

**Baixas luzes e grandes iluminações:  
a importância do Dogma 95 na consolidação do cinema digital**

*Low lights and big enlightenments:  
the importance of Dogme 95 in the consolidation of digital cinema*

Denize Correa ARAUJO<sup>1</sup>  
Luis Fernando SEVERO<sup>2</sup>

## **Resumo**

Último movimento cinematográfico surgido no século XX, o Dogma 95 desempenhou um importante papel no processo de transição do cinema realizado em película para a tecnologia digital. A estética por vezes rotulada como amadora e rudimentar, resultante da aplicação de determinadas regras do movimento, como a não utilização de luz artificial e uso de câmara na mão operada de forma instável, estão hoje plenamente integradas às possibilidades de *mise-en-scène* no cinema contemporâneo. A aclamação crítica dos filmes do Dogma em importantes festivais e sua distribuição comercial com sucesso em vários países estimularam mudanças significativas nos parâmetros tecno-estéticos do cinema, que se expandem das vertentes mais artísticas ao campo do entretenimento.

**Palavras-chave:** Audiovisual. Dogma 95. Cinema Digital. Cinema Contemporâneo.

## **Abstract**

Last film movement that emerged in the 20th century, the Dogme 95 played an important role in the transition process from celluloid film to digital technology. The aesthetics sometimes considered amateurish and crude, resulting from the application of certain rules of the movement, as the non-use of artificial light and the use of instable hand-held camera, are today fully integrated to the possibilities of *mise-en-scène* in contemporary cinema. The acceptance of the Dogme films in major festivals and their commercial distribution with success in several countries resulted in significant changes in certain techno-aesthetic parameters in cinema, that expand from artistic sheds to the field of entertainment.

**Keywords:** Audiovisual. Dogme 95. Digital Cinema. Contemporary Cinema.

---

<sup>1</sup> PhD pela University of California, Riverside, USA. Pós-Doutora pela Universidade do Algarve, Portugal. Coordenadora da Pós-Graduação em Cinema e Docente do Mestrado e Doutorado na Linha de Estudos de Cinema e Audiovisual da Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: denizearaujo@hotmail.com

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação e Linguagens, Linha de Cinema – PPGCom/Universidade Tuiuti do Paraná.

## Introdução

Raros movimentos cinematográficos eclodiram a partir de manifestações coletivas e sintonizadas de seus participantes. "Não é que um dia, sentados numa mesinha da Via Veneto, Rossellini, Visconti e eu dissemos: agora vamos fazer o neorealismo. Nós mal nos conhecíamos." Essa afirmação de Vittorio De Sica (apud FABRIS et al., 2002, p. 12) ilustra a diferença entre a realidade histórica de um momento deflagrador na trajetória do cinema e certas percepções imprecisas sobre sua gênese, que perpassam alguns textos produzidos posteriormente sobre o período. A conceituação contemporânea sobre esses movimentos, na ótica do presente, resulta de um olhar agregador geralmente desenvolvido pelo campo da crítica e do ensaísmo, que observa em certos realizadores, localizados em determinado lugar num período específico, uma orientação estética em comum e várias premissas criativas compartilhadas de maneira sistemática.

Nesse sentido, ainda não estão consolidados estudos sobre algumas vertentes que transformam o aspecto tecno-estético do cinema a partir da década de 1990 e chegam incessantemente, visíveis ou dissimuladas, aos dias atuais. Falamos aqui especificamente do impacto e consequências do movimento cinematográfico Dogma 95 sobre os rumos que o cinema tomou nos últimos vinte anos, época do surgimento e consolidação do cinema digital, o cinema que dispensa a película para ser filmado, editado e exibido, e que registra suas imagens em fitas magnéticas ou cartões de memória.

Ao contrário da maior parte dos movimentos que o precedem, o Dogma nasce de uma atitude resoluta e determinada de um grupo de cineastas dinamarqueses, e se estruturou em torno de um polêmico manifesto que acabou se tornando de fundamental importância na validação das novas tecnologias digitais no *modus operandi* do cinema contemporâneo, tanto em termos de avanços de linguagem e *mise-en-scène* quanto nos aspectos industriais da produção e exibição audiovisual. Lembramos que até esse momento da história do cinema, este só era reconhecido como tal quando o filme era produzido originalmente em película.

A imagem capturada em vídeo amargava um *status* de inferioridade estética

diante da película, sendo associada diretamente à televisão e encontrava na vídeo-arte um raro campo de expressão artística. Comprova essa distinção a prática dos festivais de cinema segregarem suas mostras competitivas, admitindo nas principais somente filmes em película e confinando a produção em vídeo a lugares e horários secundários.

Esses dois fenômenos culturais, tecnológicos, estéticos e sociais, o Dogma e o cinema digital, que irrompem ao final do século XX, caminham não premeditadamente lado a lado, e se entrecruzam desde os primeiros momentos de sua instauração, deixando marcas profundas tanto no que se vê nas múltiplas telas das décadas seguintes quanto nos processos produtivos que nos encaminham a elas. Um aspecto que os aproxima é o fato que o novo movimento deflagrado possui regras que intensificam a impressão de realidade ambicionada por um certo cinema, e a tecnologia digital facilita essa proximidade.

(...) o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão cultural é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com ele, de fato, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação: à primeira vista, parece que toda representação (significante) coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (significado).” (MARTIN, 1990, p.18)

O cinema digital surge na segunda metade dos anos 1990 como tecnologia de captação de imagem tecnicamente inferior ao filme realizado em película, mas gradativamente vai superar suas supostas limitações, estabelecendo em cumplicidade com o público receptor um novo código de linguagem, cuja percepção e absorção são facilitadas pelo contato crescente desse público com a profusão de aparatos tecnológicos que captam e reproduzem com imediatismo e fidelidade imagens e sons, e afetam intensamente os processos de comunicação, graças à sua acessibilidade e facilidade de manuseio. A imagem cinematográfica, enquanto veículo de expressão artística ou forma de registro de uma visão de mundo que carrega informações em trânsito entre pessoas, lugares, ou através da dimensão temporal, sofre incessantes transformações e readaptações por conta do surgimento de novos aparatos tecnológicos associados à sua captação. Em *Introdução à teoria do cinema* Robert Stam observa que:

O desenvolvimento das novas tecnologias audiovisuais representa um impacto dramático sobre praticamente todas as eternas questões enfrentadas pela teoria do cinema: a especificidade, a autoria, a teoria do dispositivo, a espetatorialidade, o realismo e a estética. (STAM, 2003, p.345).

## **Uma atitude, um movimento, uma revolução**

As transformações estéticas causadas no cinema contemporâneo a partir do advento do Dogma 95, sem dúvida o movimento cinematográfico mais influente das últimas três décadas, fornecem um campo de estudo ainda pouco explorado e repleto de indagações, que só vai ser esclarecido à medida em que a passagem do tempo e a perspectiva histórica puderem reconfigurar nossa visão do fluxo constante que é o fazer cinematográfico, a partir de uma visão autoral de seus diretores referenciais.

Os mais de vinte anos transcorridos desde que o coletivo de cineastas dinamarqueses planejou e difundiu uma nova visão do processo de criação cinematográfica são mais do que suficientes para que comecem a surgir estudos que abordem não só o impacto inicial provocado pelo seu irromper num momento em que o cinema ficava mais dependente da tecnologia, mas evoluam em direção a uma percepção mais apurada das consequências que as quebras de parâmetros trazidas pelo Dogma trouxeram não só ao cinema como modo de expressão artística, mas também a filmes de ambições primordialmente comerciais, que gradualmente incorporam e diluem inovações formais e estilísticas geradas pelos novos procedimentos.

Vive-se um momento onde alguns diretores premiados em festivais de prestígio como Berlin e Sundance, por exemplo, também fazem incursões no cinema comercial americano, através de filmes em muitos casos categorizados como *blockbusters*, levando ao grande público premissas estéticas deflagradas pelo Dogma, num instigante cruzamento de possibilidades criativas que expande os limites do cinema contemporâneo para fronteiras imprevistas. Foi um panorama inimaginável quando chegaram às telas os primeiros filmes digitais, momento em que os diretores de fotografia se uniram em coro com vários cineasta consagrados sobre a suposta inferioridade da imagem digital diante da até então inquestionável superioridade estética do cinema filmado em película.

As experimentações que envolvem o uso de suportes alternativos como diversas bitolas de vídeo na produção da imagem cinematográfica datam de algumas décadas, mas nunca foram bem sucedidas fora do campo do cinema underground ou da vídeo-arte, e no rol de grandes cineastas que fracassaram na busca de um hibridismo entre cinema e vídeo encontramos luminares como Michelangelo Antonioni (*O Mistério de Oberwald*, 1981), e Francis Ford Coppola (*O Fundo do Coração*, 1981).

Libertando na prática o cinema de várias convenções acadêmicas, subvertendo parâmetros de qualidade técnica, o Dogma 95 proporcionou ao cinema digital, ainda em seus primeiros estágios de desenvolvimento técnico, um reconhecimento de suas possibilidades criativas, num processo que culmina a partir dos anos 2000 na eliminação da dicotomia cineasta/*videomaker*. Era até então prática corrente a distinção na nomenclatura dos realizadores de audiovisual a partir dos equipamentos utilizados e circuitos de difusão, e parte da crítica relutava em chamar de cineasta diretores que se valiam de captação analógica da imagem em fitas de vídeo ou até mesmo através de tecnologias digitais.

A partir da validação do cinema captado em digital de Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, no âmbito dos festivais e no circuito comercial, tudo se torna cinema, todas as formas de produção fílmica e captação de imagens são aceitas e reconhecidas, num processo que se espraia gradativamente e chega até ao cinema comercial hollywoodiano, obrigado a se renovar ao impulso de novas técnicas e estéticas que caem no gosto do público pagante, base dos seus mecanismos de lucratividade e difusão ideológica. Inicialmente tomado por parte da crítica como *boutade*, pouco mais que brincadeira espirituosa e irrelevante, a expansão mundial desse movimento revelou uma influência que, se não tem o alcance de uma Nouvelle Vague, assim como ela estabeleceu de maneira irreversível rupturas nos códigos diegéticos vigentes, que tornaram a feitura do cinema mais acessível e sintonizada com as inovações tecnológicas do universo audiovisual, seja ele profissional ou amador. Ao adotar uma estética audiovisual que aproxima o cinema de um realismo semidocumental, o Dogma facilita o avanço a um ideal de cinema que um dos críticos mais referenciais do pensamento cinematográfico do século XX, André Bazin, preconizava:

O mito guia da invenção do cinema (...) é o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem. (...) Os verdadeiros precursores do cinema, de um cinema que só existiu na imaginação de uns dez homens do século 19, pensam na imitação integral da natureza. Logo, todos os aperfeiçoamentos acrescentados pelo cinema só podem, paradoxalmente, aproximá-lo de suas origens. O cinema ainda não foi inventado. (BAZIN, André. O que é o cinema?, 1992, p.39).

Na história do cinema despontam momentos em que jovens realizadores, insatisfeitos com o estado das coisas no cinema de seus países, se manifestam individualmente ou em grupo, clamando por profundas alterações nos modos do fazer cinematográfico e nos sistemas de produção que julgam ultrapassados e que lhes impõem limites nas instâncias criativas. Para ficarmos somente na segunda metade do século XX, foi assim quando o então jovem crítico François Truffaut sacudiu o *establishment* cinematográfico da França com seu polêmico texto *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado na prestigiosa revista Cahiers du Cinéma, manifesto prontamente encampado por seus colegas de profissão, que se referiam ao cinema feito na França no pós-guerra, preso ao que chamavam desdenhosamente de “tradição de qualidade”, como *le cinéma de papa* (o cinema de papai).

A história se repete em 1962, quando um texto assinado por 26 jovens cineastas alemães, o chamado manifesto de Oberhausen, concluía com a seguinte proclamação: “O cinema velho está morto. Nós acreditamos em um cinema novo”. Assim como Truffaut e vários de seus colegas críticos se tornam posteriormente os criadores de um movimento exponencial na história do cinema, a Nouvelle Vague, o Manifesto de Oberhausen abre espaço para uma geração de realizadores que traz uma nova vida à combalida cinematografia alemã do período, através do movimento conhecido como o Novo Cinema Alemão.

No começo de 1995, ano em que se comemorou o centenário do cinema, cuja sessão inaugural acontece em Paris (28 de dezembro de 1895), a imprensa dinamarquesa publica e discute um manifesto de repercussão apenas no meio

cinematográfico local, mas que em pouco tempo vai ganhar alcance maior na 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. Um dos convidados do evento, ao lado de realizadores consagrados, Lars Von Trier sobe ao palco em 20 março de 1995 e se dirige ao público proclamando: “Parece-me 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!” Iniciou em seguida a leitura integral do manifesto, que abre com as palavras “O Dogma 95 é um movimento de cineastas, fundado em Copenhague 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! ”. A leitura prossegue ao final do manifesto com um surpreendente decálogo de restrições, intitulado ironicamente de “Voto de Castidade”, que expõe ponto por ponto tudo o que deve ser seguido por um realizador que pretenda fazer filmes a partir dos preceitos do movimento. Concluída a leitura, Lars arremessa em direção ao público a versão impressa do Manifesto, sob a forma de panfletos. A imprensa registra o acontecimento com descrição e em pouco tempo o episódio é esquecido.

Não existe ainda um *corpus* fílmico que sustente ou propague a ousadia do jovem diretor, o que só vai acontecer três anos depois. O manifesto é escrito em sua quase totalidade por Von Trier, que nesse momento já desfruta de um certo prestígio junto à crítica internacional por conta de seus primeiros filmes, e por um jovem cineasta egresso de uma escola de cinema, Thomas Vinterberg. O movimento agrega outros realizadores, mas são os autores dos dois primeiros filmes que seguem inteiramente as regras estabelecidas que alcançam projeção mundial num primeiro momento, impulsionados pela maior vitrine do cinema mundial, o Festival de Cannes. Na edição de 1998, o festival inclui na sua disputadíssima Mostra Competitiva os dois filmes que inauguram o Dogma 95 nas telas: *Os Idiotas*, de Lars Von Trier, e *Festa de Família*, de Thomas Vinterberg. O filme de Trier é alvo de intensa polêmica e divide a crítica, enquanto o de Vinterberg é consagrado com o Grande Prêmio do Júri, o segundo mais importante do evento, distinção incomum para um realizador estreante em longametragem de apenas 25 anos.

Inicia-se aí uma trajetória de alcance mundial para o Dogma, cuja repercussão vai muito além do esperado pelo seu núcleo fundador original. A leitura atenta do manifesto original soa como uma provocação tanto ao cinema comercial dominante como ao cinema de arte consagrado nos circuitos de festivais, mas está longe de fazer supor que venha a sustentar um movimento que vai gerar muitos filmes nos anos seguintes, e mais ainda, de que estas obras venham a influenciar significativamente o panorama do cinema mundial.

## MANIFESTO DOGMA 95

O Dogma 95 é um movimento de cineastas, fundado em Copenhague 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. O cinema anti-burguês tornou-se burguês, pois se baseava 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 filme 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<sup>3</sup>.

Copenhague, 13 de março de 1995.

## O “voto de castidade” e suas consequências

Uma análise sintética dos dez procedimentos preconizados pelo movimento à luz das práticas dominantes do cinema em 1998, ano em que os primeiros filmes do Dogma chegaram às telas, revela uma postura de retorno às raízes essenciais do cinema na esteira de um abandono voluntário de certos recursos técnicos e narrativos virtuosísticos que garantiram o favor do público ou as benesses da crítica durante os anos anteriores. Uma espécie de desaparego das ilusões tecnológicas associada a uma busca de uma ascese fílmica, com consequências imprevisíveis naquele momento. Embora esse conjunto rigoroso de regras não tenha sido criado ou difundido como tal, afeta a realização e a recepção fílmica como um grande dispositivo, no sentido que esse conceito tem sido incorporado nos estudos sobre o cinema.

As determinações fisiológicas e psicológicas (...) da relação do espectador com a imagem, não chegam, evidentemente, para descrever por completo essa relação. Entre essas determinações sociais figuram particularmente os meios e técnicas da produção de imagens, o seu modo de circulação, e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis, os suportes que servem para as

<sup>3</sup> As regras do Dogma 95, também conhecidas como “Voto de Castidade”, são: 1. As filmagens devem ser feitas no local. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre). 2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena). 3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar). 4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera). 5. São proibidos os truques fotográficos e filtros. 6. O filme não deve conter nenhuma ação "superficial". (Homicídios, Armas, etc. não podem ocorrer). 7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme ocorre na época atual). 8. São 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. (EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven, 2013, pp.108-109).

difundir. É o conjunto destes dados materiais e organizacionais, que conhecemos pelo termo **dispositivo** - retomando assim, mas deslocando-o de imediato, o sentido que ele é conferido por importantes estudos cinematográficos do começo dos anos 70. (AUMONT, 2005, p. 97)

Analisando-se mais detalhadamente as regras 3, 4 e 5, que tornam obrigatórios o uso da câmera na mão, proíbe-se o uso de luz artificial, truques fotográficos e filtros, entendemos a gênese de uma estética que se populariza no cinema a partir do sucesso do movimento. A câmera na mão é um recurso estilístico recorrente no cinema desde a Nouvelle Vague, de difícil execução técnica para operadores de câmera e raramente utilizada no cinema comercial praticado até então. Para cumprir com esse “voto” não se permite sequer o uso de tripé, o mais elementar recurso estabilizador da câmera. Desaparecem do rol de recursos do diretor gruas, *travellings*, *steadicams*, *dollies* e outros mecanismos que tornam os movimentos de câmera fluidos e harmoniosos, e conseqüentemente a imagem resultante é forçosamente instável e irregular, transformando-se na denominada *shaky camera*. Como cita Nicholas Rombes, em 1998, descrevendo *Os Idiotas*, Lars Von Trier afirma que “o filme foi feito em cinco semanas e eu mesmo filmei 90 por cento dele, com uma pequena câmera *camcorder* amadora na mão. Isso faz uma grande diferença, se a câmera é curiosa, na verdade é você mesmo que é curioso” (ROMBES, 209, pg.105). Por outro lado o corpo do ator ganha uma relevância absoluta na cena, não é ele que se conforma aos ditames do movimento da câmera, é esta que o segue em suas demandas corporais no momento da interpretação e do jogo de cena, e que respeita e registra com intimidade seu deslocamento livre de amarras no espaço.

A partir dos anos 80, a fotografia cinematográfica vive um surto maneirista, com uma profusão de filtros e manipulações de cor em laboratório, o que por sua vez faz surgir sub-gêneros como o pejorativamente nominado “neon realismo” e a adoção corrente na linguagem fílmica de requintes imagéticos oriundos da estética publicitária. O diretor de fotografia se cerca da mais alta tecnologia e submete a dinâmica do set e o cronograma de filmagem às suas necessidades, sendo ele o maior responsável pelo comando do grande aparato técnico necessário para produzir uma imagem próxima ao hiper-realismo. O veto à luz artificial e ao uso de filtros e trucagens é um dos pontos do manifesto de execução prática mais difícil, que vai gerar um processo libertador em

relação aos cânones que regem a fotografia cinematográfica desde os seus primórdios, com seus padrões de definição de imagem, seus ditames no uso da luz, com parâmetros solidamente estabelecidos por uma série de regras técnicas cujo aprendizado requer muito estudo e prática por parte dos diretores de fotografia.

A ausência de luz artificial em interiores gera automaticamente imagens de baixa resolução, com profundidade de campo limitada e impacto visual inexpressivo. A ausência da luz artificial diminui o protagonismo do diretor de fotografia no *set* e democratiza um campo de atuação profissional de difícil acesso, uma vez que fica comprovado na prática que essa fotografia de baixa definição, que resulta da precariedade da luz no *set*, forçando a filmagem com baixas luzes (*low lights*), não impede que o filme se realize como proposta artística ou seja bem recebido pelo público.

Passado o efeito inicial dos primeiros filmes do Dogma na cena cinematográfica do fim do milênio, já era possível observar pelo menos um aspecto que impactou definitivamente os rumos do cinema. Imagens escuras, granuladas, de baixa definição e não raro desfocadas, registradas por câmeras tremidas deixam de receber o rótulo de “amadoras”, o que anteriormente excluíam os filmes dominados por essa estética das salas de exibição comerciais e da maior parte dos festivais de cinema. A razão é bastante concreta: *Festa de Família* (1998) e *Os Idiotas* (1998) estreiam na Mostra Competitiva do mais importante festival de cinema do mundo, de onde Vinterberg sai com o segundo prêmio em importância. *Festa de Família*, apesar de suas precariedades técnicas, bate recordes de bilheteria na Europa, é distribuído comercialmente em inúmeros países, indicado pela Dinamarca ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, ficando entre os cinco finalistas na categoria.

A aceitação do filme pela Academia de Artes Cinematográficas, órgão que estabelece parâmetros técnicos para o cinema, derruba uma das últimas barreiras que o suporte digital ainda encontra para se consolidar como cinema. Essa confluência de novos horizontes de criação proporcionados pela inovação técnica não acontecia desde a eclosão da Nouvelle Vague, onde os gravadores portáteis de som se conjugaram à câmeras mais leves e operadores capazes de manuseá-las sem tripé, e geraram obras de um imediatismo e veracidade incomuns no cinema que se fazia na época.

Já no final dos anos 1990, surge ainda timidamente um sub-gênero

cinematográfico, chamado por alguns críticos de *found footage*, que se apropria de uma nomenclatura que originalmente denomina certas modalidades do cinema de vanguarda existentes há décadas, e que ressignificam material fílmico pré-existente. O *found footage* contemporâneo consiste geralmente em simular que o filme inteiro é resultado do trabalho de amadores, encontrado ao acaso no interior de uma câmera, o que explicaria sua baixa qualidade técnica e estética. Inicialmente foi adotado em produções com poucos recursos feitas por cineastas sem prestígio, geralmente em produções do gênero horror, como *A Bruxa de Blair* (Daniel Miryck e Eduardo Sánchez, 1999), mas logo se expandiu para outros gêneros como o filme-catástrofe e a comédia, e se converte com o passar do tempo numa estratégia de direção capaz de contemplar uma vasta gama de narrativas.

Esses filmes compartilham com o Dogma os mesmos procedimentos já mencionados anteriormente, que seriam rotulados como amadores, no âmbito do som e da imagem. Opera-se aqui uma sintonia com a eclosão nos anos pós-Dogma de uma vasta produção audiovisual caseira que se populariza através de portais da internet como o Youtube, com estética descuidada, repleta de erros técnicos e sem noção de linguagem, e que no entanto encontra seu público, às vezes na casa dos milhões, graças às novas formas de difusão e da expansão do conceitos da espetatorialidade, que não pode mais ser definida exclusivamente pelo comportamento do espectador padrão das salas de cinema. Esses preceitos técnicos rudimentares acabaram incorporados à linguagem e formam agora um novo arsenal de possibilidades expressivas para os diretores construírem suas estratégias de *mise-en-scène*.

Essa estética pós-Dogma está intimamente relacionada a questões comunicacionais referentes à legibilidade das imagens geradas por novas tecnologias e sua transição em diferentes graus de cognição, conforme o suporte utilizado para a captação e exibição. Nesse caso, uma mesma imagem decodificável na tela grande em sua terceiridade pode se ver reduzida a uma primariedade numa diminuta tela de celular. Um mesmo celular, por exemplo, é capaz de gerar uma obra cinematográfica e ao mesmo tempo ser agora seu suporte de exibição, numa curiosa analogia com o chamado primeiro cinema, mais especificamente o cinematógrafo dos Irmãos Lumière, onde a câmera também se metamorfoseava em projetor.

Esse cinema expandido a partir de suas origens técnicas primordiais também

acentua a dissociação da linguagem cinematográfica dos padrões imagéticos estabelecidos pela visão humana, e sua substituição por um olhar referenciado pela capacidade perceptiva das novas câmeras cinematográficas, que ampliam as possibilidades da percepção visual para além do alcance de um olho.

Essa revolução no conceito de qualidade de imagem é, na verdade, o único elemento do decálogo original de regras que não se diluiu com o desaparecimento formal do Dogma, que se extingue gradativamente como movimento e se configura numa perspectiva histórica como um momento breve na linha do tempo do cinema. A estética “suja” da iluminação insuficiente e da câmera que treme pode ser encontrada nos anos que se seguem em blockbusters como *A Supremacia Bourne* (Paul Greengrass, 2004) ou num filme vencedor do Oscar de Melhor Filme e Direção como *Guerra ao Terror* (Kathryn Bigelow, 2008), que sintomaticamente triunfa no espaço mais emblemático do cinema comercial competindo, com sua perfeita antítese, o tecnicamente virtuosístico *Avatar* (James Cameron, 2008).

Seria pertinente indagar se esse cinema que utiliza criativamente uma técnica até pouco tempo dita primitiva teria se tornado corrente sem a linha de frente que o Dogma representou nos anos difíceis de afirmação do cinema digital diante do cinema realizado em película.

## **Considerações finais**

A produção teórica específica sobre esse momento é ainda incipiente, e as menções ao Dogma e ao cinema digital costumam espelhar outras questões, raramente são o foco teórico central na ensaística e na produção acadêmica sobre o cinema contemporâneo, cujas múltiplas ramificações criativas simultâneas por certo dificultam que se tenha sobre ele um olhar mais apurado enquanto as evoluções acontecem. Como observa Robert Stam:

Embora os estudos culturais tenham se mostrado fascinados pelas “tecnologias” no sentido metafórico foucaultiano (“tecnologias” de gênero, de vigilância e do corpo), de modo geral, ignoraram a tecnologia no sentido mais concreto das inovações tecnológicas. (STAM, 2003, pg. 347)

Em sua obra *The Lumière Galaxy*, o crítico italiano Francesco Casetti aponta a capacidade do cinema se reinventar e surpreender continuamente:

O cinema é frequentemente confrontado com mudanças em si mesmo. Às vezes corre o risco de ceder a elas e transformar sua própria natureza; em outros casos, ele manifesta tentativas de resistir, a fim de manter-se fiel a si mesmo. Mais frequentemente, no entanto, ele entrelaça essas mudanças com uma tradição, memória e um conjunto de hábitos, e os incorpora. (...) É como uma identidade que no passado permitiu o cinema permanecer ele mesmo, apesar de ter adotado novas aparências. É essa identidade que hoje permite ao cinema, ameaçado por modificações mais radicais, continuar no seu caminho. (CASSETTI, 2015, p.8)

Apesar das inúmeras críticas ao Movimento, especialmente às filmagens que não seguiram fielmente as normas, mais especificamente em relação à luz e à cenografia, o Dogma teve o mérito de questionar o *status quo* da produção cinematográfica de sua época, tornando-se assim um catalisador valioso para o repensar do que o conceito “cinema” tem a oferecer neste novo milênio. Já em suas obras seguintes aos primeiros filmes Dogma, Von Trier e Vinterberg abandonam as proposições do movimento, não sem antes iluminar novos rumos para o cinema nos primórdios do seu segundo século de existência. O termo digital passa a ser um apêndice desnecessário à palavra cinema. Seja em que suporte técnico ou formato for realizado, o cinema agora é só (ou principalmente) cinema.

## Referências

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** Lisboa, Livros Horizonte, 1992.
- BERGALA, Alain. **De la singularité au cinéma**. Revista Cahier du Cinéma, Paris, nº 353, pp. 14-21, novembro de 1983.
- BJÖRKMAN, Stig. **Lars Von Trier**. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 2000.
- BROWN, William. **Supercinema: film-philosophy for the digital age**. London: Berghahn Books, 2013.
- CASSETTI, Francesco, **The lumière galaxy: seven key words for the cinema to come**. New York: Columbia University Press, 2015.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FABRIS, M. et al. (Org.) (2002). **Esplendor de Visconti**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

METTE, Hjort; MACKENZIE, Scott. **Purity and provocation: dogme 95**. London: British Film Institute, 2008.

ROMBES, Nicholas. **Cinema in the digital age**. London: Wallflower, 2009.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.