

## 2. A Experiência com as Imagens

Lars von Trier é um cineasta contemporâneo, em plena atividade. Destaca-se pela presença de sua produção tanto no mercado, quanto nos circuitos de filmes de arte. É uma espécie de *enfant terrible*, com seu estilo provocador. Mas, já foi responsável por uma fundamental renovação do cinema dinamarquês, fazendo com que este saísse de uma situação de isolamento e voltasse a ter influência no cenário internacional, cuja presença era significativa durante as primeiras décadas, com cineastas como Carl Th. Dreyer.

Von Trier<sup>1</sup> nasceu em 1956, em Copenhague, Dinamarca, e desde cedo teve contato com o cinema e outras artes. Realizou seu primeiro curta-metragem já aos onze anos, em 1967, com a câmera Super-8 que ganhou da mãe e sobras de filmes, dentre as quais algumas seqüências de *A Paixão de Joana D'Arc* (*La Passion de Jeanne D'Arc*, 1927), de Carl Th. Dreyer, cedidas por seu tio Børge Høst<sup>2</sup>. Aos treze, atuou como protagonista numa série de tevê na Dinamarca chamada *Hemmelig Sommer* (*Secret Summer*, 1969). (Stevenson, 2005)

Filho de pais comunistas, com pensamento liberal e progressivo, von Trier foi criado com muita liberdade, assumindo, desde cedo, a responsabilidade por suas escolhas. Durante a juventude, resolve sair da escola, por não se adaptar ao rigor disciplinar da instituição, e tem o consentimento familiar. Passa a estudar, a partir de então, por conta própria, e mais tarde, presta uma prova como *privatist*<sup>3</sup> para ingressar na faculdade (Stevenson, 2005).

---

<sup>1</sup> O “von” foi adicionado por ele posteriormente ao seu nome, e faz parte da composição de sua mitologia pessoal. Trata-se de mais um aspecto de seu estilo provocador. O termo confere um certo *status* de nobreza, e o cineasta passou a assinar assim quando, na escola de cinema, notou que isso era provocativo. É também uma referência a seu avô Sven (Sv.) Trier, que, devido à forma da abreviação, era chamado pelos alemães como Herr von Trier, confusão que era, segundo o diretor, motivo de risada entre os familiares. Von Trier diz que se refere também a Strindberg, que num momento de crise em sua vida, incluiu o “Rex”, assinatura real, junto ao seu nome nas correspondências; e diz gostar desse caráter duplo de loucura e arrogância que a introdução do termo sugere. É curioso o fato do nome da primeira esposa de Strindberg ter se chamado Siri **von** Essen. O cineasta observa que isso também é comum na cena *jazz* americana, assim como, entre cineastas em Hollywood, como é o caso de Josef von Sternberg.

<sup>2</sup> Børge Høst foi co-fundador do cineclubes Copenhague Filmstudio (1945) e colaborador na criação da Union of Danish Film Directors (1956).

<sup>3</sup> Estudante educado em casa ou fora da estrutura escolar normal.

Faz parte de uma nova safra de diretores formados pelas escolas de cinema. Entre 1976 e 1979, estudou na Universidade de Copenhague, no Departamento de Cinema e Comunicação Social<sup>4</sup>. Lá, foi membro, entre 1977 e 1979, do experimental *Film Group 16*, uma associação amadora, sem fins lucrativos. Em seguida, cursou direção na Escola Nacional de Cinema da Dinamarca, de 1979 a 1982. Em seus curta-metragens, o cineasta realizou experimentações de linguagem, explorando temas e símbolos que viriam a compor suas produções posteriores. Em 1982, dirigiu o filme de graduação *Images of a Relief* (*Befrielsesbilleder*), que recebeu críticas elogiosas, sendo comparado, inclusive a Dreyer, o que causou uma certa visibilidade ao diretor. Mas é com a trilogia *Europa* (*Elemento do Crime*, 1984; *Epidemia*, 1987; *Europa*, 1991) que se torna conhecido nacional e internacionalmente (Hjort, 2000). *O Elemento do Crime* ganha o Grande Prêmio Técnico no Festival de Cannes e *Europa* recebe o prêmio do Júri e de Melhor Contribuição Artística em Cannes.

Além de filmes para o circuito de cinema, o cineasta também produz filmes e séries para televisão. Em 1988, realizou uma adaptação do roteiro de Dreyer para o mito de Medeia, de Sófocles, tendo sucesso de audiência. Em 1994, realiza a série *Riget* (*The Kingdom*), também para a tevê dinamarquesa, o que tornou o cineasta bastante conhecido na Dinamarca. A série teve seus direitos comprados e ganhou uma versão americana, feita por Stephen King, dez anos depois, em 2004.

Em 1992 fundou a Zentropa<sup>5</sup>, junto com o produtor Peter Aalbæk Jensen. A produtora se expandiu pela Europa (quatorze países), abrindo filiais e realizando co-produções. Quando do ano do centenário do cinema, Lars von Trier e seu colega de faculdade, Thomas Vinterberg, redigem o manifesto do Dogma 95, o qual define algumas restrições ao fazer cinematográfico, com dez mandamentos compondo o chamado “voto de castidade”. O manifesto foi amplamente divulgado na mídia, influenciando outros artistas, e é motivo de debates até hoje.

Lars von Trier tem um gosto especial por trilogias. Em 1996, com *Ondas do Destino* (*Breaking the Waves*), dá início à trilogia Coração de Ouro (*Ondas do*

<sup>4</sup> *Københavns Universitet, Film-og Medievidenskab.*

<sup>5</sup> O capital da empresa é dividido: 25% entre Trier e Jensen; 25% entre os funcionários; e, desde 2008, 50% é da Nordisk Film. Prioriza novas idéias e métodos alternativos de produção. Foi já no contexto da Zentropa que o “conceito” do Dogma foi elaborado. Disponível em: <<http://www.zentropa.dk>>. Acesso em: nov. 2009.

*Destino*, 1996; *Os Idiotas*, 1998; *Dançando no Escuro*, 2000). Com o terceiro filme da trilogia, *Dançando no Escuro*, ganha a Palma de Ouro em Cannes, e também o prêmio de melhor atriz para Björk, cantora *pop* islandesa, no papel de Selma Jezkova.

Após *Dançando no Escuro*, Lars Von Trier daria início à trilogia *EUA-Terra das Oportunidades* (*Dogville*, 2003; *Manderlay*, 2005; *Washington*, em processo de realização) – demonstrando uma certa fixação pelo imaginário norte-americano. Em 2006 realizou a comédia *O Grande Chefe* (*The Boss of It All*) e em 2009, o filme *Anticristo* (*Antichrist*), causando grande polêmica e sendo o primeiro a receber o Anti-prêmio Ecumênico no Festival de Cannes.

Lars von Trier é também roteirista de seus filmes e, frequentemente, faz questão de filmar, ele próprio, como é o caso de *Elementos do Crime*, *Epidemia*, *Os Idiotas*, *Dançando no Escuro*, *Dogville* e *Manderlay*. Atuou em seus primeiros filmes, e tem sua voz presente em *Os Idiotas* (*The Idiots*, 1998) e *O Grande Chefe* (*The Boss of It All*, 2006). É também autor e ator do seu curta em *Cada um com seu Cinema* (*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*, 2007)<sup>6</sup>. Apesar de uma preocupação realista e da busca por uma estética mais casual e imprevisível, Lars von Trier dirigiu apenas um documentário, o *As Cinco Obstruções* (*The Five Obstructions*, 2003), no qual estabelece um jogo com o cineasta dinamarquês Jorgen Leth. O filme apresenta o processo de refilmagem, realizado por Leth, de seu curta-metragem *O Homem Perfeito* (*The Perfect Human*, 1967), a partir das condições definidas por von Trier, apresentadas a cada encontro entre os dois cineastas.

---

<sup>6</sup> Uma organização de curtas de três minutos de trinta e três cineastas convidados por ocasião dos sessenta anos do Festival de Cannes.

## 2.1. Primeiros Manifestos

Nós queremos voltar ao tempo em que o amor entre o cineasta e o filme era jovem, quando você poderia ver a alegria da criação em cada fotograma de um filme!<sup>7</sup>

Lars von Trier

Em maio de 1984, por ocasião da *première* de *Elemento do Crime* – primeiro filme do cineasta a ser exibido em circuito comercial – Lars von Trier apresenta seu primeiro manifesto. Nele, reclama uma virilidade por parte dos cineastas, que estariam, na sua avaliação, inertes frente ao poder dos produtores, tentando, assim, manter uma relação sem conflitos. Fala da libido do cineasta pelo filme assim como na relação do homem com a mulher, e utiliza-se da metáfora do casamento para pensar a relação do cineasta com o filme. Considera que a situação se configurava, então, como uma espécie de ‘casamento por conveniência’, já que o cineasta teria perdido o fascínio que outrora motivara a criação, e que lhe dava vitalidade.

Em seguida, comenta que os cineastas, presos à necessidade de fazer “filmes com boa mensagem humanista”, estão se recusando a ver o milagre que o amor pela arte pode realizar. Provoca os cineastas a mostrarem uma “religião na tela”, e não uma história ‘boazinha’. E, por fim, reclama por visibilidade.

Queremos ver a religião na tela. Queremos ver ‘cineamantes’ faiscando vida: coisas improváveis, estúpidas, teimosas, extasiadas, repulsivas, monstruosas, e não coisas sanadas ou castradas por um moralista, um velho cineasta amargo, um puritano maçante que elogia as virtudes intelectualóides da gentileza.<sup>8</sup>

Por ocasião da *première* do filme *Epidemia* (1987), Lars von Trier apresentou seu segundo manifesto, em que, mais uma vez provocativo, ataca a falta a relação dos jovens realizadores com o cinema, cujo amor desinteressado carece de intensidade. Vai dizer que “sua ‘selvageria’ carece de disciplina e sua

<sup>7</sup> “We want to get back to the time when love between film-maker and film was young, when you could see the joy of creation in every frame of a film!” (Von Trier apud Björkman, 2003, p.61)

<sup>8</sup> “We want to see religion on the screen. We want to see ‘film-lovers’ sparkling with life: improbable, stupid, stubborn, ecstatic, repulsive, monstrous and not things that have been tamed or castrated by a moralistic, bitter old film-maker, a dull puritan who praises the intellect-crushing virtues of niceness”. (Von Trier apud Björkman, 2003, p.61)

‘disciplina’ carece de selvageria”<sup>9</sup>. Segundo da trilogia *Europa, Epidemia* é uma metalinguagem do processo de criação fílmica, e guarda algumas semelhanças com *Os Idiotas*, também segundo de uma trilogia, por seu procedimento mais frouxo, com menos rigor formal e mais aberto ao inusitado, em um estilo bem próximo ao documental. Von Trier afirma, no próprio manifesto, que seu filme é criativo, mas humilde, como uma bagatela, deixando espaço para a vida e, sem muito esforço, distinguindo-se em um cenário de filmes sem vitalidade.

Tudo parece estar bem. Os jovens estão vivendo em relações estáveis com uma nova geração de filmes. Os métodos anticoncepcionais os quais se presume ter contido a epidemia só têm servido para fazer um controle de natalidade mais eficaz: sem criações inesperadas, sem filhos ilegítimos - os genes estão intactos<sup>10</sup>.

Em dezembro de 1990, quando da *première* do filme *Europa*, no seu terceiro manifesto, intitulado *Eu confesso! (I confess!)*, afirma sua natureza de cientista, artista e homem. Confessa sua arrogância e a pressa de suas afirmações, dizendo ser um espécie de onanista do cinema. Assim como em seus outros manifestos. Lars von Trier faz uma clara referência a conteúdos religiosos e sagrados, deixando aí mais explícita esta característica também presente nos filmes, só que de maneira menos frontal. Afirma que somente Deus pode julgá-lo por suas “tentativas de alquimia para criar vida a partir de celulóide”. Revela, por fim, algo que está na base do seu cinema, e que diz respeito a uma consciência profunda de sua tarefa. Deixa entrever uma certa missão que atribui a si próprio de salvar o cinema de uma morte pré-matura, de tirá-lo de seu estado de torpor, e resgatar a vitalidade das suas formas, na medida em que reivindica aos outros cineastas uma relação igualmente intensa com o fazer cinematográfico.

<sup>9</sup> *Their ‘wildness’ lacks discipline and their ‘discipline’ lacks wildness.* (Von Trier apud Björkman, 2003, p.87)

<sup>10</sup> “*Everything seems fine. Young men are living in stable relationships with a new generation of films. The birth-control methods which are assumed to have contained the epidemic have only served to make birth control more effective: no unexpected creations, no illegitimate children – the genes are intact*”. (Von Trier apud Björkman, 2003, p.87)

## 2.2. Dogma 95

A partir do convite de um simpósio internacional de diretores, que seria realizado em Paris, para se discutir o futuro do cinema, quando do ano de seu centenário, Lars von Trier, juntamente com o colega do tempo de faculdade, Thomas Vinterberg, redigem o manifesto do Dogma 95. Primeiramente, o manifesto é anunciado na mídia dinamarquesa, que repercute a proposta, sendo, em seguida, amplamente divulgado pela mídia internacional. O documento acabou por projetar ainda mais a figura do cineasta, que ficaria, assim, associado às ideias ali definidas, apesar deste, ironicamente, ter feito apenas um filme – *Os Idiotas* (*The Idiots*, Dogma #2, 1998) – de acordo com as regras dogmáticas.

O texto propõe um pacto do cineasta com algumas restrições, em forma de dez mandamentos, que tornam a produção mais ágil e estimulam a criatividade, na medida em que vetam o recurso aos principais artifícios da linguagem. Basicamente, o ‘voto de castidade’, como foi denominado, estabelece um conjunto de procedimentos que resultam em uma estética mais ‘rudimentar’, se assim se pode dizer, e cuja intenção seria de incitar nos cineastas uma busca pela habilidade de se contar uma boa história, capaz de tocar o espírito humano, com poucos recursos técnicos. No texto de apresentação, o manifesto analisa a conjuntura de intenso desenvolvimento tecnológico e observa a tendência à democratização do acesso aos aparatos técnicos, o que permitiria que qualquer um pudesse fazer um filme. Mas, em contrapartida, o modelo hegemônico de produções superficiais, que prezam pela cosmética<sup>11</sup> em lugar da estética, acabam por valorizar a produção de filmes ‘estéreis’.

Prezando pela simplicidade, espontaneidade e honestidade como caminho para que o cinema tenha um futuro, o manifesto aponta para uma estética contrária ao modelo das produções monumentais, com altos custos e grandes efeitos.

---

<sup>11</sup> O uso do termo “cosmética” para se referir aos procedimentos técnicos voltados para o tratamento da imagem está presente no próprio texto do Dogma 95, em dois momentos: “*In 1960 enough was enough! The movie had been cosmeticized to death, they said; yet since then the use of cosmetics has exploded. The ‘supreme’ task of the decadent film-makers is to fool the audience*”; “*Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God. By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation. The illusion are everything the movie can hide behind*”. Fonte: BJÖRKMAN, Stig. **Trier on von Trier**. London, Faber and Faber, 2003.

Filmes como *O Parque dos Dinossauros (Jurassic Park, 1993)* e séries como *Duro de Matar (Die Hard, 1988 – Live Free or Die Hard, 2007)* vinham se definindo, na época, como realidade e promessa de avanço do cinema. (Stevenson, 2005, p.104). Justamente quando o aparato parece se impor acima do processo de produção, como suficiente em si, o manifesto surge como uma contradição, tendo nas restrições uma maneira de negar esse modo de fazer cinema como única alternativa possível e desejável.

O Dogma 95 expõe a possibilidade de um outro expediente de produção, mais preocupado com a relação da câmera com a cena, dos atores entre si, dos atores com o ambiente a sua volta. Propondo uma estratégia de filmagem próxima do estilo documental, estimula o recurso às possibilidades expressivas do improvisado e do inusitado, a partir de um roteiro que guia a cena, mas que não apresenta uma decupagem prévia dos planos. Tem-se, nesses filmes, uma despreocupação com o ‘acabamento’, isto é, com a beleza aparente das imagens ou à capacidade de sensibilizar o espectador por meio de técnicas dramaturgias.

Sobre as restrições, podemos destacar a condição de que se filme apenas em locações, sendo, portanto, proibidas as filmagens em estúdio. Está vetado também o uso de iluminação e de tripé – as filmagens devem ser feitas com câmera-na-mão. Além disso, restringe a etapa da pós-produção, condenando o uso de filtros sobre as imagens e de efeitos sonoros, permitindo somente o uso do som-direto da cena. Vejamos o que tais procedimentos refletem na estética desses filmes com o ‘selo’ Dogma, e no que esta se difere da tendência hegemônica do cinema industrial.

A começar pela câmera, ao proibir que seja pré-posicionada, devendo estar, portanto, sempre ‘na mão’, o Dogma 95 exige, assim, que ela seja uma observadora ativa, capaz de interagir com a cena – ao contrário da observação passiva, em que a cena é feita de acordo com a posição da câmera. Se, por um lado, essa mobilidade é positiva, na medida em que se tem a presença do cinegrafista de forma sensível na imagem, dando a impressão de se estar em contato com o registro de uma situação real, acrescentando dramaticidade à cena; por outro, implica em um problema quanto à iluminação, na medida em que gera oscilações de luz e sombra, pela variação de ângulos da tomada.

Assim, a proibição do uso de iluminação acaba facilitando a solução desse problema, porque permite uma maior mobilidade da câmera, sem que se tenha de interromper a cena para reposicionar os equipamentos. Mas, em contrapartida, as imagens perdem em brilho e contraste, devido à deficiência de luz. Se estes ‘problemas’ gerados na filmagem poderiam ainda ser minimizados na etapa de pós-produção, o Dogma acaba por minar esta alternativa ao proibir a utilização de filtros. Isto gera inevitavelmente uma identidade estética, na medida em que esses registros constroem, por natureza, imagens instáveis e despigmentadas, semelhantes as de um filme amador, visivelmente distintos da estética hegemônica, com suas imagens equilibradas, de tonalidades intensas e sem impurezas.

É por ocasião da série televisiva *Riget (The Kingdom)* que Lars von Trier começa a experimentar algumas das estratégias que baseiam o Dogma 95, especialmente ao que concerne ao método de filmagem. Extremamente formalista no início da carreira, com acentuada atenção para os aspectos técnicos, especialmente da fotografia<sup>12</sup>, von Trier parte para um método mais despojado, mais interessado na exploração do potencial expressivo dos atores, dos gestos e olhares. Sem abdicar do planejamento bem definido do roteiro, busca na “câmera na mão”, sempre próxima dos atores, a tensão do acontecimento iminente e do olhar em perigo. Afirma que essa estratégia lhe permitiu mais agilidade, dando também mais liberdade ao trabalho dos atores e da equipe técnica, o que lhe foi estimulante (Björkman, 2003, p.146).

À filmagem, acrescenta-se o processo de montagem em estilo documental, em que os *raccords* são definidos na mesa de corte. Ocorrem, assim, alguns *jump cuts* e quebras-de-eixo. A ruptura com as convenções formais acabam por provocar uma tensão ainda maior à cena, como observa o próprio Lars von Trier, ao mesmo tempo que, ao se fixar nas personagens, o espectador permanece concentrado no drama que está sendo vivenciado (Björkman, 2003).

---

<sup>12</sup> Marca de filmes como “Elemento do Crime” (1984), que recebeu o Prêmio Técnico do Júri do Festival de Cannes; “Medeia” (1988) e “Europa” (1991), já presente em seus primeiros trabalhos experimentais, como o curta-metragem *Nocturne* (1980-1).

Eu conscientemente mudei os atores de posição no set entre cada tomada, de modo que eles executavam as mesmas indicações do roteiro em posições diferentes na sala. Quando da edição das cenas, você tinha a impressão de que eu havia filmado muito mais material do que havia de fato<sup>13</sup>.

O Dogma 95 é, assim, a tentativa de fundar um outro paradigma no seio do seu tempo, clamando a possibilidade de um outro cinema, menos apurado tecnicamente e mais rico em criatividade, em um período em que as novas tecnologias apresentavam-se como fetiche. Formaliza, desta forma, uma postura adversa a esse modelo, reivindicando a existência de produções mais rudimentares, quiçá mais “puras”, em oposição às produções “artificiais”, fruto da intensa utilização de aparatos de iluminação, construção de cenários, correção de cor e produção de efeitos especiais. Ao espectador desavisado, os filmes do Dogma podem parecer, em um primeiro momento, documentários, provocando uma confusão que adiciona uma certa dose de realismo.

Aos mentores Lars von Trier e Thomas Vinterberg, juntaram-se, posteriormente outros diretores, somando, atualmente, duzentos e cinquenta e quatro filmes com o certificado do Dogma 95<sup>14</sup>. Mas *Festa de Família* (*The Celebration*, Dogma #1, 1998) de Thomas Vinterberg, continua sendo sua produção com maior êxito, ganhando o prêmio do Júri em Cannes e sendo indicado, inclusive, ao Globo de Ouro e ao Oscar. O Dogma 95 adquire uma grande repercussão na mídia, maior do que a intencionada a princípio, o que serviu para difundir o movimento, por um lado, mas acabou, em contrapartida, por lhe associar um caráter mais midiático do que verdadeiramente inovador, sendo visto com desconfiança no meio cinematográfico.

O Dogma 95 jamais seria uma proposta definitiva, nem mesmo para o próprio Lars von Trier, que faria apenas um filme dentro de suas regras. Ao formular o manifesto, von Trier estaria, em certo sentido, expondo algumas concepções estéticas que já vinha investigando e praticando na época, especialmente na série de tevê *Riget* (*The Kingdom*), ao mesmo tempo que

---

<sup>13</sup> *I consciously changed the actors' position on the set between each take, so that they came to perform the same lines from different positions in the room. When I came to edit the scenes, you got the impression that I had far more filmed material that was actually the case.* (Von Trier apud Björkman, 2003, p.146).

<sup>14</sup> Totalizado até 26/02/ 2010, última data de acesso à listagem disponível no endereço eletrônico: <http://web.archive.org/web/20080430104505/http://www.dogme95.dk/dogme-films/filmmlist.asp>.

estabelecia novos limites que desafiassem sua criatividade, com os quais poderia jogar, para, então, transpor, como de costume.

### 2.3. Tradição do Cinema Moderno

DOGMA 95 manifesta o objetivo de contrariar "certas tendências" no cinema de hoje. DOGMA 95 é uma ação de resgate!<sup>15</sup>

Dogma 95

Essa frase, logo no primeiro parágrafo do texto do Dogma 95, não faz referência senão ao famoso texto de François Truffaut, *Uma Certa Tendência do Cinema Francês*, em que o iminente cineasta criticava o cinema da Tradição de Qualidade, que era, então, praticado na França, apontando para uma outra direção, menos comprometida com a indústria cinematográfica. É interessante, então, observarmos o que há de continuidade e ruptura do Dogma com essa tradição política do cinema moderno.

O filme *Roma Cidade Aberta* (*Roma, Città Aperta*, Roberto Rossellini, 1943), tido como marco do surgimento do neo-realismo, ao fazer uma espécie de retrato da sociedade italiana, traz à cena os conflitos presentes naquele momento e que marcariam o pós-guerra europeu. Podemos ver os arquétipos do guerrilheiro comunista, a ser massacrado pelo poder fascista; do padre, que segue colaborando com o movimento clandestino; da mulher esmagada entre o *glamour* sonhado e a dura realidade de pobreza e solidão; e da criança, que representa as novas gerações, criadas em meio à desilusão e ao caos provocado pela guerra.

Com o fim da Segunda-Guerra Mundial, a Europa, dependente da ajuda externa para se reconstruir, recebe o apoio dos Estados Unidos em troca da extensão de sua área de influência política. O “velho-continente” passa a ser, então, inundado pela produção de bens de consumo norte-americana. Em uma região em que o poder político era espaço de acirrada disputa ideológica, os

---

<sup>15</sup> DOGME 95 has expressed goal of countering ‘certain tendencies’ in the cinema today. DOGME 95 is a rescue action!

Estados Unidos encontravam na indústria cultural sua estratégia para difundir todo um modo de vida, que está intimamente atrelado ao seu sistema comercial.

É nesse contexto conturbado que o cinema reinventa-se, promovendo uma ruptura com um modelo de altos orçamentos e grandes enredos, para apresentar um novo modo de contar histórias, em que *mise-en-scène* incorpora os elementos pungentes da realidade dramática. As locações são a rua, os prédios bombardeados; os atores, pessoas que trazem as marcas do sofrimento nos corpos. Um modo de fazer que alia as potencialidades da criatividade ficcional para expressar a verdade, com aquilo que a realidade, por si, tornou visível, e que o cineasta se pôs a testemunhar. Um cinema que imprime seu olhar, sem pudor de exhibir a desgraça, como possibilidade de transcendê-la.

Influenciados pelo neo-realismo italiano, os jovens cineastas formados na Cinemateca Francesa de Henri Langlois e na prática da crítica da revista Cahiers du Cinema, criada pelo importante pensador André Bazin, desprezam, sem hesitar, o modelo da Tradição de Qualidade, que vinha sendo praticado na França. “Qualidade” aí significava, em primeiro lugar, que os filmes não poderiam ser inferiores à melhor produção norte-americana, mesmo tecnicamente ou materialmente, valendo-se das mesmas regras, isto é, recorrendo às estrelas (*star system*), aos aparatos industriais, ao mesmo tempo que clamavam pelos “valores franceses”, recorrendo à literatura nacional e a suas temáticas (Hill, 2008).<sup>16</sup>

O famoso artigo de Truffaut, publicado em 1954 nos Cahiers, justamente critica esse cinema de adaptações literárias que vem sendo produzido na França, refém dos roteiristas (especialmente Aurenche e Bost), resultando numa transposição empobrecida do texto para a tela. Truffaut cuida de salvar alguns nomes, por conta de sua postura autoral, como Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt (Hill, 2008). Ao destacar esses nomes, o então crítico está sendo coerente com aquela que será a característica central da chamada Nouvelle Vague, ainda nascente: a reivindicação da figura do diretor como a de principal criador, o autor de seus filmes. Esta “política dos autores” seria mencionada, pela primeira

---

<sup>16</sup> Esses filmes atenderam, inicialmente, a uma política de defesa cultural da França contra sua dominação pelos Estados Unidos no pós-guerra, e foram incentivados pelo *Centre National de la Cinématographie* (CNC) como arma estratégica do Ministério da Cultura Francês para manter uma produção nacional coerente (Hill, 2008).

vez, no artigo de Alexandre Astruc – *The Birth of the New Avant-Garde: La Caméra-Stylo*, publicado no Jornal *L'Écran Français* em 1948 –, no qual concebe a ideia da câmera como uma caneta, tendo no cinema também uma linguagem capaz de expressar o pensamento, tal como a escrita verbal (Hill, 2008).

O texto de Truffaut está imbuído da necessidade de romper com o passado que marca a postura da juventude do período do pós-guerra, e que viria a ganhar expressão no cinema na década de 1960. Ao identificar um *cinéma de papa* que vinha sendo realizado na França, Truffaut apontava para um outro cinema, diferente daquele que parecia estagnado na lógica das grandes produções. A questão que parece estar na raiz do problema, desde então, e que voltará à pauta das discussões com o Dogma 95, é a da industrialização do cinema, promovida principalmente a partir da década de 1930, instaurando como padrão o modelo hollywoodiano de produção, com sua maquinaria pesada e intensa divisão do trabalho, tendo como motor de sua “fábrica de sonhos” a elaboração de roteiros em série, geralmente escritos por vários roteiristas de plantão. À indústria, certamente pouco importa a questão da autoria.

A autoria é, contudo, rechaçada no texto do Dogma 95, que ainda inclui em seu Voto de Castidade, a proibição de que o filme seja assinado. Considera que “o ‘conceito de autor’ era romantismo burguês desde o início e assim... falso!”. Apesar de fazer referências à Nouvelle Vague, talvez o Dogma 95 esteja, nesse sentido, mais afinado com as propostas maoístas do Grupo Dziga Vertov, criado por Godard em 1968, que colocava também a necessidade de que os filmes fossem obras coletivas.

Ainda que neste momento a proposta do Dogma 95 fosse de deslocar a atenção para o processo fílmico como uma atividade cuja natureza é tipicamente coletiva, o próprio cineasta Lars von Trier, no entanto, não pode ser visto senão como um autor. Se a existência de um estilo cinematográfico acaba por deixar uma marca autoral em suas obras, na medida em que traz a sua assinatura pessoal como único crédito de abertura, juntamente com o título de seus filmes, o cineasta acaba por reforçá-la. Daí que, neste sentido, a contestação empreendida pelo Dogma 95 não deixa de ser contraditória com a própria postura de seu formulador. Certamente a questão da autoria não basta por si só e não são raras as vezes em que serve de critério de valoração artística, e talvez a crítica se dirija a esse ponto.

Além das homenagens que os cineastas prestaram aos grandes autores, é possível notar um lastro de outras cinematografias nos procedimentos estilísticos da Nouvelle Vague, como as vanguardas estéticas da década de 1920, no que concerne às experimentações de linguagem e a explicitação, em última instância, do aparato cinematográfico pela exposição do artifício; assim como do neo-realismo italiano, por sua vez, marcado pela estratégia do documentário, no trabalho em locações, com não-atores, equipe enxuta, improvisação, escassez de recursos técnicos, e atenção às problemáticas de seu tempo e de sua gente. O aspecto casual, que marca esses filmes, é também tributário da tecnologia das câmeras portáteis, desenvolvidas por ocasião da Segunda Guerra Mundial. A televisão nascente, a presença dos jovens estudantes na política, as reivindicações por ampliação dos direitos civis a sujeitos até então excluídos, a contestação da moral vigente, a liberdade de expressão, de pensamento, de comportamento: a rua é o espaço onde as coisas acontecem, o *locus* da ação social.

O trabalho em locações com equipe enxuta e aparatos técnicos reduzidos é uma estratégia do cinema moderno que o Dogma 95 acaba por herdar, e que se afasta da modelo de produção hollywoodiana, baseado no sistema de estúdios, reproduzindo os espaços sem as contingências da realidade ou mesmo criando espaços fictícios, impossíveis fora do realidade simulada. Este sistema, de uma elaboração cenográfica altamente especializada, permite, por um lado, a criação de ambientes a maneira que se deseja, adicionando cores, formas, combinações a gosto; mas, em contrapartida, exige uma grandiosa estrutura de desenvolvimento e montagem desses cenários. É, por isso, o carro-chefe da indústria, já que somente ela pode realizá-lo com êxito, devido ao excessivo custo de sua maquinaria pesada e de sua tecnologia de efeitos especiais. O ciclo se completa na estratégia de distribuição e exibição intensiva dessas produções, já que depende de um mercado mundial majoritário para que se torne rentável. Esta é basicamente a fórmula que define e sustenta o modelo hegemônico.

Em 1960 foi dado um basta! O filme tinha sido cosmetizado à morte, eles diziam; no entanto, desde então, o uso de cosméticos explodiu. (...) Como nunca antes, a ação superficial e o filme superficial estão recebendo todos os elogios. O resultado é estéril. Uma ilusão de pathos e ilusão de amor. Para o Dogma 95 o filme não é ilusão!<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Trecho do Dogma 95. A reprodução integral do texto pode ser consultada no anexo 6.

Encontramos na postura cinematográfica de von Trier uma afinidade com a Nouvelle Vague, principalmente nessa insatisfação, já presente no artigo de Truffaut, com o cinema que vem sendo produzido em seu tempo. Os dois cineastas não são vozes isoladas, mas destacam-se justamente por um certo radicalismo audacioso que acaba por gerar a polêmica. E o fato de apontarem para um engessamento estético de um cinema sem vitalidade não é coincidência, mas respostas a contextos de produção um tanto semelhantes.

Fernando Mascarello observa que a primeira onda de fusões e aquisições dos grandes estúdios de Hollywood ocorre durante os anos 60, seguida por outra, justamente nas décadas de 1980 e 1990. Essas *majors* passam, então, a atuar, assim, como peças fundamentais de um mecanismo mais amplo de enormes conglomerados midiáticos que abarcam ainda redes de TV aberta e fechada, cadeias de venda e locação de vídeo, gravadoras, empresas jornalísticas, editoras, provedores de Internet e fabricantes de jogos eletrônicos, entre outros (Mascarello, 2007, p.337-8).

Período em que Lars von Trier escreve seus manifestos, as décadas de 1980/90 foram, assim, marcadas por um cinema cuja estética estava refém da economia, dos produtores e da lógica de mercado, que tinha no filme um produto de uma cadeia midiática. Neste novo contexto, em que o cinema então completa seu centenário, frente aos investimentos nas técnicas de tratamento de imagem e efeitos especiais, o cineasta dinamarquês investe seu olhar para o outro extremo: o das possibilidades dramáticas da *mise-en-scène*. Ao mesmo tempo em que retoma uma estética, acaba por anteciper uma tendência que surgiria com o desenvolvimento de câmeras digitais, de tamanho reduzido, portáteis, mais sensíveis à captação de luz, além de mais baratas e econômicas. Devido ao seu suporte digital, esses novos aparatos vão permitir um volume maior de registro sem implicar em um peso no orçamento, influenciando o modo de se produzir as filmagens e seu processo de montagem, não mais linear.

Eu acredito – tal como fizemos com o movimento Dogma – no trabalho em locação, em lugares inalterados, com os atores vestindo suas próprias roupas. Isto proporciona um filme repleto de dádivas que o torna vivo. Algo acontece que não pode ser previsto. E é a mesma coisa com a minha câmera-na-mão: é algo que não pode ser planejado.<sup>18</sup>

Primeiro filme que von Trier realiza após a série *Riget*, *Ondas do Destino* é, assim, marcado por essa estética mais ‘documental’, que viria a constituir as bases das propostas do Dogma 95. O cineasta observa que o uso dessa técnica conferiu uma rara autenticidade e autoridade ao filme, apesar de o operador da câmera ainda insistir em planejar os movimentos, o que retirava uma certa vitalidade desejada pelo cineasta. Em *Os Idiotas*, segundo filme da trilogia Coração de Ouro e seu único filme feito sob as regras do ‘voto de castidade’, assume ele mesmo a manipulação da câmera em diversas cenas. Filmando no formato Betacam digital, segue sua investigação nesse estilo, e chega a realizar tomadas de até quarenta e cinco minutos, que depois resultavam em seqüências de dois minutos de duração, fazendo a seleção dos planos e das elipses na montagem.

A edição tornou-se mais importante para mim a partir de *Riget*. Em meus primeiros filmes, editar era quase uma formalidade a ser suportada, uma vez que a gravação já tinha sido concluída. Já tínhamos decidido sobre o acabamento final no desenho do *storyboard*. Ao passo que editar em Avid é também fantástico. Acontece tão rapidamente, e oferece uma riqueza de possibilidades<sup>19</sup>.

Mas, em *Dançando no Escuro*, filme posterior a *Os Idiotas* e último da trilogia Coração de Ouro, o cineasta volta a tensionar as fronteiras do seu estilo. Ao mesmo tempo que o filme herda essa estética que vem desenvolvendo desde a série televisiva, realiza, também, uma ruptura com as propostas do Dogma 95, na medida em que o coloca em tensão com o formalismo tão característico de seu primeiro cinema, compondo um filme marcado pelo duplo. Desta forma, *Dançando no Escuro* acaba por sintetizar uma marca do cinema de Lars von Trier: a quebra das convenções.

<sup>18</sup> I believe – as we did with the Dogme movement – in working on location, in unchanged places, with actors wearing their own clothes. That provides a film with so many gifts that it becomes alive. Something happens that cannot be planned. And it's the same with my handheld camera: it is something that shouldn't be planned<sup>18</sup>. (Grissmann, 2006)

<sup>19</sup> Since *the Kingdom*, editing has become more important to me. In my earliest films editing was almost a formality to be endured once recording was finished. We had already decide on the finished product in the storyboard we had drawn. Editing on Avid is also fantastic. It happens so quickly, and offers a wealth of possibilities. (Von Trier apud Björkman, 2003, p.155).