com a verdade. Mas nem sempre é fácil distinguir entre ilusão e verdade. E essa dificuldade é ainda maior em relação aos artefatos estéticos. A linguagem cinematográfica não é apenas uma questão de afirmações comunicativas, relativas a um estado de coisas – na verdade, isso nem mesmo deveria ser o principal. Em vez disso, o cinema tem que ser visto como uma interpretação expressiva da realidade em seu sentido mais amplo. Mesmo uma representação tem de ser considerada como uma interpretação. Mas se este é o caso, o que significa “verdade” e o que deveríamos entender por ilusão?

Ao rejeitar as ilusões, o Dogma 95, aparentemente, se baseou na ideia baziniana da veracidade da representação cinematográfica. Discutindo diretores de cinema, André Bazin fez sua conhecida distinção “... entre duas grandes e opostas tendências: os diretores que colocam sua fé na imagem e aqueles que depositam sua fé na realidade. Por ‘imagem’ eu me refiro, em termos muito gerais, a tudo o que a representação na tela acrescenta ao objeto lá representado”.<sup>6</sup> Que nada seja adicionado ao objeto representado é também o resultado desejado dos princípios do Dogma 95.

A ideia da imagem fotográfica e, conseqüentemente, do cinema como

6 BAZIN, André. “A evolução da linguagem do cinema” em BAZIN, 1967: 24.

um espelho da realidade remonta a um longo tempo na história. Ela já vivia na noção de Daguerre da fotografia como o duplo da natureza, o que por sua vez ecoava a Renascença, quando Alberti afirmou que através da representação com a “perspectiva natural” (perspectiva artificialis) a imagem se tornava uma janela para o mundo.<sup>7</sup>

As contradições lógicas que o *cinéma vérité* alimentava em relação aos filmes de ficção são também inerentes ao Dogma 95. As imagens trêmulas da câmera na mão são geradas por meio do uso de um estilo até certo ponto documental. Mas o que é filmado não é de forma alguma apresentado como uma dada realidade. De acordo com o *Voto de castidade*, os temas dos filmes do Dogma são sempre fictícios e não há nenhuma intenção de fazer o público acreditar no contrário. Onde podemos enxergar nessa dicotomia entre o real e o fictício o desejo por autenticidade do Dogma 95? Se o estilo do documentário é nada mais do que um truque, ele trata do uso consciente que a vanguarda faz de estilos e gêneros. Mas esta abordagem de alienação não caminha junto com a busca por sinceridade e autenticidade. E também é óbvio que o Dogma 95 é a rejeição de uma postura pós-modernista, favorecendo uma atitude de ironia e diversão, que não leva nada a sério.

Ao ler o manifesto, compreende-se como algo evidente que as técnicas cinematográficas são os principais obstáculos para a criação de filmes originais. Dispositivos técnicos são pensados como cosméticos que criam ilusões. Este não é apenas um problema para o filme como representação, mas também para o filme como obra de arte. 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. Este é o diagnóstico básico do cinema contemporâneo como eu o interpreto a partir do *Voto de castidade*

7 A concepção da imagem fotográfica como uma janela para o mundo tem sido generalizada, mas também é amplamente contestada. Embora o argumento

seja mais complexo, André Bazin repete a ideia em seu ensaio “A ontologia da imagem fotográfica” em BAZIN (1967).



e do Manifesto. De acordo com a irmandade do Dogma 95, um novo *avant-garde* é necessário para combater o filme comercial ou “certas tendências no cinema hoje”.

A irmandade do Dogma está lutando contra os hereges do cinema que adoram tecnologias e, assim, abandonam a verdadeira arte de um filme. Os cineastas têm cedido ao artesanato do ilusionismo cinematográfico. Ao absterem-se do bom gosto e de considerações estéticas, os diretores comprometidos com o Dogma 95 querem voltar aos grandes mestres do cinema e “arrancar a verdade dos [...] personagens e cenários”, para citar o *Voto de castidade*. Esta citação localiza a verdade no profílmico, sendo a tarefa do cineasta transferir essa verdade para o filme. Situar a verdade fora do próprio filme seria a razão para abster-se de melhorias técnicas.

Para combater a escravidão tecnológica, o Dogma 95 exige uma estética minimizada. As imagens não devem ser a atração principal de um filme. Elas precisam ser consideradas como meios necessários para alcançar o verdadeiro filme. Aqui, nota-se a afinidade com o credo do realismo na estética hollywoodiana convencional, como descrita por David Bordwell.<sup>8</sup> Estilo não é nada em si, mas apenas um veículo para a história contada. Um estilo muito óbvio é considerado como um obstáculo para a recepção de um filme.

Mas o Dogma 95, naturalmente, não é uma repetição do realismo de Hollywood com a sua demanda por edição relativamente invisível e em que apenas o conteúdo é dominante. Contudo, a rejeição à importância das imagens é, por várias razões, encontrada nas convenções de Hollywood e do Dogma 95. Imagens bem compostas garantem que a atenção do público não seja perturbada.

Mas, 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 metafílmico. Esse efeito implica uma

8 Ver BORDWELL, 1988: 156-204.

alienação que parece ser contrária ao resultado desejado. Da mesma forma, a câmera na mão, juntamente com as imagens mal compostas, trêmulas e afins também são sinais de documentário, o que sugere que o assunto filmado existe independentemente das filmagens. Os princípios do Dogma 95 indicam um realismo formal, um realismo temático e a ilusão de realismo semiótico em conjunto com a desconfiança característica do *avant-garde* em relação à arte como representação de uma dada realidade.

A busca por uma estética mais ascética não é algo exclusivo do Dogma 95, mas pode ser pensado em relação a uma tendência muito maior dentro do cinema, bem como a cultura contemporânea como tal. A aparência feia e mal acabada tem sido, por exemplo, uma tendência dentro da publicidade, pelo menos desde os anos 80. A estética *punk* teve um grande impacto nos últimos vinte anos. E na televisão, um número crescente de programas é feito de diários em vídeo, vídeos caseiros, *reality shows* e semelhantes – o que parece ser uma tentativa de jogar os profissionais para escanteio e substituí-los por “pessoas comuns”. Privilegia-se a aparência amadora.

O Dogma 95 é o último de uma longa linha. Na Dinamarca, bem como internacionalmente, esse cinema feio tem recebido mais atenção: filmes que não se resumem a imagens bem produzidas (focada, bem iluminada, harmoniosamente composta). O Dogma 95 tem precursores ao longo de toda a história do cinema, não só na mais recente. Só para mencionar alguns exemplos contemporâneos, podemos citar Harmony Korine, que em seu filme *Gummo* (1997) usou uma espécie de estilo *home video*.<sup>9</sup> *O balconista* (1994), de Kevin Smith, e *A Bruxa de Blair* (1999), de Myrick e Sanchez, são outros filmes que, de maneiras diferentes, exploram a ilusão de veracidade por um mínimo absoluto de refinamento estético. *Let's Get Lost* (1998), filme do dinamarquês Jonas Elmer, é um excelente exemplo do uso de um estilo de documentário. E podemos pensar no sucesso que Jim Jarmusch faz em seus filmes de baixo orçamento, como *Estranhos no paraíso* (1984).

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.

9 O filme *Julien Donkey-Boy* (1999) recebeu um certificado do Dogma 95.

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 neorealismo italiano dos anos 50 e nos primeiros manifestos de Vertov dos anos 20.<sup>10</sup>

Estes exemplos de diferentes cineastas e gêneros que compartilham algumas características com o Dogma 95 são apenas alguns, e cada um se relaciona de forma diferente com o Dogma 95. Eles são mencionados apenas para sugerir que o Manifesto dificilmente representa algo realmente novo.

Mas se a própria ideia de autenticidade é contraditória e nem mesmo nova, o que vamos fazer depois de toda a ideia do Dogma 95?

Antes de tudo, o Dogma 95 é uma declaração não muito clara. O alvo de suas críticas não é de todo evidente. Cosméticos cinematográficos? Mas o cinema sempre implica o uso da tecnologia, e tudo que ocorre diante da câmera é uma questão de técnica (atuação, direção, cenário, cores etc.). E o fato de que todos os tipos de técnicas podem ser usadas para diferentes fins (arte, entretenimento, descrição) diz respeito à *mise-en-scène* assim como à pós-produção. De acordo com o Dogma 95, algumas técnicas são permitidas e outras, não. Abandonar o bom gosto, no entanto, não implica necessariamente uma falta de estética. Mau gosto desperta uma refletividade estética e afirma algo sobre o estado das artes. Mas não é o uso de técnicas mais estabelecidas que impede que um filme seja uma obra de arte ou um trabalho sincero de autenticidade. O Dogma 95 não apenas alega ser a única maneira de fazer filmes, mas também é considerado simplesmente como uma possibilidade alternativa. Esta confusão prejudica a crítica ao efeito *cosmetizante* da tecnologia.

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

10 SCHEPELERN, Peter Schepelern.

“Filmen ifølge Dogma “[O filme está de acordo com o Dogma”]. pp. 12-16.

Dogma [*Festa de família* (1998), *Os idiotas* (1998), e *Mifune* (1999)], é difícil, se não impossível, considerar o Dogma 95 como uma poética comum.

As regras são mais uma forma para cada um dos diretores repensar o seu próprio cinema e, não menos importante, chamar a atenção para os filmes dos diretores que integram o movimento. Dogma 95 é uma maneira de enfatizar a obrigação de cineastas de repensar a linguagem do cinema. Além disso, Dogma 95 atraiu a atenção internacional para o cinema dinamarquês e, em especial, os associados do Dogma 95, melhorando, assim, as possibilidades de manter o papel do filme dinamarquês em um mundo dominado pelo cinema americano. Mesmo se o Dogma 95 pareça por vezes fazer muito barulho por nada, seu impacto sobre a consciência pública a respeito do cinema e sua estética implícitas têm sido grande. Ele incentivou a reflexão sobre o estado do cinema e sobre o filme como uma forma de arte.

Mas insistir em regras que proíbem a interferência técnica na imagem é inconsistente, na medida em que a irmandade do Dogma 95 fez filmes de ficção. O diretor usa muitas técnicas convencionais na organização dos eventos e com os atores diante da câmera. O que é filmado não é de forma nenhuma fiel à realidade. Os filmes são ilusões, mas eles podem ser ilusões autênticas, revelando uma verdade maior que a vida – ou apenas um jogo de faz-de-conta. A oscilação entre essas duas posições é o que conta, e o Dogma 95 contribuiu por sua insistência em histórias verdadeiras.

### **Bibliografia**

BAZIN, André. *What is Cinema?*. Berkeley:

University of California Press, 1967.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction*

*Film*. London: Routledge, 1988.

SCHELEPERN, Peter: “Filmen ifølge  
Dogme”. *Dansk Film*, nº 1, 1999.

TRIER, Lars Von. “Idioterne”. *Manuskript og  
dagbog*. Copenhagen: Gyldendal 1998.



# Dogma 95: um olhar mais atento ao credo de Von Trier & Cia.

**Richard Combs e Raymond Durnat**

Publicado originalmente sob o título  
“Dogma 95: A Closer Look at the Credo  
of von Trier & Co.”. *Film Comment*, v. 36,  
nº 5, 2000, pp. 28-32.

Quem matou o Dogma 95? Ou talvez a pergunta mais adequada seria: o que se passa com o cinema, que fez da morte do Dogma uma necessidade? A notícia da sua passagem pode não ter caído por completo, porque ele ainda está na moda, tem forte apelo como um chavão – e, mais do que isso, como um lema. O nome adotado por um grupo de diretores de filmes dinamarqueses que, em 1995, promulgaram os seus dez votos de castidade – um manifesto de cinema de “*back to basics*”, voltado para as novas economias de filmagem em vídeo digital – tornou-se um grito de guerra do fundamentalismo cinematográfico. Há precedentes óbvios para isto, movimentos cinematográficos em que a necessidade econômica e a inovação tecnológica inspiraram desafios estéticos: o neorealismo italiano ou a Nouvelle Vague francesa. Mas estes eram termos que, na melhor das hipóteses, conseguiam agregar diversos cineastas; com o Dogma, ao contrário, parece que os cineastas “assinam”, convertem-se em nome de uma causa. E como qualquer cruzada religiosa, ela se torna realmente eficaz quando começa a converter seus inimigos.

Não é de modo nenhum surpreendente que o independente americano Harmony Korine saia ao encontro do Dogma; mas sim quando Hollywood – a casa dos grandes orçamentos, do cinema de alto brilho, que deve ser o inimigo – parece tentado. Steven Spielberg, aparentemente, andou discutindo os termos com Thomas Vinterberg (diretor de *Festa de família*, de 1998), e John Travolta declarou que o Dogma era a lufada de ar fresco de que a indústria cinematográfica necessitava.

Como, então, nessas circunstâncias, o Dogma morreu? Em certo sentido, as circunstâncias são suficientes. Em uma entrevista à londrina *Time Out*, Vinterberg fala sobre tentar “redefinir as regras do cinema”, mas, em seguida, reconhece que “o que acontece a uma tentativa como essa é tornar-se parte da própria convenção, e ser engolida pela burguesia. Tudo começou como uma tentativa de evitar a mediocridade e criar a energia, um motim; e, paulatinamente, torna-se aceito e, assim, morre. O que é, penso eu, natural, mas um pouco triste”.

Deve ser dito que os cineastas originais do Dogma parecem ser os que foram menos tocados pelo zelo religioso, os mais brincalhões em suas provocações. Em outros lugares, Vinterberg fala sobre como “o muito estrito e rigoroso manifesto foi, na verdade, escrito em apenas 25 minutos e sob contínuas explosões de riso alegre; ainda mantemos que estamos falando sério”. Não se sabe muito bem o que seus seguidores farão

com isto, mas Vinterberg diz, “eu mesmo. Eu já terminei com o Dogma”.

Mas se a primeira rodada do Dogma está terminada, não é porque ele foi engolido pela burguesia e Spielberg, mas porque o jogo, em grande parte, engole-se a si mesmo. A facilidade e o baixo custo do equipamento de vídeo digital é um duro golpe para o cinema de baixíssimo orçamento e uma vergonha para o inchado cinema industrial. Mas reproduzir essas qualidades como regras de trabalho dos *10 Votos de castidade* – a câmara tem de ser de mão; todo o som deve ser natural e produzido no momento da filmagem; apenas iluminação natural é permitida; adereços e figurinos não devem ser importados para o local etc. – nos diz menos sobre o que é básico ou necessário ou verdadeiro no cinema do que como o equipamento pode e deve ser utilizado. Assim, o manifesto é também, em parte, um manual e uma promo de um fabricante.

A medida em que os fundadores do Dogma o deixavam ou redefiniam seus votos na prática – como a regra de não dar o crédito possessório ao diretor –, o manifesto brincalhão foi se transformando em uma espécie de farsa. Seria o Dogma culpado pelo *hype* ao propor, como drasticamente novo, a sua antiquada busca por seriedade e simplicidade? Pode muito bem ser, mas quem condenaria um toque de *hype* por uma boa causa, em um país cinematograficamente à margem? Muitos, provavelmente a maioria, dos manifestos artísticos são bastante oportunistas: os diretores britânicos do Free Cinema – Lindsay Anderson, Karel Reisz e companhia – não tiveram nenhum problema em lançar um rótulo sob um conjunto de filmes tão tradicionais e diversificados que separadamente poderiam ter passado despercebidos.

O Dogma vem como uma espécie de carpinteiro com profundo respeito por suas mais básicas ferramentas, e seu leve dogmatismo ganhou espaço cultural na *Vanity Fair* da cultura cinematográfica por sua modesta, simples e puritana honestidade. Seus Dez Mandamentos são um “programa máximo”, um ideal que permite uma certa dose de trapaça se o espírito estiver disposto. As regras não são imutáveis; estão mais para algo como um lance inicial, uma vez que a própria arte é um jogo que tem de mudar suas regras ao longo do percurso para poder lidar com o que descobre.

Tão drástico quanto suas proibições, a chave para o Dogma é o que ele permite. Que é quase tudo. São bem-vindos a edição, a montagem, a câmara de caligrafia, a *mise-en-scène*, os roteiros tradicionais, os atores tradicionais, os ensaios. Então, não se trata de não interferência com



a “realidade”, o que preocupou o *cinéma vérité*. Não se trata de não interferência com o que a câmera mostra (o profilmico, a cena, o diegético, como é variadamente chamado). Não há um chamado para austeras simplicidades de estilo: *Festa de família* é feito de angulações surpreendentes, cortes diretos e abruptos movimentos fluidos.

Certamente não é conteúdo vs. estilo, uma vez que o que a câmera nos mostra tem várias camadas de estilo (*mise-en-scène*, atuação, escrita). 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. Em *Festa de família* e *Os idiotas* (1998), as pessoas não estão lá para mover a câmera; a câmera se move para revelar as pessoas e seu estilo. O tabu sobre iluminação artificial é uma restrição sobre aquilo que a câmera mostra, talvez porque a tecnologia faz de uma iluminação rica, brilhante e sensível algo tão simples, e ameaça impor um humor pesado e predeterminado. Vale o mesmo para adereços importados, que correm o risco de serem sinais de trânsito; eles implicam em uma interferência irrelevante que brilha e distrai. O *Dogma* não diz nada sobre não removê-los.

Para dizer a verdade, faz um certo sentido afirmar que o que quer que seja trazido de fora – incluindo os atores e suas roupas – configure como adereços importados. O que é mais interessante, as duas regras que se relacionam ao conteúdo tiveram que ser modificadas na prática – e é por isso que são regras em um sentido religioso e não, legalista; elas estão lá para evitar a tentação insidiosa, ou para encontrar um certo espírito, se você se sentir atraído. A regra seis estabelece que “o filme não deve ter ações superficiais” (não há assassinatos, nada de contar com o homem que anda armado por através de uma porta), e a regra oito proíbe a temática de gênero. Estas são aquelas que deveriam ser tomadas como o núcleo revolucionário do *Dogma*: ao excluir o material de cada filme, eles seriam capazes de entrar em contato com alguma outra coisa, com caráter e verdade e, para citar outro recente artigo da *Time Out*, com a “realidade em toda a sua confusão e feiúra”.

Mas os filmes do *Dogma* não demoraram para reunir seu próprio estoque de ingredientes. Encontros familiares ou legados familiares, esqueletos no armário e idiotas debaixo da cama aproximam *Festa de família*, *Os idiotas* e *Mifune* (1999), de Spren Kragh-Jacobsen, tanto quanto a sua nova técnica. É uma ingenuidade algo antiga acreditar na possibilidade

de alguma forma de cinema mais pura ou purificada que nos daria acesso especial à realidade. A lista de ingredientes acima sugere claramente queixas geracionais e frustrações, o desejo de chocar – ou, mais provavelmente, ofender – a burguesia dinamarquesa. Este ataque pode ser apenas o pontapé inicial necessário para uma nova geração de cineastas. Mas o fato de que ele tem raízes particularmente nacionais e até mesmo pessoais pode ser deduzido de como estranho, forçado e esquemático ele parece quando transposto para o solo escocês de *Ondas do destino* (1996), de Lars von Trier, o filme proto-Dogma.

Realidade de lado, todos os quatro filmes contém uma raiva por autenticidade, e por independência, em uma sociedade sufocante. Eles se concentram em idiotas santos que são simples ou tentam chegar a este estado de pureza. Emily Watson em *Ondas do destino* retorna, quem sabe por que, aos brutos do sexo masculino que já a tinham ferido, como se sua alma simples apenas não pudesse compreender tamanha violência. Von Trier não procura sua motivação, seu método de estilo, mas o seu “espaço espiritual”. Os idiotas fingem-se de tolos não só para chocar a pequena burguesia, mas para redescobrir sua criança interior em uma comunidade permissiva. O filho não reconciliado de *Festa de família* expõe o patriarca como um sistemático, incestuoso, bissexual abusador de crianças.

Suas brigas com a sociedade parecem radicais, embora radical como um *hippie*, o Dutch Provo e os cafés de Amsterdam, em vez de um marxista-leninista. A busca por autenticidade, desafiando as convenções acerca do que seja um comportamento adequado ou inadequado, são ou louco, é uma reminiscência das missões do guru R. D. Laing nos anos setenta. O precursor de *Os idiotas* na vida real é um documentário de 1972 dirigido por Peter Robinson chamado *Asilo*, sobre uma comunidade em Londres que ofereceu a esquizofrênicos a oportunidade de viver a sua “loucura” em uma autossuficiente e autorregulada casa em que as divisões de funções – como paciente/terapeuta – havia sido descartada. O filme possui dois incidentes dramáticos envolvendo a invasão de um membro indignado de uma família para resgatar alguém da comunidade, que reaparece como um momento catalisador em *Os idiotas*. Em ambos os casos, é a incapacidade da comunidade para evitar o resgate que é o verdadeiro choque para o seu sistema.

Alguém poderia, de fato, repreender os primeiros filmes do Dogma por se apegarem àquela oposição dos anos 70 entre os que querem ser

espíritos livres, despreocupados com o poder, e todos os vilões de costume: o capitalismo, a família burguesa, o patriarca, o macho psicótico? A animosidade antipatriarcal de *Festa de família* é material bastante seguro, embora a originalidade retorne quando o bode expiatório *Big Daddy* se vai com uma certa dignidade, se não, moral, então pelo menos humana. Por falar nisso, os seus pecados sexuais (sodomizar um menino e uma menina, de forma imparcial, lado a lado) soa um pouco esquemático, como a concepção de um escritor. Eles também lembram o Marquês de Sade, o herói de uma certa esquerda libertária.

*Os idiotas* também segue uma linha narrativa familiar, introduzindo-nos dentro de uma comunidade através de um *outsider*. Karen, que continua a ser uma cautelosa observadora/semiparticipante durante a maior parte do filme, antes de emergir como aquela que mais necessita de seu apoio. Compare a progressão do personagem Warren Beatty em *Lilith* (1964), de Robert Rossen, um filme em que “spassing” é real, uma corda bamba emocional e espiritualmente perigosa.

O Dogma, como muitos movimentos religiosos, é menos *avant-garde* que revivalista. As suas preocupações não são completamente diferente de, digamos, Ken Loach, Mike Leigh ou John Cassavetes. Mas suas regras respondem a uma nova situação, a novas e maravilhosas tentações. Para alguns, as regras são como uma dieta radical para quebrar seus maus hábitos, purificar o sistema e permitir que você, agora fortificado, siga em frente. A primeira geração de filmes do Dogma, por assim dizer, é feita de histórias complicadas, sensíveis, honestas, buscas quase dolorosamente desesperadas por liberdade. Seria a liberdade com união uma espécie de Santo Graal – ou talvez ouro de tolo? Curiosamente, estes personagens tabus e questionadores parecem menos livres do que, digamos, os “prisioneiros da sociedade” em *A regra do jogo* (1939), de Jean Renoir. Esses personagens chocam-se uns aos outros como se não houvesse espaço livre entre eles.

De certa forma, o que é mais enganoso sobre o movimento Dogma – o que é mais dispensável no *hype* – tem sido toda a conversa sobre voltar ao básico, retornando a um cinema simples e sem frescuras – ou inventando-o pela primeira vez, já que quando foi que ele realmente existiu? Há uma contradição reveladora em um artigo do *Daily Telegraph* entre a maneira como o autor, James Flint, vê o movimento constante da câmera portátil do Dogma como “distraindo a atenção do espectador da qualidade da imagem e fazendo-o se concentrar no assunto” e uma

citação imediatamente anterior de Anthony Dod Mantle, o diretor de fotografia de *Festa de família*: “Eu queria uma imagem que tendesse à decomposição... aumentar a exposição da imagem tanto na filmagem quanto na transferência pode aumentar o ruído de vídeo para uma dimensão estética interessante”.

De acordo com Flint, em vez de cobiçar altos valores de produção, estaríamos liberados pela pobreza técnica do Dogma para perceber a verdade da história e os personagens. De acordo com Dod Mantle, a aspereza da técnica é principalmente o que nós estaríamos olhando. Dito desta forma, o Dogma tem menos a ver com ficção dramática narrativa do que com as preocupações do cinema *avant-garde*. Esta não foi claramente a intenção de seus criadores, mas enfatizar forma e textura mesmo a este grau indica que os filmes do Dogma não podem ser transparentes à realidade – feios, confusos ou não. Uma coisa que eles fazem é decretar a morte de uma ilusão – a ilusão de que o cinema nunca vai ser transparente desta forma. E apesar de não serem os primeiros, nem provavelmente os últimos a decretar tal morte, os filmes do Dogma esbarram na decepção que segue cada morte.

Mas há outra coisa, algo maior do que a morte de uma forma ilusória. Se o Dogma é um jogo autossuficiente, então uma maior e mais variada morte está implicada aqui. A noção de Anthony Dod Mantle de uma imagem que “tende à decomposição” é uma chave. O Manifesto do Dogma estabelece as bases não para um cinema vertical e verdadeiro, mas para um de desintegração constante – um colapso na superfície, no grão, na textura, a crueza da técnica que atravessa certas práticas de vanguarda, mas não faz parte delas. Esta é uma nova fenomenologia da ficção.

Um peça afinada aos filmes do Dogma é *A Bruxa de Blair* (1999), com o seu “found footage” de vídeo convencional e seu 16mm. “É um filme simples, quase pueril”, lê-se na crítica da *Film comment* (jul/ago 1999), ao mesmo tempo, invocando *Wavelength* (1967) de Michael Snow. O “back to basics” de *A Bruxa de Blair* (filmado por seus atores, na ausência dos diretores) diz respeito àquela maneira de uma criança assistir a filmes, quando não se pensa neles como sendo fabricados em tudo, mas como se chegassem a nós como cortesia daqueles que vemos na telona.

*A Bruxa de Blair* não é apenas cinema puro e simples, é cinema ostensivamente pobre. É sobre três crianças que, liberadas de certas fronteiras sociais, sentem algumas emoções proibidas trabalhando livremente e

fazem um filme que é muito, muito sincero. Ele nos mostra o quão mínima sua tecnologia é. Às vezes, vemos outra câmera, além daquela pela qual nós vemos; nós, muitas vezes, sentimos a “nossa” câmera como no interior, como parte daquilo que a câmera nos mostra, graças às suas andanças e trocas de pontos-de-vista. Ela está fora do que ela mostra (como as câmeras são), mas também está dentro da história; é invisível, porém presente, constantemente adiantada em nossas mentes. Sua agilidade, seu detalhe textural em níveis baixos de luz superam os sonhos de antigos mestres como Dreyer. Renoir. Hitchcock.

O Dogma 95 falou de técnica para pegar a consciência dos cineastas dissidentes: *A Bruxa de Blair* exhibe sua técnica para despertar pequenos medos. Este filme obedece à maioria das regras do Dogma: é filmado inteiramente em locações reais e as utiliza de forma muito intensa. Seus únicos adereços são brutos, ásperos feixes de galhos e corda, sinais primitivos, apenas minimamente distintos do caos natural. Embora persiga um objetivo muito convencional – identificação do público – o filme implanta algumas estratégias narrativas incomuns. Onde a ortodoxia de Hollywood defende pontos de virada claros e eficientes e uma clara progressão de eventos racionalmente associados; aqui, tudo é borrado, obscuro, longamente lírico, repetitivo. Muitos eventos são menos acontecimentos do que impasses (aconteceu alguma coisa? Não. Mas o que...?).

As florestas podem realmente desorientar a percepção. Seu emaranhado de troncos, ramos, galhos, as encostas que sente sob os pés, as valas e córregos que torcem, desaparecem e reaparecem são tão ricos em detalhes e tão pobres em ousados recursos de identificação que tudo parece revogar, caleidoscopicamente, privando as locações de qualquer identidade. Os planos ponto-de-vista não têm a ver com o olhar, mas as sutis e importantes diferenças entre olhar, ver, reconhecer e buscar. Este não é um filme sobre olhar, mas sobre estar lá. É também um lembrete oblíquo de uma meditação mais silenciosa e santa sobre um tema relacionado: *Sirius Remembered* (1959), o retrato macabro, porém elegíaco de Stan Brakhage do corpo de seu cão de estimação em decomposição em meio ao solo e às raízes do chão de uma floresta.

O Dogma está morto, vida longa ao Dogma. Thomas Vinterberg não quer mais nada com ele, e Lars von Trier, como comprova seu musical *Dançando no escuro* (2000), está pelo menos de férias dele. Os filmes, contudo, continuam a ser feitos em outros lugares, por outros cineastas: eles

vêm como um certificado, como um diploma de escola, atestando que foram “produzidos em conformidade com as regras e as intenções previstas no Manifesto Dogma 95”. Eles foram atraídos por uma fenomenologia crua, pela decomposição textual, por aquela autoimolada raiva geracional desses primeiros filmes do Dogma, em grande parte por serem mesclados com as tradições do cinema de arte de outros países.

Assim, o filme francês *Lovers* (1999), dirigido por Jean-Marc Barr, é Nouvelle Vague tardia, sobre um romance apaixonado sujeito a ameaças externas e variados contratempos. Ela (Elodie Bouchez) é uma funcionária de uma livraria parisiense, ele (Sergej Trifunovic) é um imigrante ilegal sérvio, um pintor. Eles brigam a respeito da embriaguez dele, do esquecimento dele, suas inconseqüências (ele está sempre deixando as luzes acesas, pois na Iugoslávia Comunista era o estado que pagava as contas). As discussões do casal, bem como seu caso de amor, param e se iniciam, repetem-se, nunca chegam a lugar algum. É uma narrativa tema-e-variação que se recusa a seguir em frente, em primeiro lugar, por estar como que ameaçada pela iminente deportação dele. É mais a história dela – ele é o enigma, o *vamp*, caindo dentro e fora da vida dela – e, em grande parte, opera a partir do charme de seus atores.

*O rei está vivo* (2000) é um conto de navio-de-tolos sobre uma festa em um ônibus internacionalmente misto encalhado no deserto da Namíbia, com um elenco internacional formado, se não totalmente por estrelas, por atores de alto calibre (Jennifer Jason Leigh, Romane Bohringer, Janet McTeer, Bruce Davison). Foi dirigido por Kristian Levring, um dos membros originais do Dogma, e, ainda assim, desde as primeiras composições do ônibus desamparado em uma decadente cidade mineira na incrível geometria do deserto, estamos de volta ao Novo Cinema Alemão dos anos 70, com as fábulas do absurdo-do-homem-na-natureza de Aguirre, *A cólera dos deuses* (1972) e *Fata Morgana* (1971), de Werner Herzog.

Inspirado pela vastidão desolada, um ator (David Bradley) decide escrever e fazer os demais interpretarem *Rei Lear*. Várias câmeras digitais na mão, e a forte luz africana permitem intercortadas cenas de diálogos muito diferentes das granuladas perambulações dos primeiros filmes do Dogma. A câmera nos leva aos céus em algumas ocasiões, e há um assassinato – em qualquer filme que ofereça segundos de uma tragédia de Shakespeare, como poderia não haver ao menos um? – por cenoura envenenada claramente implícito.

O Dogma ainda existe, pois os irmãos o fazem, em papel; eles patrulham essas terras entregando certificados. *O rei está vivo* graças aos “Irmãos do Dogma 95” (irmãos que são, aparentemente, um patriarcado religioso, que incluiu brevemente, no início, uma mulher cineasta), e *Lovers* fala – em tom de brincadeira, sem dúvida – de uma “polícia do Dogma”.

# Manifesto Dogma 95 e Voto de castidade

Publicados originalmente em  
<<http://www.dogme95.dk/dogma-95/>>  
e <<http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>>, respectivamente.



## **Manifesto Dogma 95**

O Dogma 95 é um movimento de cineastas, fundado em Copenhage na primavera de 1995. O Dogma 95 tem o compromisso formal de levantar-se contra uma “certa tendência” do cinema atual. O Dogma 95 é um ato de resgate!

Em 1960, tivemos o bastante. O cinema estava morto e invocava a ressurreição. O objetivo era correto, mas não os meios. A Nouvelle Vague se revelava uma onda que, morrendo na margem, transformava-se em lama. Os slogans do individualismo e da liberdade fizeram nascer certas obras por algum tempo, mas nada mudou. A onda foi jogada ao colo dos melhores convivas, junto aos cineastas, mas não era mais forte do que aqueles que a haviam criado. O cinema anti-burguês tornou-se burguês, pois baseava-se em teorias de uma concepção burguesa de arte. O conceito de autor, nascido do romantismo burguês, era, portanto... falso.

Para o Dogma 95 o cinema não é uma coisa individual!

Hoje, uma tempestade tecnológica cria tumulto. O resultado será a democratização suprema do cinema. Pela primeira vez, qualquer um pode fazer filmes. Mas quanto mais os meios se tornam acessíveis, mais a vanguarda ganha importância. Não é o caso que o termo vanguarda assuma uma conotação militar. A resposta é a disciplina... devemos colocar os nossos filmes em uniformes, porque o cinema individualista será decadente por definição.

Para erguer-se contra o cinema individualista, o Dogma 95 apresenta uma série de regras estatutárias intituladas “Voto de castidade”.

Em 1960, tivemos o bastante. O cinema havia sido “cosmetizado” à exaustão, dizia-se. Dali em diante, todavia, a utilização dos “cosméticos” aumentou de modo inaudito. O objetivo supremo dos cineastas decadentes é enganar o público. É disto que nos orgulhamos? É a este resultado que nos conduziram cem anos de cinema? Das ilusões para comunicar as emoções? Uma série de enganos escolhidos por cada cineasta individualmente?

A previsibilidade (a dramaturgia) tornou-se o bezerro de ouro em torno do qual dançamos. Usar a vida interior dos personagens para justificar a trama é muito complicado, não é a “verdadeira arte”. Mais do que nunca, são os filmes superficiais de ação superficial que são levados às estrelas. O resultado é estéril. Uma ilusão de pathos, uma ilusão de amor.

Para o Dogma 95, o cinema não é ilusão!

Hoje em dia, arma-se uma tempestade tecnológica. Elevam-se os “cosméticos” ao status de deuses. Utilizando a nova tecnologia, qualquer um pode – em qualquer momento – sufocar a última migalha de verdade no estreito canal das sensações. As ilusões são tudo aquilo atrás do qual pode esconder-se um filme. Dogma 95, para erguer-se contra o cinema de ilusões, apresenta uma série de regras estatutárias: o Voto de castidade.

## **Voto de castidade**

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 deve ocorrer na época atual.)

8. São inaceitáveis os filmes de gênero.

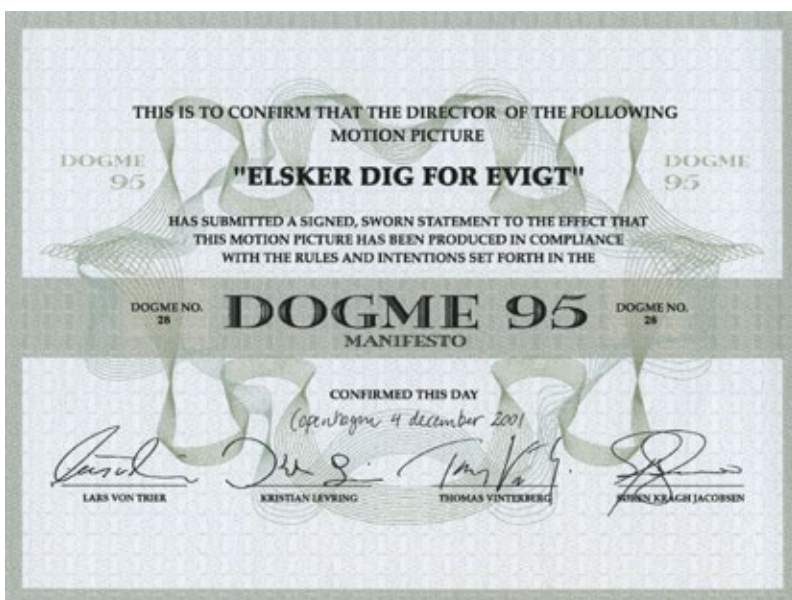
9. O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão, com formato de tela 4:3. Originalmente, o regulamento exigia que o filme deveria ser filmado em 35 mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento.

10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

Além disso, juro como diretor, renunciar ao meu gosto pessoal. Não sou mais um artista. Eu juro renunciar à criação de uma obra, já que considero o instante mais importante que o todo. Meu objetivo supremo é arrancar a verdade de meus personagens e cenários. Prometo fazê-lo por todos os meios à minha disposição e ao custo de qualquer bom gosto e considerações estéticas. Portanto, faço aqui meu voto de castidade.

Copenhage, 13 de março de 1995

*Lars von Trier, Thomas Vinterberg*



Este certificado era dado aos filmes que comprovassem sua filiação ao Manifesto e ao *Voto de castidade*. O documento era emitido pelo escritório do Dogma 95

e assinado pelos irmãos originais do movimento, Lars Von Trier, Kristen Levring, Thomas Vintenberg e Søren Kragh-Jacobsen.

## **Filmografia**



### **Ondas do destino**

*Breaking the Waves*, 1996, 159 min

Direção: Lars Von Trier

Roteiro: Lars Von Trier,  
Peter Asmussen e David Pirie

Produção: Zentropa

Fotografia: Robby Müller

Montagem: Anders Refn

Elenco: Emily Watson, Stellan  
Skarsgård, Katrin Cartlidge,  
Jean-Marc Barr e Adrian Rawlins

Bess é uma jovem com problemas mentais que mora num vilarejo na Escócia e acaba de se casar. A família não conhece o homem, mas tem esperanças de que ele possa acalmar os surtos dela. Durante umas semanas de ausência do rapaz nas plataformas de petróleo, ela pede a Deus que ele volte logo, o que de fato acontece, devido à um acidente que o deixa paraplégico. Ela se sente culpada.



### **Festa de família**

*Festen*, 1998, 105 min

Direção: Thomas Vinterberg

Roteiro: Thomas Vinterberg  
e Mogens Rukov

Produção: Birgitte Hald  
e Morten Kaufmann

Fotografia: Anthony Dod Mantle

Montagem: Valdís Óskarsdóttir

Elenco: Ulrich Thomsen, Henning

Moritzen, Thomas Bo Larsen,

Paprika Steen, Birthe Neumann

e Trine Dyrholm

Uma família se reúne em um hotel para comemorar o aniversário de seu patriarca. Neste mesmo lugar, anos atrás, uma das filhas do aniversariante havia se suicidado, o que faz renascer antigas e amargas lembranças. Um dos filhos acusa o pai de tê-lo molestado sexualmente quando criança, o namorado negro de uma das filhas provoca preconceitos raciais, e até o cozinheiro e as garçonetes acabam interferindo na história.



## **Os idiotas**

*Idioterne*, 1998, 117 min

Direção: Lars Von Trier

Roteiro: Lars Von Trier

Produção: Vibeke Windeløv,  
Peter Aalbæk, Svend Abrahamsen  
e Dag Alveberg

Fotografia: Lars Von Trier

Montagem: Molly Malene Stensgaard

Elenco: Bodil Jørgensen, Jens Albinus,  
Anne Louise Hassing, Troels Lyby,  
Nikolaj Lie Kaas e Louise Mieritz

Um grupo antiburguês constitui uma espécie de sociedade à parte, cuja proposta se baseia na procura de seu “idiota interior” como uma forma de se libertar de qualquer inibição. Assim, esses jovens intelectualizados decidem se comportar em público como se tivessem problemas mentais para desestabilizar a ordem dos lugares pelos quais eles passam. A idiotia como valor de vida.





## **Mifune**

*Mifunes sidste sang*, 1999, 98 min

Direção: Søren Kragh-Jacobsen

Roteiro: Anders Thomas Jensen

e Søren Kragh-Jacobsen

Produção: Birgitte Hald

e Morten Kaufmann

Fotografia: Anthony Dod Mantle

Montagem: Valdís Óskarsdóttir

Elenco: Iben Hjejle, Anders

W. Berthelsen, Jesper Asholt,

Emil Tarding e Anders Hove

No meio de sua lua de mel, um rapaz descobre que o pai morreu e tem que cuidar de seu enterro, na casa de campo da família. Ele contrata uma empregada para cuidar da propriedade e de seu irmão, que tem problemas mentais. Mas uma série de confusões têm início quando chega a postulante ao cargo: uma bela e jovem exprostituta.



## **Lovers**

1999, 100 min

Direção: Jean-Marc Barr

Roteiro: Pascal Arnold  
e Jean-Marc Barr

Produção: Pascal Arnold, Jean-Marc  
Barr e Emmanuelle Mougne

Fotografia: Jean-Marc Barr

Montagem: Brian Schmitt

Elenco: Élodie Bouchez, Sergej

Trifunovic e Madeleine Barr

Jeanne e Dragan se encontram em uma livraria parisiense. Ela trabalha por lá. Ele procura por um livro sobre o pintor Rossetti. Eles iniciam um tórrido romance, embora Dragan não tenha revelado para Jeanne que está na França ilegalmente.



### **Julien Donkey-Boy**

1999, 100 min

Direção: Harmony Korine

Roteiro: Harmony Korine

Produção: Jim Czarnecki,  
Scott Macaulay, Robin O'Hara  
e Cary Woods

Fotografia: Anthony Dod Mantle

Montagem: Valdís Óskarsdóttir

Elenco: Ewen Bremner,  
Brian Fisk, Chloë Sevigny,  
Wener Herzog e Joyce Korine

Uma fascinante jornada dentro da mente de Julien, um adolescente esquizofrênico. O seu dia-a-dia familiar, suas manias e seu tenso e imprevisível comportamento.



### **Italiano para principiantes**

*Italian for Beginners*, 2000, 89 min

Direção: Lone Scherfig

Roteiro: Lone Scherfig

Produção: Karen Bentzon, Gert Duvé Skovlund, Peter Aalbæk Jensen, Marianne Moritzen, Ib Tardini, Vinca Wiedemann e Lars von Trier

Fotografia: Jørgen Johansson

Montagem: Gerd Tjur

Elenco: Anders W. Berthelsen, Ann Eleonora Jørgensen e Anette Støvelbæk

A história se passa em uma pequena cidade dinamarquesa onde um grupo de pessoas comuns se reúne para ter aulas de italiano. Não demora muito e o jovem sacerdote Andréas torna-se o centro das atenções do grupo, para quem o destino reservou golpes um tanto duros.



### **O rei está vivo**

*The King is Alive*, 2000, 109 min

Direção: Kristian Levring

Roteiro: Kristian Levring  
e Anders Thomas Jensen

Produção: Svend Abrahamsen,  
Christopher Ball, Malene Blenkov,  
Kobus Botha, Peter Aalbæk Jensen,  
Patricia Kruijer, David Linde,  
William Tyrer e Vibeke Windeløv

Fotografia: Jens Schlosser

Montagem: Nicholas Wayman Harris

Elenco: Miles Anderson,  
Romane Bohringer, David Bradley,  
David Calder e Bruce Davison

Após um acidente de ônibus, em pleno deserto africano, os onze tripulantes sobreviventes refugiam-se em uma vila fantasma, enquanto esperam pelo resgate. Para se distraírem resolvem encenar a peça de Shakespeare, *Rei Lear*.



### **Dançando no escuro**

*Dancer in the Dark*, 2000, 140 min

Direção: Lars Von Trier

Roteiro: Lars Von Trier

Produção: Vibeke Windeløv,  
Malte Forssell, Tony Grob  
e Peter Aalbæk Jensen

Fotografia: Robby Müller

Montagem: François Gedigier

e Molly Marlene Stensgaard  
Elenco: Björk, Catherine Deneuve,

David Morse, Peter Stormare

e Joel Grey

Selma Jezkova é uma mãe solteira portadora de uma doença hereditária na visão. Tentando impedir que seu filho fique cego como ela, Selma trabalha o máximo que pode para economizar e pagar sua operação. Só que quando um vizinho amigo passa por problemas financeiros e a rouba, têm-se início uma série de trágicos acontecimentos que mudarão para sempre os rumos de sua vida.



## **Fuckland**

2000, 87 min

Direção: José Luis Márques

Roteiro: José Luis Márques

Produção: Diego Dubcovsky,

Edi Flehner, Jonathan Perel,

Jonathan Peret e Mariano Suez

Fotografia: Alejandro Hartmann,

José Luis Marquès, Guillermo

Naistat e Fabián Stratas

Montagem: Pipo Bonamino

Elenco: Fabián Stratas,

Camilla Heaney

Um argentino chega às Ilhas Malvinas para reconquistá-las, seguindo o lema “faça amor, não faça guerra”. Para isto ele tentará espalhar sêmen argentino, deitando-se com o maior número de nativas possível, na intenção de engravidá-las. Ele tenta incitar seus compatriotas a fazerem o mesmo.





## **Hotel**

2001, 114 min

Direção: Mike Figgis

Roteiro: Heathcote Williams,

Mike Figgis e John Webster

Produção: Andrea Calderwood,

Mike Figgis, Annie Stewart, Lesley

Stewart e Ernst Etchie Stroh

Fotografia: Patrick Stewart

Elenco: Max Beesley,

Saffron Burrows, Rhys Ifans

e Fabrizio Bentivoglio

Uma equipe britânica roda uma versão de *A Duquesa de Malfi* em Veneza. As filmagens são documentadas por um famoso e presunçoso documentarista, enquanto os funcionários do hotel onde todos estão hospedados compartilham refeições com carne humana.





**Kira's Reason: A Love Story**

*En kærlighedshistorie*, 2001, 93 min

Direção: Ole Christian Madsen

Roteiro: Ole Christian Madsen  
e Mogens Rukov

Produção: Bo Ehrhardt  
e Morten Kaufmann

Fotografia: Jørgen Johansson

Montagem: Søren B. Ebbe

Elenco: Stine Stengade,

Lars Mikkelsen e Sven Wollter

Kira e Mads tentam reatar o casamento depois que ela ficou dois anos em um hospício, mas será que ela está realmente preparada para o mundo real?



### **Corações livres**

*Elsker dig for evigt*, 2002, 113 min

Direção: Susanne Bier

Roteiro: Anders Thomas Jensen

Produção: Vibeke Windeløv,

Peter Aalbæk Jensen, Jonas

Frederiksen e Karen Bentzon

Fotografia: Morten Søborg

Montagem: Pernille Bech

Christensen e Thomas Krag

Elenco: Sonja Richter,

Nikolaj Lie Kaas, Mads Mikkelsen

e Paprika Steen

Cecilie e Joachim são namorados e estão prestes a se casar. Só que a felicidade do casal acaba quando ele é atropelado e fica tetraplégico. Procurando consolo, Cecilie começa a ter um caso com o médico Niels, casado com a mulher que atropelou Joachim.



### **Dogma do amor**

*It's All About Love*, 2003, 104 min

Direção: Thomas Vinterberg

Roteiro: Mogens Rukov  
e Thomas Vinterberg

Produção: Marianne Christensen,  
Bo Ehrhardt, Birgitte Hald,  
Stephen Hegyes, Peter Aalbæk  
Jensen, Morten Kaufmann,  
Deborah Bayer Marlow, Lars

Bredo Rahbek, Paul Webster,  
Shawn Williamson e James Wilson

Fotografia: Anthony Dod Mantle

Elenco: Joaquin Phoenix,  
Claire Danes, Sean Penn  
e Douglas Henshall

Num futuro próximo, duas pessoas lutam por seu amor e por suas vidas em um mundo em desequilíbrio. John e Elena vivem um casamento à distância. Essa distância causou uma certa frieza entre eles. Ele decide a visitar para pedir a separação, e leva consigo os papéis do divórcio.



## **Brothers**

*Brødre*, 2004, 117 min

Direção: Susanne Bier

Roteiro: Susanne Bier e Anders  
Thomas Jensen

Produção: Karen Bentzon, Peter  
Garde, Peter Aalbæk Jensen, Sisse  
Graum Jørgensen e Jaume Vilalta

Fotografia: Morten Søborg

Montagem: Pernille Bech

Christensen e Adam Nielsen

Elenco: Ulrich Thomsen,  
Nikolaj Lie Kaas, Connie Nielsen  
e Sarah Juel Werner

Michael é militar, casado com Sarah e pai de duas filhas. Ele é enviado com sua tropa para uma missão da ONU no Afeganistão. Seu irmão Jannik, a ovelha negra da família, recém-saído da prisão e com um longo histórico de irresponsabilidades, cuidará de Sarah e das meninas.



## **A caça**

*Jagten*, 2012, 115 min

Direção: Thomas Vinterberg

Roteiro: Tobias Lindholm  
e Thomas Vinterberg

Produção: Karen Bentzon, Sisse  
Graum Jørgensen, Morten  
Kaufmann, Meredith King, Elin  
Lennartsson e Thomas Vinterberg

Fotografia: Charlotte Bruus  
Christensen

Montagem: Janus Billeskov Jansen  
e Anne Østerud

Elenco: Mads Mikkelsen, Thomas  
Bo Larsen, Annika Wedderkopp  
e Lasse Fogelstrøm

Lucas é um homem simpático que se submete a todas as vontades da exmulher e tenta se reerguer depois de um divórcio trabalhando como professor numa escola infantil. Um dia, uma das suas alunas, filha de seu melhor amigo, conta para a diretora que ele a molestou.



## Sobre os autores

### *Richard Combs*

É crítico de cinema e professor. Editou a publicação do Boletim Mensal do BFI Film por 17 anos e escreveu diversas vezes para a revista *Sight and Sound* e para o *Times Literary Supplement*. Assinou por muitos anos uma coluna semanal na BBC Listener. Ele agora é professor do National Film and Television School e escreve com maior frequência para a *Film Comment*.

### *Raymond Durnat*

É escritor, professor e crítico de cinema. Foi professor visitante na Universidade de East London em Docklands, e escreveu sobre Luis Buñuel, Jean Renoir, Georges Franju, King Vidor e Alfred Hitchcock. Entre seus livros mais importantes estão *Films and feelings* (MIT Press, 1971) e *WR – Mysteries of the organism* (British Film Institute, 1999).

### *Scott MacKenzie*

É professor do departamento de Film & Television Studies, School of English and American Studies Cinema e Televisão Estudos, da Universidade de East Anglia. Anteriormente, lecionou nas Universidade de McGill e de Glasgow. Seus ensaios foram publicados em *Public*, *Cinéaction*, *POV*, *Canadian Journal of Film Studies* e *Screen*. É também coeditor de *Cinema e Nation* (Routledge, 2000).

### *Peter Schepeleern*

É professor associado do departamento de Mídia, Cognição e Comunicação da Universidade de Copenhagen. É um especialista em Lars von Trier (que foi seu aluno na Escola de Cinema da Dinamarca) e do Dogma 95, embora tenha publicado sobre diversos assuntos, sobretudo, a respeito da cultura cinematográfica escandinava.

*Agradecimentos*

Inácio Araújo

Jean-Marc Barr

Marcelo Cardoso Cataldi

Ove Christensen

Richard Combs

Jorge Grimaldi

Hernani Heffner

Peter Aalbæk Jensen

Scott MacKenzie

Alexander Skaarup Nielsen

Fabio Savino

Peter Schepelern

Abraão Silvestre

Tamara Skau

Tara Smith

Thomas Sparfel

Fabian Stratas

Lars Von Trier

Thomas Vinterberg



*Patrocínio*

Banco do Brasil

*Realização*

Centro Cultural Banco do Brasil

*Produção*

Bz Soluções Criativas

*Curadoria*

Julio Bezerra

*Coordenação de produção*

José de Aguiar

Marina Pessanha

*Produção executiva*

Rafael Bezerra

*Assistente de produção executiva*

Jaiê Saavedra

*Produção de cópias*

Julio Bezerra

Jaiê Saavedra

*Produção local*

Paulo Ricardo Gonçalves  
de Almeida [RJ]

Rafaella Rezende [DF]

Renata da Costa [SP]

*Design visual*

Thiago Lacaz

*Legendagem eletrônica*

4 Estações

*Revisão das cópias*

Cinemateca do MAM

*Transporte nacional*

TPK Transportes

*Assessoria de imprensa*

Mais e Melhores

Produções Artísticas [RJ]

Paula C. Ferraz [SP]

Renato Acha [DF]

*Apoio*

Consulado da França

Embaixada da Dinamarca

Catálogo

*Idealização e organização*

Julio Bezerra

Rafael Bezerra

*Tradução de textos*

Julio Bezerra

*Revisão*

Ana Moraes

*Imagens*

Califórnia Filmes

DFI

José Luis Marquès

Moonstone Films

Red Mullet

TFI

The Match Factory

Trust Nordisk

Warner

A organização da mostra lamenta se, apesar de nossos esforços, porventura houver omissões à listagem anterior. Comprometemo-nos a reparar tais incidentes em caso de novas edições.

Dados Internacionais de

Catálogo na Publicação (CIP)

---

D654

Dogma 95 / org. Julio Bezerra e Rafael Bezerra. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Prod., 2015. 96 p.: il.; 23 cm.

ISBN 978-85-68159-01-9

I. Cinema – História e Crítica.

2. Cinema – Dogma 95

I. Bezerra, Julio. II. Bezerra, Rafael.

CDD 791.4309

---

*Fontes Le Monde Livre e Atlas Grotesk*  
*Papel Offset 120 g/m<sup>2</sup>*  
*Impressão Stamppa*  
*Tiragem 800 exemplares*



Produção

Apoio

Realização



INSTITUT  
FRANÇAIS



Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PÁTRIA EDUCADORA