

Sávio Leite e Silva

**DOGMA95:
TUDO É ANGUSTIA**

Belo Horizonte-MG

Escola de Belas Artes / UFMG

2007

Sávio Leite e Silva

DOGMA95

TUDO É ANGUSTIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador Prof. Dr. Evandro Lemos da Cunha

Co-orientador - Prof. Dr. José Tavares de Barros

Belo Horizonte
2007

Silva, Sávio Leite e, 1971-

Dogma95: tudo é angústia / Sávio Leite e Silva. - 2007.
126 f. : il.

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha

Co-orientador: José Tavares de Barros

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2006.

1. Dogma 95 (Grupo) - Teses 2. Cinematografia digital - Teses 3. Cinema dinamarquês - Teses 4. Narrativa no cinema - Teses I. Cunha, Evandro José Lemos da, 1950- II. Barros, José Tavares de, 1935- III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes IV. Título.

CDD: 778.53

RESUMO

Tendo como parâmetro alguns conceitos relativos à narrativa cinematográfica e à inserção da tecnologia digital na produção de filmes, o texto analisa os quatro primeiros filmes dinamarqueses realizados sobre os preceitos do movimento *Dogma95*: *Festa de Família*, de Thomas Vinterberg (1998); *Os idiotas*, de Lars von Trier (1998); *Mifune*, de Soren Kragh-Jacobsen (1999); e *O Rei está vivo*, de Kristian Levring (2000). Procura-se enquadrar esse movimento como representante do cinema contemporâneo diante de suas singularidades. O diferencial desse movimento foi o de ser considerado a última vanguarda a aparecer na área cinematográfica no final do século XX, com a construção narrativa pautada em tendências rebeldes ao chamado “cinema clássico”, “cinema *hollywoodiano*” e “cinema de entretenimento”, como os *Kinos* filmes de Vertov, o *Neo-realismo* italiano e a *Nouvelle Vague* francesa - tendências que exercem forte influência no movimento. Outro fator analisado são as temáticas escolhidas para cada filme, que manifestam questões relativas à subjetividade contemporânea.

Palavras-chave: *Dogma95*, Cinema digital. Lars von Trier.

Abstract

Having as a parameter some concepts related to cinematography narratives and the inclusion of digital technology in film production, the text analyzes four Denmark movies made under the rules of the Movement Dogma95: The Celebration, by Thomas Vinterberg (1998); The Idiots, by Lars Von Trier (1998); Mifune, by Soren Kragh-Jacobsen (1999); The King is Alive, by Kristian Levring (2000). We try to situate this movement as being a representation of the contemporary cinema in relation to its singularity. Its difference is for being considered the last vanguard in the cinematography at the end of the twentieth century with a narrative built under rebellious tendencies called “Classic Cinema”, “Hollywood Cinema”, and “Entertaining Cinema” like Vertov’s Kinos Filmes, The Italian Neo-Realism and The French Nouvelle Vague. These tendencies have strong influences over the movement. Another fact analyzed here are the themes chosen for each film, which raise questions related to a contemporary subjectivity.

Key-words: Digital cinema, Dogma95, Lars von Trier.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
CAPÍTULO 1 - NOVAS TECNOLOGIAS NA REALIZAÇÃO DO CINEMA:	
A IDEOLOGIA DOGMA 95.....	10
1.1 Raízes do passado.....	13
1.2 Proposta Dogma95.....	15
CAPÍTULO 2 - FESTA DE FAMÍLIA: A ESTRUTURAÇÃO DO ROTEIRO..	26
CAPÍTULO 3 - OS IDIOTAS/ <i>IDIOTERNE OU DOGME#2 IDIOTERNE</i>	43
CAPÍTULO 4 - A DESMITIFICAÇÃO EM MIFUNE.....	70
CAPÍTULO 5 - O REI AINDA ESTÁ VIVO.....	80
5.1 Ran: uma transposição cinematográfica de <i>Rei Lear</i>	90
6 CONCLUSÃO.....	93
REFERÊNCIAS.....	99
ANEXOS.....	101

INTRODUÇÃO

O cinema é uma arte que incorporou rapidamente a expansão e a atualização das novas tecnologias digitais em favor da animação, do documentário e da ficção.

A questão das novas tecnologias eletrônicas e digitais aplicadas ao cinema ainda está em processo de formulação tecnológica e estética, pela novidade e por seus reflexos na linguagem cinematográfica. Há certa instabilidade: conceitos, considerações e equipamentos se renovam numa atualização constante. Trata-se de um panorama impreciso que se projeta no futuro.

O barateamento das câmeras digitais está permitindo ao cinema voltar às origens, onde a experimentação representa a palavra chave, ou seja, o cinema hoje vive uma fase de mutação e alguns cineastas enxergam como uma promessa de renovação ensaística, podendo ser comparada à invenção do cinema no final do século XIX, onde o que implicava era o aperfeiçoamento dos equipamentos, tanto de produção de imagens quanto de exibição. O avanço da tecnologia esteve sempre ligado ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Por enquanto, apontaremos alguns caminhos que essa tecnologia tem influenciado na criação e na estética das novas obras audiovisuais.

O vídeo digital, popularmente chamado de DV, foi incorporado na realização das propostas a serem analisadas, cada uma de modo diferente, servindo como prótese, uma técnica associada ao corpo, aos estímulos que o corpo responde ao ser posto numa situação de extrema intolerância. Pretendemos refletir sobre os aspectos estéticos, antropológicos e políticos das câmeras digitais a partir da idéia da leveza e da imersão do corpo que registra som e imagem ao mesmo tempo.

O presente trabalho não discutirá avanços tecnológicos. Seu objetivo é a análise de propostas audiovisuais que se cruzam e se fundem num caminho que aponta para o cinema do futuro. A dissertação está dividida em capítulos que mostram exemplos marcantes do uso da tecnologia digital na linha indicada, ou seja, na criação temática e estética dos filmes analisados.

No primeiro capítulo será mostrada a influência das novas tecnologias digitais na realização técnica de filmes, um breve paralelo com cineastas do começo do século XX e as regras impostas pelo movimento cinematográfico dinamarquês *Dogma95*.

O segundo capítulo analisará *Festa de Família*, de *Thomas Vinterberg* (1998), o primeiro filme gerado pelo movimento *Dogma95*. Essa obra pode ser considerada a primeira obra a dar ênfase ao uso do digital em sua feitura, fazendo com que a câmera passe a ser parte do corpo dos personagens. Propõe também a mudança de postura do cinema frente ao uso do digital como elemento apropriado para a superação de toda degradação pessoal e social na construção do roteiro e na interpretação dos atores.

No terceiro capítulo, será discutido o poder das imagens no segundo filme do movimento *Dogma95*, *Os Idiotas*, de *Lars von Trier*, e como o uso da tecnologia digital permitiu nova apreensão da realidade e como essa realidade pode ser levada ao limite da subversão audiovisual.

O quarto capítulo aborda o terceiro filme do movimento, *Mifune*, de *Soren Kragh-Jacobsen*. Diferentemente dos dois primeiros filmes, este foi filmado em 16mm e com um elenco de populares atores da televisão dinamarquesa, resultando numa obra de acabamento mais exemplar, fugindo um pouco da temática dos dois primeiros filmes. Elabora uma poética menos agressiva.

Por fim, o quinto capítulo analisará o quarto filme do movimento *Dogma95*, o inglês, “*O Rei está vivo (The King is Alive)*”, cujo enredo gira em torno de um grupo de

turistas que se perdem no meio do deserto. Com o passar dos dias e com o fim iminente, resolvem montar a peça *O Rei Lear*, de *Shakespeare*. Em contraponto aos três primeiros filmes do movimento, *O Rei está vivo* faz uma ponte com a literatura através da desconstrução dos personagens.

CAPÍTULO 1

NOVAS TECNOLOGIAS NA REALIZAÇÃO DO CINEMA: A IDEOLOGIA DOGMA95

O século XXI começa com um desafio proposto pelo século anterior: a perfeita harmonia entre a tecnologia, que a cada dia, incessantemente, se aprimora para melhorar o bem-estar do homem e sua maneira de lidar com essa tecnologia. As pessoas, diariamente, precisam se adaptar às novas tecnologias. Há uma mudança de postura e paradigma nos nossos hábitos cotidianos. Hoje, todas as esferas do conhecimento e da sociedade como um todo são afetadas pela proliferação das tecnologias digitais, desde as atividades mais básicas e corriqueiras, como assistir TV, ouvir música, tirar fotos e atender ao telefone, comprar e se relacionar com o outro, como é o caso crescente da internet. Estamos povoados por imagens geradas em diferentes formatos.

Substituições de aparelhos domésticos por modelos digitais alteram a lógica que são encaradas pelas pessoas tradicionais como de difícil entendimento. Mais complexas, elas se manifestam quando se processam no âmbito do cinema. Neste caso, incluem-se ainda os processos de captação, manipulação e exibição de filmes cinematográficos.

Hoje, existem inúmeros modos de narrar. Acontece de novo uma revolução, mas não tenho certeza se o resultado dela ainda poderá ser considerado cinema, ainda que grandes filmes de Hollywood, europeus, asiáticos ou sul-americanos estejam sendo exibidos em iPods. Não sei se um filme foi feito para ser visto naquele tamanho de tela. Ela é tão pequena que a obra vira outra coisa. O que estamos vendo é algo que está sendo reinventado agora (SCORSESE, 2006).

Em 2005, o cineasta sul africano Arjan Kaganoff dirigiu o primeiro longa-metragem gravado inteiramente em oito celulares em um prazo de 11 dias e a um custo de 160 mil dólares. O filme *SMS Sugar Man*, além de exibições em salas convencionais de

cinema, será transmitido em celulares em forma de três episódios de 30 minutos. O diretor acredita que a história de um cafetão e duas prostitutas de alta classe percorrendo as ruas de Joanesburgo na véspera de Natal abrirá o caminho para uma nova abordagem democrática do cinema.

Vivemos hoje numa dessas épocas de crise das antigas ordens de representações e dos saberes e, mais profundamente, de uma grande complexidade em relação às formas de produção de subjetividade. Nenhuma reflexão séria sobre o dever da cultura contemporânea pode deixar de constatar que existe uma enorme multitude de sistemas maquinícos, em particular a mídia eletrônica e a informática, que incidem sobre todas as formas de produção de enunciados, imagens, pensamentos e afetos. É legítima a preocupação de muitos, que se perguntam se o homem e a vida não estariam ameaçados pela crescente ingerência das ciências e da tecnologia sobre a sociedade (PARENTE, 1993).

Como conseqüência dessa intromissão do vídeo em todos os ambientes, os profissionais que o praticam, bem como o público para o qual ele se dirige, estão se tornando cada vez mais heterogêneos, perfazendo hábitos culturais em expansão, criando circuitos experimentais de exibição, que resultam em verdadeiras redes de imagens compartilhadas pelas mais diferentes pessoas e culturas.

Até hoje a película 35mm é o mais bem sucedido formato para projeção de filmes. Essa tecnologia remete à técnica inventada e usada pelos irmãos Lumière há mais de 100 anos. Porém, a história do cinema sempre foi marcada pelo desenvolvimento da tecnologia. O som transformou o mundo do cinema na década de 1920 e a cor na década de 1930. A maioria dos cineastas em atividade hoje no mundo não crê que o vídeo digital vá substituir a maravilhosa imagem que se obtém com a luz de um filme 35mm, mas permite a possibilidade de maior produção e comunicação. As novas câmeras digitais estão dando aos cineastas a sensação de desfrute de liberdade na hora de se fazer cinema, semelhante ao prazer que devia sentir alguém como Mack Sennett, nos primórdios do cinema, ao criar suas alucinantes comédias.

Arte da mão porque, com a câmera DV, estamos diante de uma promessa de renovação ensaística, de renovação artesanal do cinema, com toda promessa democrática que isso implica. E arte

da palavra, porque acredito que a grande evolução trazida por essa câmera - para além do aspecto de ligação com o mundo visível com o mundo sensível - está na relação com a palavra, pela facilidade de se registrar o som. Denomino a câmera DV que utilizo como um "gravador de alta resolução icônica". É um gravador que permite olhar um rastro vivo e visual das pessoas que encontro, mas que não supõe necessariamente o primado da imagem sobre o som (ROTH, s.d.).

Assistiu-se, na década de 90, a uma gradual migração dos procedimentos de finalização de filmes para processos digitais. Teve início a sonorização dos filmes através do uso de sistemas de edição computadorizados, designados *wave-frame*, que substituíam os complexos e caros gravadores de fitas perfuradas em 35mm.

A moviola, mecanismo grande, pesado e caro para montagem de filmes, foi paulatinamente substituída por editores de imagens, primeiramente pelo fabricante *AVID*, hoje por *Adobe Premiere*, *After Effects* da *Microsoft* e *Final Cut* desenvolvido pela *Apple Computers*. Por último surgiram os telecines com sistemas de escaneamento digital de alta resolução e os *scanners* destinados à transferência de imagens digitais para filmes, tendo resolução semelhante à da imagem captada em câmeras cinematográficas, permitindo que a criação de um diretor se tornasse ilimitada na elaboração de cenas truncadas.

A tecnologia digital trouxe certa leveza para o cinema, permitindo-lhe uma renovação que pode ser sentida tanto na técnica quanto na estética de novas obras cinematográficas. Câmeras leves popularizaram-se no início de 1990, com qualidade de imagem e, sobretudo, a preços mais acessíveis, permitindo ao cinema um novo fôlego. Ocorreu, assim, uma mudança no modo de se fazer cinema, gestado na tecnologia disponível. Uma das cinematografias mais significativas veio da Dinamarca, uma união de vários diretores que, juntos, escreveram e produziram filmes com o selo de um movimento: *Dogma95*, cujo principal objetivo é a feitura de um cinema mais primitivo, sem efeitos especiais, centrando o poder na construção da narrativa e na interpretação dos atores. Esse manifesto foi redigido e assinado por Thomas Vinterberg e Lars von Trier.

A câmera digital é fruto de um movimento antropológico e político no qual de fato estamos individualmente livres para circular e viajar. Essa câmera nos permite prolongar o desejo de liberdade, de movimentação, de indiferenciação, de troca e, ao mesmo tempo, como em *Festa de Família*, estamos sob o controle de uma câmera totalizadora, que é o ponto de vista tanto do espectro quanto de um poder que está recôndito, de um poder inominável. Talvez esse poder seja responsável por estarmos mergulhados na ilusão de uma liberdade, e, fundamentalmente, a divulgação dessas imagens fica mais do que nunca controlada por poderes que agora são mundiais e que estão no campo de um domínio absoluto do planeta (ROTH, 2005).

1.1 Raízes do passado

Historicamente, a Dinamarca já possuía um respeitado nome no Cinema: Carl T. Dreyer (1889-1968), autor de *O martírio de Joana D' Arc* (também chamado *A paixão de Joana D' Arc*), de 1928, e *O vampiro*, de 1932. O *Dogma95* pode ser compreendido como um retorno às características simples de Dreyer que, para alguns críticos, antecipou o cinema do francês Robert Bresson. Esse cineasta francês fez vários filmes com estilo depurado e despojado de qualquer efeito espetacular, hoje considerados clássicos: *Un condamné à mort s'est échappé* (*Um condenado à morte escapou*, 1956) e *Le procès de Jeanne d'Arc* (*O processo de Joana d'Arc*, 1962). Sua cinematografia faz uso de locação e luz natural, vários planos seqüências, a posição da câmera em muitas cenas como personagem na trama, quase sempre na mão, mais próximo ao estilo de reportagem documental.

Outro notório cineasta, o russo Dziga Vertov e seu “conselho de três”, de Kino Glaz, dão o modelo para algo tão rigoroso quanto as regras do *Dogma95*. Vertov estudou Medicina entre 1916 e 1917, ao mesmo tempo em que devotava amor às letras e aos movimentos artísticos que fervilhavam ao seu redor. Foi nessa época que ele criou um “Laboratório de Ouvido”, que consistia em avaliar as possibilidades do registro sonoro em

vários aspectos, através de experiências e de recitais de poemas onde o som pré-gravado era acionado.

Com a revolução de outubro, em fins de 1917, Vertov decide se apresentar ao *Kino-Komited* de *Narkompros*, em Moscou, para trabalhar em qualquer atividade relacionada ao cinema. Com o aval de Lênin, foi o primeiro cineasta que pregava o filme de agitação com fins revolucionários. Sua reflexão e prática o levaram a considerar o cinema como o meio de comunicação que possuía linguagem total, infalível e que a câmera era mais perfeita que o olho humano e tudo o que o cineasta tinha a fazer era ordenar o material na montagem.

No final de 1922, Vertov constitui o grupo *Soviet Troikh* (Conselho de Três), dele fazendo parte também Elisabeta Svilova, a mais famosa montadora de toda a história do cinema russo com quem tinha casado, e Mikhail Kaufman, seu irmão, com quem colaborava desde o número do *Kino-Pravda* (Cinema-Verdade), uma extensão cinematográfica do jornal diário *Pravda* fundado por Lênin em 1912.

A ação do grupo, chamados *Kinoks*, para se distinguirem dos cineastas, espécies que Vertov considerava: “... rebanho de trapaceiros que mal conseguem esconder suas velharias...” (GRANJA, 1981, p.47) era um constante protesto perante o ameaçador veneno do cinema comercial. Foi nesse ano que apareceu o primeiro manifesto do grupo: “*Nós*”, publicado na revista *Kinofot*, considerado o órgão oficial do movimento construtivista. Não admitiam qualquer tipo de reconstituição de encenação perante a câmera.

A câmera de filmar arrasta os olhos do espectador das mãos para os pés, dos pés para os olhos, para todo o resto, na ordem vantajosa, e organiza os pormenores graças a uma montagem meticulosamente estudada. (GRANJA, 1981, p.47).

O filme *O homem e a câmera*, de 1929, o mais experimental de todos, é uma autêntica iniciação aos segredos da câmera e de todo o processo de se fazer cinema. Vertov aprimorava seus conhecimentos na arte cinematográfica. Mostra uma grande cidade desde

a madrugada até a noite. Foi com a feitura desse filme que se desfez o grupo "Conselho de Três", quando se estabeleceu um conflito com seu irmão.

Em outro manifesto de 1923, publicado na revista *Lef*, tendo o *design* gráfico de responsabilidade do artista Rodchenko, Vertov afirmava: "... DESDE HOJE no cinema não temos necessidade de dramas psicológicos ou policiais. DESDE HOJE não temos necessidade de encenações teatrais filmada..." (GRANJA, 1981, p.47).

Atualmente, a corrente que predomina nas salas de cinema é o que se chama de *mainstream cinema*, representada principalmente pela cinematografia norte-americana, que domina o imaginário de várias partes do mundo. Filmes feitos para entretenimento e que, de uma maneira ou de outra, se faz por imitação. Porém, de tempos em tempos, sempre aparecem pequenas marcas, com cinematografias diferenciadas em pontos localizados em partes variadas do planeta. Foi assim com *Expressionismo Alemão* na década de 1920, com o *Neo-Realismo* na Itália na década de 1950, com a *Nouvelle Vague*, na França, com o *Cinema Novo*, no Brasil na década de 1960, com o cinema iraniano, na década de 1990 e com o movimento *Dogma95* na Dinamarca. Essas ondas não duram mais que poucos anos, não somam um montante maior que uma pequena fração da produção cinematográfica de uma região. São, porém, cruciais para se entender uma sociedade, um país.

1.2 Proposta *Dogma95*

Cartazes emoldurados dos filmes de Dreyer decoram as estantes da *Zentropa* e da *Nimbus Film*. O local onde está localizado as produtoras era antes uma base militar, depois a municipalidade colocou-o à disposição do público. Lars Von Trier e seu produtor Peter Aalbaek pensaram em trazer a *Zentropa* e transformar o local numa nova *Cinecittá*:

uma instalação militar transformada em interesse da indústria do entretenimento. Detrás dessa idéia está uma mudança para consolidar a base do poder do cinema dinamarquês.

Com o mesmo espírito político do cinema de Vertov, o *Dogma95* pede a libertação do peso das câmaras 35mm e busca outro aspecto do cinema, partindo da tecnologia digital como forma de fortalecimento e expansão de suas propostas estéticas, respeitando e transgredindo ao mesmo tempo as normas da linguagem cinematográfica clássica de grandes diretores.

Um dos filmes que marcaram definitivamente a ascensão das câmeras digitais foi o dinamarquês *Festa de Família*, dirigido por Thomas Vinterberg em 1998. Trata-se do primeiro produto do manifesto *Dogma95*, redigido por Thomas Vinterberg e Lars von Trier, diretor reconhecido internacionalmente e que dirigiu o *Dogma n.º. 2, Os Idiotas*.

O *Dogma95* pretende ser um movimento no qual se procura um cinema mais simples, em que a valorização da história é muito mais importante do que o uso de efeitos especiais. Os integrantes estabeleceram um decálogo para a realização de filmes austeros, numa corrente antiilusionista que pretende devolver o cinema às origens. Os signatários do documento acentuam o caráter vétero-testamentário da proposta .

O *Dogma95* é um movimento radical do cinema europeu e abriu uma série de vias opostas à operação do cinema comercial dos Estados Unidos. A etimologia da palavra vem do grego *dogma*, *dokéó*, e significa: o que parece bom, dom de opinião, decisão, decreto.

As regras receberam o título de “Voto de Castidade” e estão organizadas em forma de um decálogo:

1. Filmar em locações reais e abolir o uso de cenários, Se algum objeto é necessário para o desenvolvimento da história, deve-se buscar uma localização onde existem esses objetos. Não pode haver deslocamento de cidade. A equipe

de filmagem gravará na mesma localização proposta pelo roteiro, uma vez que se deve usar aquilo que for encontrado. Parece claro que isso intensifica o trabalho do escritor na escala do filme e ao mesmo tempo as atribuições de quem escolhe as localizações.

2. Usar somente o som direto gravado, ficando vedado o uso de trilha sonora. O som não pode ser separado da imagem. Uma armação astuta. Nada de misturas e sincronizações. Os sons ouvidos no filme acabado têm que ser recolhidos em sincronismo com o da câmera a rodar.

3. Não usar tripé. A câmera deve estar na mão ou nos ombros. Esse é um ponto espectral da história do cinema: o Cinema-Verdade. Antes da *Nouvelle Vague*, isso de levar a câmera no ombro deixava-se para os amadores e para os excêntricos. Logo chegou a ligeira *Aaton* de 16mm, que permitia aos cineastas movimentarem-se a seu gosto. *Festa de família* foi filmado com câmera digital não muito maior que uma mão. Segundo Thomas Vinterberg (*apud* KELLEY, 2001, p.217):

as regras que me parecem mais criativas são as mais concretas: ter que filmar com a câmera na mão. Não poder colocar inutilidades no cenário. Porém, a de não poder fazer filmes de gênero ou ter de abrir mão de seu gosto pessoal, resulta quase impossível. (KELLEY, 2001, p.217).

4. Não usar iluminação artificial. O filme deve ser colorido. Se uma luz não é suficiente para rodar determinada cena, esta deve ser eliminada ou, a rigor, pode-se ligar uma pequena luz à câmera. A cor é uma norma na indústria e algo essencial para aquilo que denominamos realismo, enquanto que o preto-e-branco se parece com um desenho, uma concessão e também porque é muito caro. O diretor de fotografia deve se arrumar com a luz que tem.

5. Não usar filtros e trucagens. Nada de fundos desenhados de cadeias de montanhas, nem de naufrágios. Não se devem usar algo de gelatina e filtros de baixo contraste. Segundo Lars von Trier (apud KELLEY, 2001, p.217):

Creio que a idéia de introduzir filtros em uma cena está muito passada da moda. Desde muitos anos atrás, todo o que tem sido inventado em nível técnico no terreno cinematográfico se faz com uma só intenção, que é a de suavizar a imagem (KELLEY, 2001, p.217).

6. Não usar ação superficial (assassinatos, lutas corporais, armas de fogo). Nenhum apoio, portanto, aos admiradores de John Woo, nem de Quentin Tarantino. O “meramente espetacular” deverá ficar na medida justa.
7. Estão proibidas referências temporais e geográficas. O filme tem que decorrer no aqui e no agora. O *Dogma95* proíbe tanto os filmes históricos como viagens no espaço, os filmes deverão ter que falar necessariamente sobre o seu tempo.
8. “Os filmes de gênero são inaceitáveis” - uma proibição imensa fechada em seis míseras palavras. Depois da invenção e da codificação de cada gênero - comédia, *western*, terror, cine negro, infantil - que foram vitais para a popularização mundial do cinema, o *Dogma95* pretende desprezar esse fato.
9. O formato final de exibição deve ser em 35mm. Um gesto folclórico para com a história. As medidas da Academia eram de 1:33 x 1, como nos tempos do velho cinema mudo. O *Dogma95* obriga também cada um a esquecer do largo benefício da qualidade de gravação com câmeras 35mm. A forma de casamento do vídeo digital e seu processo de transformação em película 35mm ainda está

em processo de aperfeiçoamento. Essa regra só é aplicada quanto ao formato de distribuição, para que se possa filmar em vídeo ou 16mm e distribuir em 35mm.

10. O diretor não será creditado na película. O fato dele não poder aparecer nos créditos é um pouco duro, tendo em conta a quantidade desmedida de pessoas que aparecem nos créditos por costume e dada a aceitação geral da sua posição como presença criativa dominante no filme, quase como um autor.

Esse "voto de castidade" afirma-se como uma solução para o "problema", que foi o fracasso das teorias do Autor, e apresenta um realizador que se limita a extrair a "verdade" dos cenários e dos personagens ("já não sou um artista"). Mas o método produz "trabalhos de autor" mais do que o pretendido pelo grupo dinamarquês. Os 10 mandamentos do *Dogma95* são meras linhas delimitadoras que traçam as fronteiras onde o realizador pode experimentar. E o experimentalismo no cinema é sempre bem-vindo, nem que seja para variar um pouco as convenções estabelecidas. Estabelecer regras e escrevê-las talvez não seja propriamente "revolucionário", porque o público é avisado para o gênero de filme que vai ver e das limitações que deve esperar.

A radicalidade de *Trier* reside no fato de ousar dizer que sim. Quando todos acreditavam não ser mais possível fazer arte revolucionária, o cineasta propõe um cinema utópico, eminentemente político, de combate, justamente no terreno que o capitalismo de ponta mais deseja controlar: a esfera da tecnologia digital. Subvertendo eletronicamente as íntimas relações que o trabalho na sociedade capitalista estabeleceu com os meios de produção *hollywoodianos*, rompendo a monotonia da cadência, curto-circuitando as projeções do *establishment* cinematográfico, Trier mostrou que ainda há esperança (SANTOS, 2003, p.225).

O brasão que representa esse movimento traz um porco, visto por detrás com um olho no lugar do ânus. Seria uma homenagem às avessas ao olho do Vertov, uma vez que inverte a razão dos sentidos, situando a visão, a análise, o “terceiro olho” – a iluminação?. E qual seria a relação da vista com os órgãos sexuais e excretórios? A visão

seria expelida da câmera, sem tratamento de som e imagem, como uma eliminação de fezes líquidas e abundantes? Seria a conexão do olho com o ânus um ícone da queda dos valores fundamentais do cinema em função do comércio que se estabeleceu? Assim como a anuscopia – exame endoscópico do ânus –, estaria o *Dogma95* fadado a examinar e chafurdar nas relações secretas entre a sociedade e o cinema? Ou será que essas relações equivalem meramente aos orifícios redondos do corpo humano, como a lente de uma câmera?

Como deixa claro, *Dogma95* execra a banalização da Sétima Arte e o que se convencionou chamar de “cinema de entretenimento” desvitaliza o que o cinema em sua procedência tem de mais original: a transgressão, a busca pela verdade. Banalizar os filmes, repetir fórmulas à exaustão, criar clichês fáceis seriam para os fundadores do *Dogma95* a excrescência de um veículo trabalhado por muitos anos com o *status* da arte, expressão da subjetividade humana. Estas são as questões que o porco e sua lente-ânus sugerem e que o movimento descortina através de seus filmes que apontam a degradação social (e a degradação do cinema comercial), como em *Festa de família*, *Os idiotas* e em *O Rei está vivo*. Essa representação, no contexto atual, não se situa mais no nível da razão ou da cabeça, tal como Platão pensou, mas sim no nível dos órgãos sexuais e daquilo que o homem tem de mais caótico. Para isso, ambigualmente, criaram essas normas, que são contraditórias, mas são executadas com a maior seriedade.

Lars von Trier elegeu a capital da primeira república moderna do mundo para expor seus princípios. Desde 1789, considera-se Paris o melhor lugar para impulsionar qualquer revolução, quer seja política, social ou artística: Em 1995, na sala *Odeon*, perante uma conferência sobre o centenário do cinema, Trier proclamou seu manifesto e distribuiu panfletos.

O manifesto finalizava com uma série de promessas provocativas:

Como diretor prometo prescindir do gosto pessoal. Já não sou um artista. De hora em diante prometo não criar uma obra, já que considero o instante e a hora como mais importantes que o conjunto. Minha meta absoluta é tirar a verdade dos meus personagens e de meus cenários. Prometo fazê-lo por todos os meios disponíveis dentro de minhas possibilidades, às custas do bom gosto e de toda consideração estética (KELLEY, 2001, p.327).

Porém, quando o diretor pede ao câmera que quer um primeiro plano, isso é uma eleição de gosto. Enfoca-se um rosto ou uma festa, tudo isso é uma eleição estética. Cada linha de um roteiro é gosto puro.

De certa forma, todos os filmes *Dogma95* são de gêneros: *Festa de família*, por exemplo, é uma tragédia familiar. Porém, é um movimento democrático, não é controlador e fascista. Assim, os cineastas podem fazer o que querem.

Cada diretor que recebe o certificado *Dogma95* está obrigado a fazer uma confissão de seus “pecados” e a receber uma repreensão de seus irmãos *Dogma95*. Tudo tem certo espírito de revoltosa piedade a que cada diretor deve acoplar-se. O que parece patente é que cada um não deve preocupar-se tanto por não cometer erros, senão por encontrar a si mesmo em seus próprios erros, mas as regras também ajudam a buscar uma fonte de inspiração nas próprias imperfeições.

Esse manifesto traz uma utopia igualitária:

Hoje em dia aumenta uma tormenta tecnológica e o resultado será uma democratização do cinema. Pela primeira vez, qualquer um pode fazer um filme. Porém quanto mais acessível chega a ser o meio, mais importante é a vanguarda. (...) Devemos vestir nossas películas de uniforme porque o filme pessoal é decadente por definição (KELLEY, 2001, p.325).

Dogma95 é um movimento que pretende fazer uso de um cinema que transforme as relações de realidade através de uma câmera; um modelo radical de apreensão da realidade ao começar pelos temas polêmicos que rompem com os códigos de representação presentes na maioria do cinema ficcional não apenas *hollywoodiano*, mas mundial. O produtor da *Zentropa*, Peter Aalbaek Jensen é mais enfático ao dizer: “é um movimento político e isso não lhe põe *copyright*. Qualquer um pode fazer um filme

Dogma95 e nós temos registrado o nome *Dogma95*, assim que quem queira pode fazer uso (ou mau uso) dele” (KELLEY, 2001, p.137).

Os filmes tiveram seus custos de produção fechados em torno de um milhão de dólares, orçamento extremamente baixo em relação a filmes de longa-metragem comerciais com lançamento internacional. Entretanto, o baixo custo de produção pode ser considerado, principalmente, como um grito de independência em relação ao modo industrial de se fazer cinema. O contexto geopolítico e econômico mundial da globalização e as revoluções tecnológicas da mídia tiveram impacto violento na cultura de massa, afetando diretamente o cinema. Assim, numa época em que a indústria norte-americana tinha condições de ser mais hegemônica do que nunca, o surgimento de manifestos como o *Dogma95* reacende o pavio da resistência. O movimento hoje tem cerca de cento e trinta e oito filmes, de várias nacionalidades.

De um ponto de vista global, está claro que os filmes norte-americanos dominam a narração cinematográfica. E que todos os diretores ingleses, franceses, alemães e dinamarqueses tratam de fazer uma réplica do que fazem os norte-americanos. Na Dinamarca, desde a Segunda Guerra Mundial, sabemos tanto da sociedade norte-americana como da nossa. Assim que, se alguém fixa regras que lhe sujeitem aqui e agora, obriga aos diretores e roteiristas a considerar a realidade que lhe forma parte. E temos visto antes, com a *Nouvelle Vague*, com o *Neo-realismo*. Nunca é novo. Só é uma questão de saber aonde vai aflorar da próxima vez. Não que se pense que a forma norte-americana de contar histórias seja má; está claro que esses filmes nos divertem. Porém, alguém deveria fazer filmes que observam a sua própria vida, com sua própria forma de ver as coisas. E o *Dogma95* pode fazer isto (OLSEN *apud* KELLEY, 2001, p.45).¹

A repercussão internacional do *Dogma95* pode ser vista em quatro novos filmes em produção. Dois deles ficaram a cargo da *Nimbus Film* e dois da *Zentropa*. O mais interessante é que os filmes são patrocinados pelo Instituto de Cinema Dinamarquês e pela Radio Televisão Dinamarquesa, com uma quantia em torno de um milhão de dólares, e tiveram seus projetos aprovados antes mesmo do roteiro ficar pronto. Um dos diretores

¹ Essa declaração de Michael Olsen, que foi diretor do Instituto de Cinema Dinamarquês, responsável pelas cópias 35mm feitas com som *dolby* digital para a competição em Cannes de *Festa de família* (1995) e *Os idiotas* (1998).

cotados é Henrick Ruben-Genz. Henrick ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Berlim com o trabalho *Teis and Nico*, no mesmo ano em que *Mifune* foi premiado como melhor filme. Outro candidato cotado é Olé Christian Madsen, que dirigiu seu primeiro filme na *Nimbus Film, Pizza King*, que teve êxito nas bilheteiras da Dinamarca e trata de problemas que têm os imigrantes que vivem no centro de Copenhague. E pode ser sentida também na resposta de outros renomados cineastas de outras nacionalidades, como o norte-americano Martin Scorsese:

Agora há gente como Lars von Trier, um cineasta maravilhoso. Pôs-se furioso, tirou tudo e disse: agora vamos começar do zero. Vamos ao vídeo. Nada de luzes. Vamos recriar a linguagem do cinema, creio que me resulta muito bem quando vem gente jovem e ponha os pés em cima da mesa, ao menos durante um momento (KELLEY, 2001, p.278-279).

A filosofia das duas produtoras reside no fato de terem uma crença de que o povo deve possuir os meios de produção. Assim sendo, sua organização conta com infraestrutura necessária para a realização de filmes, desde o tratamento do roteiro, os aparatos para filmar, estúdios de som, pós-produção e laboratórios, organizados em 43 células, cada uma funcionando de forma independente.

A idéia do sucesso do cinema dinamarquês tem suas repercussões políticas. Dão novas razões ao público dinamarquês para ir ao cinema. O *Dogma95* foi responsável por um acréscimo de 30% de toda a bilheteria no país, cifra que há muito tempo não se via.

É uma maneira de fazer bem. Levo muito tempo dizendo: por que temos de ser superdeuses neste processo? Vamos, não esperávamos nada quando nos juntamos em 1995. Queríamos fazer quatro filmes de outra maneira. Queríamos uma irmandade. Era uma maneira de protestar contra muitas coisas. E, de repente se converteu em uma moda...Porém, por que adotar nossas regras? Eu creio que funcionava, mas esse é outro tema. Se a gente não faz novas regras, pensarão que se deve por falta de imaginação (KELLEY, 2001, p.234).

Usar uma câmera digital é uma maneira de saltar à regra de que o filme deve ser no formato da Academia 35mm. Porque *Dogma95* é um desafio. O cinema é a forma artística mais conservadora que existe, uma maneira de provocar, de criar um novo tipo de

vida, de se evitar a mediocridade. Segundo Lars: “*Dogma95* não se pode controlar. É algo que deve estar no coração, ou donde seja”. (KELLEY, 2001, p.219). Uma reação contra um tipo de escola muito clássica, muito enfocada no técnico. Thomas Vinterberg foi provocativo quando aceitou o prêmio do Círculo de Críticos de Los Angeles dizendo que era um horror receber um prêmio por um filme com subtítulos em inglês em uma cidade onde ninguém lê – o que revela um pouco da alma dinamarquesa de se considerar auto-suficiente em relação ao resto da Europa.

Um pouco da alma dinamarquesa pode ser entendida a partir da obra do escritor Aksel Sanderose, admirado por Strindberg, Joseph Conrad e Jack London, e mais especificamente em seu romance de 1933, *Em flyktining krysser sitt spor* (Um refugiado cruza as vias). A ação transcorre na localidade imaginária de *Jante*, onde existe um código de 10 pontos que rege a vida social e moral. Entre os dinamarqueses invoca-se a chamada *Lei de Jante*, que pretende descrever a mentalidade dinamarquesa, com os seguintes itens:

- 1- Não pensarás que és especial;
- 2- Não creias que tens o mesmo *status* que nós;
- 3- Não creias que serás mais esperto que nós;
- 4- Nem te imagines que serás melhor que nós;
- 5- Não pensarás que sabes mais do que nós;
- 6- Não pensarás que és mais importante que nós;
- 7- Não pensarás que és bom em nada;
- 8- Não te rirás de nós;
- 9- Não pensarás que alguém se preocupa contigo;
- 10- Não pensarás que tens algo que ensinamos.

A *Lei de Jante* reafirma essa noção de uma cultura de consenso, resistente à ambição e ostentação desnecessária, que está sempre desejosa de austeridade e modéstia e

que apóia um igualitarismo que, em qualquer caso, pode confundir com auto-suficiência ou com conformidade crítica.

Estamos seguros de que há no mundo muitos diretores de cinema que falam em iniciar um movimento. Houveram muitos diretores no passado. A diferença está em que Lars von Trier e seus irmãos *Dogma95* não falam. Fazem.

Necessitamos de uma nova linguagem cinematográfica. E creio que pode ser muito mais abstrata. Opino que dentro do cérebro do espectador existe um desejo de encontrar a trama, se queres chamar assim, ou a lógica que se sobrepõe em todas as coisas que sucedem na tela. Como quando teu cérebro busca uma figura oculta em um quadro abstrato. E creio que estamos trabalhando com esse desejo e que temos que atrever a ir mais além. E creio que seria muito grato se os cineastas relaxarem um pouco (KELLEY, 2001, p.218).

CAPÍTULO 2

FESTA DE FAMÍLIA: A ESTRUTURAÇÃO DO ROTEIRO



Quando *Festa de família* foi apresentado no Festival de Cannes em 1998, impressionou muito por ter sido rodado totalmente em câmera digital, um fato até então, inédito. Muito se discutiu acerca desse filme, alguns críticos não viam mais do que a tradução da velha história edipiana clássica, arcaica e patriarcal. O que confundia ainda mais os críticos é que, além disso, havia uma proposta documental muito bem enfocada, que extrapolava os limites da ficção. Mas o que mais impressionou foi a unidade entre o tema e o suporte utilizado.

O patriarca Helge (Henning Moritzen) convidou sua numerosa família para a celebração de seu aniversário de 60 anos. Entre os convidados estão: o filho número um, o loiro e anguloso Christian (Ulrich Thomsen), o filho número dois, o obscuro, bruto e desalinhado Michael (Thomas Bo Larsen) e sua filha Helene (Paprika Steen), que tem ares decididamente caprichosos. Ela nos informa que sua irmã, Linda, cometeu suicídio algum tempo antes. Desde o começo, a invocação que se faz em *Festa de família* é de uma fealdade burguesa quase intragável, de uma família infeliz e quebrada. Uma família reunida sem o menor sentimento fraternal, cheia de emoções falsas e hostilidades não confessadas.

No início do filme, *Cristian* anda numa rodovia: a câmera o acompanha nervosa, instável. Logo nas primeiras cenas contemplamos uma ação de intolerância: o irmão mais novo, passando em seu carro, discute com sua mulher e seus filhos. Ao ver Christian andando pelo caminho, ele pára o carro e manda sua mulher e seus filhos pequenos seguirem a pé. Ao chegarem ao hotel, o nome de Michael não está na lista, castigado pelo não comparecimento ao enterro da irmã suicida, dois meses antes. Esse fato é o renascimento de antigas e amargas histórias. Chega outra irmã, Helene, que repreende também Michael por não ter ido ao enterro de Linda. Eles brigam, agridem-se e agridem a câmera também com pequenos esbarrões. Os personagens são barulhentos, ruidosos, fazem brincadeiras de mau gosto entre si.

Uma das facetas do temperamento de Michael é seu racismo contra o noivo afro-americano de Helene, que aparece de improviso. Porém, resulta em algo teatral, como se Thomas Vinterberg estivesse pensando que Michael não era ainda bastante cretino. E Helene, que sua mãe definiu como uma estudante *trotskista* com uma paixão nada rentável pela antropologia, dá a impressão de ser a típica menina rica que leva a festas seus amigos menos apresentáveis. Christian parece ter algo que lhe corrói por dentro. Como Hamlet, que sabe que tem que matar seu pai, mas tem dúvidas se está à altura das circunstâncias. Tem mais razões que todos, mas vacila em como fazê-lo. De certa forma, adquire estatura heróica como vítima, como aquele que reúne forças para falar claro. Como na regra de número seis que proíbe usar ação superficial: assassinatos, lutas corporais, armas de fogo, Christian não usa violência.

No filme, o primeiro mal-estar se resume no momento em que o avarento Helge leva seu filho Christian a um canto e lhe oferece a possibilidade de fazer parte da loja maçônica, convite que Christian acolhe com constrangimento, num misto de alívio e gratidão.

É um filme de poucas cenas externas, talvez por opção estética, já que nas câmeras de vídeo digital há perda de resolução em lugares muito abertos. No processo de Kinoscopia, quando o vídeo digital é transferido para o filme 35mm, em espaços abertos, podem acontecer pequenas cintilações na imagem, que invalida seu uso. Tal efeito é incorporado na cena da festa ao ar livre, onde as imagens estão desfocadas. Mas não apenas ao ar livre, também nos interiores encontramos imagens feias, tremidas, que impedem uma ascensão ao sublime e ao belo, revelando o desagradável aspecto da existência.

Somos informados de que Christian era gêmeo da irmã, Linda, que se suicidou. Somos levados ao quarto de Helene, que se hospeda no quarto de Linda. Compreendemos que o fantasma da irmã suicida ainda continua no local e que o suicídio é um tabu na família. Todo o desenvolvimento da seqüência é feito em clima mórbido, fantasmagórico. As câmeras de vigilância representam ao mesmo tempo essa presença da irmã que já morreu e os olhares onipotentes da câmera, que desvenda os atos mais íntimos. Em certo momento, essa presença é muito opressiva para Helene, que pensa em mudar de quarto. Sente-se a presença de Linda no banheiro, o empregado que a acompanha diz que não há possibilidade, pois ela está morta. Ambos se dirigem ao banheiro com receio de encontrar Linda.

Somos jogados no quarto do irmão mais novo, Michael, que continua brigando com sua esposa por causa do esquecimento de seus sapatos. Em paralelo, vemos Helene enlouquecida sentindo a presença de Linda no banheiro. Pede-se ao funcionário que se deite na banheira. O casal se desculpa. A irmã e o funcionário brincam de “quente e frio” no banheiro. O casal se despe. A irmã e o funcionário procuram pelo quarto pistas que sua irmã teria deixado. Acham umas setas. Voltamos ao quarto de Christian, que está com uma funcionária que chora e diz ser a única que ainda continua na casa e pede a Christian para

se despir. O Casal transa freneticamente, despudoradamente. O enquadramento corresponde a uma câmera de vigilância. A montagem é frenética, violenta. Helene acha outros sinais. Olhando pelo fundo de um copo, localizando uns comprimidos, por estar indisposta, Helene acaba encontrando uma carta deixada por Linda para Christian.

Susto. Michael cai da cama, funcionária sai da água da banheira. Helene diz que a casa é mal-assombrada. Casal volta a discutir. A funcionária sai do quarto de Christian. Helene guarda a carta de Linda num estojo. Christian dorme e a funcionária vela seu sono.

Um mestre de cerimônia pede silêncio batendo no copo. A funcionária que estava no quarto de Christian entorna água sobre Michael de propósito. O mestre de cerimônia pede a Christian, por ser mais velho, que faça o discurso em homenagem a seu pai. Christian diz ter feito dois discursos e pede ao pai para escolher o de cartão verde ou amarelo. O pai escolhe o verde e Christian diz ser o “Discurso da verdade doméstica” ou “os banhos do papai” e lembra que se mudaram para aquela casa quando ainda eram pequenos. O casarão tinha todos os espaços. Lembra que ele, Christian, e a irmã Linda faziam brincadeiras de colocar coisas na comida das pessoas. Eram descobertos, mas nada acontecia. Lembra a mania perigosa do pai de sempre estar tomando banho. O pai levava-o com a irmã ao escritório e os estрупava.

Há um constrangimento geral no jantar, quebrado pelo avô, que comenta que o filho, agora o patriarca homenageado, não tinha muito sucesso com as mulheres. Helene pede desculpas pela atitude de Christian, que se retira para a cozinha. Lá dentro, o cozinheiro, seu amigo, pede para que Christian sustente aquela situação até o fim. O pai vai atrás de Christian na cozinha, onde conversam. Diz, de forma cínica, não se lembrar de nada. A favor de Christian, a “classe oprimida”, liderada pelo cozinheiro, convence-o a ficar e a seguir com seu objetivo até o fim.

O avô pede a palavra. Christian volta. Na cozinha, o chefe pede aos funcionários que roubem as chaves das visitas de forma que ninguém consiga deixar a casa naquela noite. Dentro da casa, à mesa de jantar, Christian novamente pede a palavra e diz que a coisa mais importante ainda não fora dita: Seu pai matou a própria filha e, portanto, é um assassino.

Novo mal-estar geral. O pai diz que Christian está doente e sai. Os convidados querem ir embora. Pai conversa novamente com Christian. Fala de seus pontos fracos e que ele abandonou a irmã e cuspiu no rosto da família. Christian chora. A mãe, Elsir, também fala do amor do pai pela família, da pessoa adorável que ele é. Fala do sucesso que os filhos tiveram na escolha de suas profissões. Fala de Michael, o primeiro a sair de casa, que não se formou, porém deu-lhes netos maravilhosos. Helene, a irmã, sempre quis ser cantora e sempre foi comunista. Teve uma vida diferente e, por isso, na hora de escolher os estudos, optou pela antropologia; e que os contatos que ela fizera com países e povos estrangeiros, nem era bom comentar. Dá as boas-vindas ao namorado negro, a quem ela, pejorativamente chama de Gonzáles, talvez por se reportar a algum país latino. Na verdade, seu nome é Gbatokai. O interessante é que, nos créditos, esse é o nome verdadeiro do ator que faz o papel de namorado de Helene. Algo que é próprio de nossos tempos é o racismo subjacente, principalmente quando Michael *confronta-se* com o noivo de Helene. Algo também que está muito ligado ao tema do filme, uma opressão da verdade que está intimamente ligada ao medo de quem vem de fora. Segundo Thomas Vinterberg:

A Dinamarca é um lugar muito vulnerável. Por isso incomoda tudo que é distinto: outra gente, outras raças, outras maneiras de pensar; aquilo que poderia revelar o que acontece aqui. Eu mesmo sou contra a União européia: inclusive apareço em algum cartaz a respeito (KELLEY, 2001, p.176).

A mãe, ao se referir a Christian, diz que ele sempre foi uma criança especial, com muita imaginação. Ele daria um ótimo escritor. Quando criança, tinha um amigo imaginário. Diz que ele nunca foi muito bom em diferenciar fatos de ficção e que roupa

suja se lava em casa. Histórias como ele contou durante o jantar não se contam. Pede a Christian que deixe seu amigo imaginário na cadeira e se levante e se desculpe com seu pai.

Poderíamos criar um contraponto com o filme *O iluminado*, de Stanley Kubrick (1980), em que o filho do casal Danny (Danny Lloyd) tem um amigo imaginário que vai narrando a ele que coisas estranhas irão acontecer no hotel onde foram morar. Em *Festa de família*, a comemoração também acontece em um hotel. É o mesmo tema de seres que regressam, contada em contextos e de maneiras diferentes. Assim como os filmes do *Dogma95*, não há deslocamento de espaço, tudo acontece no hotel, onde transcorre a maior parte do filme. Aquilo que interessava a Stanley Kubrick era assustar as pessoas, atuando simplesmente sobre o espírito, sobre as emoções despertadas no grupo familiar.

Uma das formas que Christian tem para chamar a atenção de maneira irritante é levantar e bater três vezes no copo. Ele começa a contar um fato ocorrido em 1974, que inclusive era uma cena de sexo que sua mãe presenciou entre ele e o pai e que o pai pediu para ela sair e ela, submissa, saiu. Chama a mãe de hipócrita, corrupta e que ele deseja a sua morte. Michael tira violentamente Christian da sala. Christian diz a seu irmão que este estava em um colégio interno na Suíça quando tudo aconteceu.

Christian é jogado para fora da casa. Depois volta. É um insolente de classe.

Enquanto sua avó canta uma música: “na profunda paz das florestas...”, Christian vai abrindo as portas, volta e continua a falar de onde tinha parado, fala da mãe como testemunha do ato sexual do pai esturpando-o. Chama a mãe de vagabunda e a expulsa verbalmente. O pai diz que Christian está abalado mentalmente. A avó continua cantando o idílio, a paz e o repouso.

Christian novamente é expulso violentamente. É levado, pelo irmão Michael e mais alguns convidados, inconsciente de tanto apanhar, para uma floresta, onde é amarrado.

No meio da noite Christian consegue se desvencilhar das amarras.

Na festa cantam parabéns para o patriarca, fazendo uma coreografia em que rodam a casa cantando. Christian chega à festa na hora da comemoração e entrega um papel a Helene. Esta e o namorado vão ao quarto e decidem ir embora. A mãe chega e os convida a comer a sobremesa. O namorado promete segurança a Helene. Ambos voltam à festa. Nesse momento, o mestre de cerimônias solicita que se leia uma carta para o patriarca. Uma carta que deve ser lida por Helene, comenta, que ela é tímida demais, porém seu irmão já fez a primeira parte, cabendo a ela agora a fazer a sua. Parece que por um momento a paz voltou a reinar dentro da casa. Helene, desconcertada, tira o papel e começa a ler chorando e diz ser de sua irmã morta, Linda. Uma carta suicida:

Quem quer que encontre esta carta deve ser meu irmão ou minha irmã, porque são bons no 'tá quente, tá frio'. Sei que deve ser triste me encontrar numa banheira cheia de água...(Chora), mas para mim não é triste. Sei que meus irmãos são pessoas felizes, riosas e eu amo vocês. Acho que não deviam ficar pensando em mim. Christian, meu adorador irmão, que sempre esteve ao meu lado. Obrigado por tudo. Não quero meter você nisso. Amo-o demais para lhe aprontar. E você, Helene, e você, Michael, é claro, seus malucos. Papai começou de novo a me comer. Em meus sonhos. Não agüento mais. Eu vou embora. Provavelmente já devia ter ido. Sei que isso encherá a sua vida de trevas, Christian. Tentei lhe telefonar, mas acho que está ocupado. Só quero dizer para não ficar triste. Acho que há luz e beleza do lado de lá. Para ser sincera, anseio por elas. Mesmo que, é claro, tenha um certo medo. Medo de partir sem você. Amo-o para sempre. Linda.

Há incômodo geral. O pai comenta que é uma linda carta e pede vinho para brindar com a filha. Ninguém lhe atende. Perde a razão e começa a gritar. "É culpa minha que minha descendência não tenha nenhum talento". "Nunca entendi como pudesse fazê-lo", acrescenta Christian. "Era para isso que serviam", replica Helge sem pestanejar.

O silêncio na sala é sepulcral. O mestre de cerimônia pede a palavra e diz ser uma façanha para ele ser mestre de cerimônia numa festa como aquela. Está chocado.

Todos estão. Christian se retira. O mestre de cerimônia convida as pessoas para se deslocarem até o salão ao lado, onde há café, dança e música. Todos se dirigem ao salão. A câmera está na altura do falo, nas danças no salão. Desde esse momento *Festa de família* entra na obscuridade. A festa continua até à manhã, em salas imensas iluminadas com lâmpadas de mesa e velas, a imagem de vídeo começa a crepitar nas bordas do foco, como se estivesse a ponto de desintegrar-se. A Christian lhe visita o fantasma de irmã morta, um encontro que tememos desde o começo. “Tenho más vibrações“, disse Helene enquanto fareja o banheiro de sua irmã morta. É um truque *shakesperiano* que carrega um fardo pesado do gênero. Michael, ensandecido, espanca o pai quase até a morte ao amanhecer. Por fim, Helge admite sua derrota frente aos convidados no café da manhã do dia seguinte e cai desfeito, desgraçado, porém erguido. Thomas Vinterberg tem o nervo de premiar Christian com o amor de uma criada loira, viva e descarada. Porém, o desassossego crônico de Christian cai escrito no último primeiro plano antes dos créditos. Quando Thomas Bo Larsen dá uma surra em Henning Moritzen em *Festa de família*, este tinha uma expressão chave para usar no caso de necessidade: “já basta!”. Thomas Vinterberg era muito respeitoso para com Henning Moritzen. Este, com 70 anos, rodou a cena numa noite fria de verão. Teve dor de estômago dois dias antes e dois dias depois.

Festa de Família é um filme de mão única, já que ninguém pode sair da casa, o que remete a *O Anjo Exterminador*, de Luis Buñuel. No filme do diretor espanhol Luis Buñuel, várias pessoas são convidadas para uma festa e a medida que o tempo vai passando, os convidados se vêem impossibilitados de deixar o local, o que cria um verdadeiro caos, a ponto de todos terem que conviver com um corpo de uma pessoa morta. A imobilidade e o isolamento esmagam os personagens. O que fica claro no primeiro produto do manifesto *Dogma95*. O herói do filme é Christian, que destrói a imagem do pai. E o que está em jogo é a destruição da representação teatral do século XIX. Mas que ainda

foi vigente no século XX na cinematografia mundial, demonstrando um novo caminho e um novo respiro para o cinema ameaçado de sua posição de hegemonia no reino do espetáculo, pelas facilidades da tecnologia digital.

Há uma unidade total entre o tema do filme e o suporte utilizado. A câmera funciona como um prolongamento do corpo, como um tumor, como uma excrescência, como uma coisa que sofre influências e age e, por ser leve, permite uma visão fragmentária do mundo. Um cinema onde as ambigüidades são mais expostas do que escondidas. O ar teatral pela falta de luz e de músicas valorizou ainda mais as interpretações dos atores, que se superaram para trazer algo bastante convincente. Os ângulos de câmera foram bem mais pensados e os cortes mais ousados, dando um ritmo frenético às cenas mais intensas.

O modelo de atriz que Paprika Steen *se* espelhou para fazer o personagem de Helene de *Festa de família* foi Gena Rowlands em *Glória* (1980), do americano Jonh Cassavetes. Uma mulher dura e um pouco neurótica. Uma mulher na casa dos 30 anos, que não sabe exatamente o que quer. Em *Glória*, Gena Rowlands faz o papel de ex-namorada de um *gangster*, que é obrigada a proteger um garoto que teve a família assassinada pela Máfia: ele possuiu um livro que pode denunciar toda uma organização e por isso também deve morrer. Um filme dramático e violento que dividiu o *Leão de Ouro* no Festival de Veneza com *Atlantic City* de Louis Malle, um dos fundadores da *Nouvelle Vague*. Sobre gravar em vídeo digital Paprika diz:

Thomas nos disse que ia ser a câmera que nos seguiria e não o contrário. Porém, meu instinto me levava a buscar onde ficava a câmera, para saber a que lugar deveria dirigir minha energia. Há uma idéia subjacente em *Dogma95* que resulta quase espiritual: por que não esquecemos a timidez? Penso que houve atores em *Os idiotas* que se esqueceram por completo da câmera, na medida em que isso é possível. Porém, nos atores sempre há um resíduo de 10% de atitude vigilante. Senão, ou bem mentem, ou bem têm um problema e tenham que ir ao médico (KELLEY, 2001, p.176).

O curioso em *Festa de família* são os planos ora bruscos, ora suaves, mas em todos os momentos há uma tensão latente. Alguns planos são filmados como se fossem

câmeras de vigilância, na maioria das vezes à altura do falo ou de baixo para cima, tanto do ponto de vista do pai, quanto do filho mais velho, Christian, que durante o jantar faz declarações bombásticas de incesto, molestação e pedofilia. São planos que remetem mais ao inconsciente, a uma forma de linguagem caótica, sem a responsabilidade de um tipo de realidade mais psicológica.

O que numa narrativa tradicional, em que os fatos vão se dando por etapas, aqui acontece o contrário. Nas primeiras cenas do filme, somos jogados a temas e ações polêmicas: a falta de comunicação, o marido que empurra a esposa e os filhos pequenos para andarem a pé por uma rodovia deserta. As insinuações de cunho sexual entre pai e filho, os ressentimentos, a hipocrisia e, talvez, o tema mais pesado, fato desencadeador da história, ainda considerado tabu em qualquer tipo de sociedade, que é o suicídio.

O filme tem seu ponto forte baseado na história, a desconstrução familiar, e conduz o público bem próximo, seja da câmera, dos enquadramentos ou mesmo das explosivas reações de todos os personagens, que trazem aspectos tão realistas que chocam os espectadores. Essas histórias, então, registradas por uma câmera que muitas vezes nos faz lembrar de nossos velhos vídeos caseiros em VHS, acabam por criar com os espectadores uma relação intimista que os fazem crer que a ficção realmente aconteceu. O filme cria também um diálogo com o *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola, e em menor medida com a tragédia *Hamlet*, de Shakespeare. Contém várias homenagens à história do cinema com diretores marcantes. À medida que se desenvolve à noite, e os convidados dançam em roda, é inspirado em *Fanny & Alexandre*, de Ingmar Bergman, que também estava fazendo uma homenagem a Luchino Visconti e seu filme *O Leopardo*. Foi filmado em seis semanas.

Quando Christian está amarrado à árvore, há algo incrivelmente sombrio e triste, como se as folhas das árvores e a luz outonal que cai entre eles retratassem toda a

melancolia dessa família dilacerada pela verdade e que, se pudesse, melhor ficar encoberta. É um pouco como *O conformista*, de Bernardo Bertolucci. Há também uma pequena homenagem ou mesmo um paralelismo com *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola acerca dos irmãos *Dogma95*. Michael, em *Festa de família*, remete-nos a Michael Corleone e a seu irmão *Fredo*, pessoas fracas e neuróticas que de repente decidem serem frias e duras e se dispõem a defender a honra de suas arruinadas famílias. Christian é um sujeito cheio de segredos, uma pessoa silenciosa, madura, mas que reprime muitas coisas dentro de si, como o personagem de Al Pacino em *O poderoso chefão*. E para o personagem de Michael, o modelo era Sonny (interpretado por James Caan). Michael sempre toca as pessoas, busca o contato físico para sentir-se seguro, para reconhecer-se membro de sua família porque sempre se sentiu rechaçado. Há um momento em que Christian o agarra e salta sobre ele. Igual a James Caan em *O poderoso chefão*.

Quando *Festa de família* ganhou o *Prêmio de Jurado* no Festival de Cannes de 1998, de pronto todo o formato de vídeo digital adquiriu credibilidade. Com apenas uma câmera foram gravados 85% do filme. Nos largos discursos de Christian, foram usadas mais três câmeras para captar as primeiras reações dos presentes. Era como uma volta a *Nouvelle Vague*, quando as câmeras de ombro deixaram a produção nas mãos dos diretores. É inquestionável a admiração dos diretores do *Dogma95* por Jean Luc Godard, considerando-o o Cézanne dos cineastas. O *Dogma95* decidiu usar a tecnologia digital para estar na vanguarda, num tempo em que as vanguardas pareciam estar adormecidas. Jean Luc Godard foi um dos primeiros cineastas que aderiu a tecnologia digital. Fez experimentos inclusive passando na televisão que era um delito não-nobre para os cineastas da *Nouvelle Vague*. Logo, ele percebeu o interesse dessa nova tecnologia com a possibilidade de experimentação.

É um filme sobre a intimidade porque definitivamente *Dogma95* significa intimidade entre atores e a câmera. É muito agressivo, com pressa, com trocas bruscas de situações, com boas frases. Tem humor corrosivo do princípio ao fim, como o caso do irmão menor Michael, que não sabe articular sentimentos, só dar golpes. Assim, a única coisa que sabe fazer é bater em seu pai e deixá-lo meio morto, depois das acusações de Christian terem sido comprovadas. Essa é a sua liberação, sua maneira de enfrentar os feitos. O impressionante em *Festa de família* é não ser um filme reacionário, que não olha para trás, mas que olha sempre para frente.

O impacto que o filme causa com sua fotografia suja, porém bem trabalhada, seu enredo cotidiano e seus diálogos cáusticos talvez lembre em muito o impacto que os cidadãos tiveram ao ver as primeiras exposições dos irmãos Lumière e dos filmes políticos de Vertov. Após assistir ao filme de Vinterberg, temos a sensação de que aquelas imagens poderiam ter sido registradas na casa de um vizinho nosso e o cinema, que sempre foi lembrado por sua magia de poder criar mundos inexistentes, choca justamente pelo motivo contrário, por mostrar um mundo que sabemos que existe e buscamos esquecer.

Talvez a ausência de mudanças na narrativa, ou seja, não ter a possibilidade de qualquer quebra da temporalidade da história, o que representa três unidades clássicas do drama aristotélico (tempo, espaço, lugar). O filme ao mesmo tempo que trabalha com uma dramaturgia clássica, vem quebrar este formalismo através de uma descontinuidade dentro desta estrutura clássica. Em meio a uma série de novos filmes que dialogam com a linguagem de videoclipe, propõe-se que o tempo da narrativa não seja dividido, que não se utilizem *flashbacks*. *Festa de família* possui complexa construção dramática, roteiro estruturado e que certamente tem um pouco de acidental na sua realização. Seu ritmo é estudado, criando-se tensões e relaxamentos constantes, medindo cada segundo do seu

impacto. Um filme que se pretende revolucionário, de combate e político, por atacar o terreno que o capitalismo mais deseja: o controle sobre a tecnologia digital.

Em contraponto ao *Neo-realismo*, toda a captação do áudio é direta. Serve-se também do recurso de montagem paralela na própria cena ou entre cenas diferentes, aplicando “chicotes” de imagens nas transições das ações, o que acentua a ênfase e o ritmo do roteiro.

O filme constrói uma unidade de tempo e espaço, causa e efeito, do modo da narração clássica, reproduzindo uma abordagem nos moldes da tragédia aristotélica, onde toda a história acontece no espaço de 24 horas.

O *Dogma95* tem proposta de democratização do cinema, tornando-o mais acessível e coletivista, colocando a disciplina de regras como uma resposta ao uso caríssimo de efeitos especiais. Essa nova ordem é um componente essencial de discussão sobre a natureza do cinema, suas propostas e componentes.

A estratégia para as reações mais espontâneas em *Festa de família* foi não dizer aos extras do que se tratava o filme, muito menos revelar o conteúdo dos discursos de Christian durante a festa. Era intenção que todos convivessem durante duas semanas quase como uma família, sendo todos admiradores de Henning Moritzen, o ator que faz o papel do patriarca, conhecido na Dinamarca por trabalhar em mais de 40 filmes. Havia três câmeras no salão com o objetivo de captar as primeiras reações do atores.

Hennig Moritzen mostrou-se assombrado com o tamanho da câmera. Porém, foi muito fiel ao projeto e adaptou-se em seguida. E de repente passou algo: começaram a reagir entre si, em vez de diante da câmera. Sei que soa um clichê, porém a câmera não era mais perceptível do que uma mosca na parede. De feito, Anthony subia nos móveis ou se escondia. E os atores acabaram se esquecendo dela. Só tinham uns aos outros. E outra coisa muito importante era a possibilidade de juntar o som; se filmava um extra, os outros cinquenta tinham que estar ali para criar um som adequado. Assim como entravam todo o tempo em cena, como no teatro (KELLEY, 2001, p.176)

O vídeo introduz novos métodos, tanto de produção quanto de expressão. É um meio intermediário, um intervalo de passagem entre o cinema e o computador. O vídeo

reformula a relação espaço-temporal. através de uma ou mais imagens numa mesma tela, o que torna possível articular tempos passados, futuros e simultâneos, dissimulando a noção de começo e fim, embora *Dogma95* renegue todo tipo de efeitos. Favorece, também, a não linearidade, as superposições de imagens, agiliza a captação, permite grande gama de efeitos e trucagens, maior manipulação das imagens, diferentemente do cinema feito em película que, por seus altos custos, os efeitos especiais acabavam muitas vezes tornando-se inviável por questões econômicas. O vídeo acaba gerando certa intimidade, mais proximidade com o espectador.

O vídeo apresenta-se quase sempre com formas múltiplas, variáveis, instáveis, complexas, aglutinando uma variedade infinita de manifestações. Ele pode estar presente ao lado de instalações, galerias, performances, intervenções urbanas, em peças de teatro, salas de concerto, *shows* musicais e *raves* (grandes festas com música eletrônica e projeções de vídeo, que podem durar dias). As obras eletrônicas podem existir ainda que associadas a outras modalidades artísticas, a outros meios, a outros materiais, a outras formas de espetáculo. Muitas das experiências videográficas são mesmo fundamentalmente efêmeras, no sentido de que acontecem ao vivo apenas num tempo e lugar específicos e não podem ser resgatadas senão sob a forma de documentação (quando existente).

Uma das respostas ao sucesso instantâneo de *Festa de família* é a declaração do produtor Lars Bredo Rahbeck da *Nimbus Film*:

Durante o primeiro ano, quando lidávamos com *Festa de família*, não conseguíamos resposta a todas às atenções que despertamos. Todos os dias havia 40 ou 50 *faxes* ou chamadas de qualquer lugar do planeta, desde produtores a diretores, passando por jornalistas. E, de repente, recebemos um pacote pelo correio de um jovem diretor da Escola de Cinema de Nova York. Ele tinha feito: *Dogma2000*. E no pacote havia uma camiseta com suas 10 regras impressas: “O filme não terá duração superior a um minuto. O diretor será uma estrela. Deve conter violência.” E coisas assim. Também havia incluído uma fita que vimos e a nós pareceu divertidíssima. Durante um minuto, vê-se uma pessoa correndo por um cenário desnudo em câmera lenta e disparando a todo. Violento ao extremo e na última tomada morre com grande enxurrada de sangue. E logo nos telefonou e nos pediu, muito nervoso, se seria possível que mostrássemos seu filme a Thomas. Disse que não era sua intenção ofender a ninguém. Porém, quando Thomas viu, disse: este sim que compreendeu o que é *Dogma95!*. *Dogma95* não consiste em seguir as regras

dos irmãos: consiste unicamente em seguir algumas regras e limitações, que pode ser o que você queira. A idéia é ganhar criatividade mediante a auto-imposição. Muitas vezes, dá a impressão, pelas coisas que já escreveram, que os irmãos têm reclamado a atenção do mundo alegando que haviam achado a pedra filosofal, porém nunca se há tratado disso (KELLEY, 2001, p.125-126).

O câmara Anthony Dod Mantle é responsável pela fotografia de *Festa de família* e posteriormente também de *Mifune* e tem se convertido ao equivalente *Dogma95*, do que fora Raoul Coutard para a *Nouvelle Vague*. A partir desses filmes, com convites para palestras ao redor do mundo, Anthony Dod Mantle tem aberto os olhos de muitos cineastas e ajudado a fazer suas histórias de maneira mais acessível com câmeras digitais. Entretanto, o cinema comercial tem começado a pensar que talvez se possa fazer cinema com as câmeras digitais e conseguir imagem determinada. Sobre a produção de *Festa de família*, ele diz:

Na pré-produção fomos recorrendo a tudo e cada um dos entraves e cada uma das regras. Porém, Thomas e eu estávamos resolutos a tomar tudo isso como um entretenimento, em vez de pensar numa instância de seis semanas em um acampamento militar *Dogma*. Foi divertido e se um toma assim como uma dor de dente, então não deveria fazê-lo (KELLEY, 2001, p.153).

Quando escreveram as regras, certamente Lars von Trier e Thomas Vinterberg estavam pensando em grandes câmeras 35mm, daquelas usadas durante a 2ª Guerra Mundial, com fortes refletores e que se operava à mão - um típico de atitude como a feitura de documentários rodados com o negativo exposto com pouca luz e o câmara se virando como pode, movimentando muito rápido. Introduzir essa rapidez com legitimidade na ficção era um desafio para o movimento. Para o modo de fazer de *Festa de família* escolheram vários formatos: 35mm, 16mm, Super 8, até se decidirem por pequenas câmeras digitais, o que Anthony Dod Mantle define como:

em troca ganhei mobilidade, agilidade e acessibilidade: o que denomino o “movimento emocional dessas câmeras”, oposto ao movimento mais premeditado que você realiza quando tem uma câmara mais pesada sobre o ombro”. Thomas diz que Anthony nas filmagens de *Festa de família* andava “arrastando-se como um cachorro”, ou seja, colocava-se em lugares onde rodar uma cena era muito difícil, normalmente andava com a cabeça entre os pés dos atores. (KELLEY, 2001, p.64)

Há um momento na noite em que Gbatokai Dakinah e Paprika Steen carregam uma câmera suspensa enquanto bailam. Henning Moritzen, o que representa o papel do patriarca, é ator com mais de 30 anos de experiência, assim como Birthe Neumann, que faz a mãe, e não se importavam em saber onde se localizava a câmera. Estão acostumados a mostrar seu melhor lado à câmera de forma quase inconsciente: “meu sistema se baseou em seguir um ator e ver em que ele era verdadeiramente bom e combiná-lo com os outros. Assim, Thomas Bo Larsen (Michael) como Paprika Steen (Helene) são muito bons improvisando e isso é o que fizeram” (KELLEY, 2001, p.175-176).

Em *Dogma95* há regras que não podem ser quebradas. Diante da dificuldade de recursos para fazer uma cena sem o uso da grua, um acidente ocorre. Há uma tomada em *Festa de família* que não foi feito com a câmera na mão. Em uma cena, Mette, a esposa de Michael, está na cama.. A câmera baixa do teto até ela. Uma cena muito difícil de se fazer sem o uso da grua. Ele pegou um pedaço de pau, amarrou a câmera com uma fita adesiva, como se essa engenhoca permitisse ser uma extensão de recursos não disponíveis. A cena foi feita com a câmera no teto, deixando a mesma cair sobre o rosto da atriz várias vezes. Não é como usar um tripé. Isto representa uma indisciplina e cria uma falsa ilusão da quebra das regras do movimento e faz parte da confissão. *Festa de família* é um tipo de narração muito clássica, muito bem escrita, muito precisa, o que compartilha da mesma estrutura narrativa com filmes e movimentos independentes. *Festa de família* teve grande êxito de bilheteria, assim como *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette* - 1948) de Vittorio de Sica, sendo assistido por um público muitas vezes superior ao esperado. As regras, neste caso, funcionaram mais para desnudar o cinema. *Festa de família* foi inspirado numa história radiofônica que Thomas Vinterberg ouviu de um amigo. Dessa história, ele extraiu a trama, a idéia da festa de aniversário e o discurso. O desenvolvimento dos personagens e

das cenas nasceu de conversações com pessoas que contavam suas desastrosas ou harmoniosas vidas a ele.

Dogma95 retrata muitas coisas da Dinamarca e é impossível assistir a esses filmes e não perceber o espelho obscuro dessa sociedade. Em *Festa de família*, o insulto instintivo de Michael a uma pessoa negra na família (“Ei, Charlie Brown, veio ao lugar menos indicado”) define o filme de forma inquestionável como uma obra do aqui e do agora.

CAPÍTULO 3

OS IDIOTAS/*IDIOTERNE* OU *DOGME#2 IDIOTERNE*



Os idiotas é o segundo filme sob os mandamentos do *Dogma95*, realizado por Lars Von Trier, na Dinamarca, em 1998, com o elenco de atores: Bodil Jørgensen, Jens Albinus, Anne Louise Hassing, Troels Lyby, Nikolaj Lie Kaas, Henrik Prip, Luis Mesonero, Louise Mieritz, Knud Romer Jorgensen, Katrine Michelsen, Anne-Grethe Bjarup Riis.

Karen está num parque. Passeia numa charrete pela cidade. A música a leva a um estado de leveza. Ela vai até um restaurante. Quer comer camarão, mas prefere ficar com uma salada, por ser mais barata. O garçom pergunta se para beber prefere água mineral ou pode ser de torneira mesmo (o que já é uma forma de agressão). Ela prefere água mineral. Observa Stoffer se mexer no restaurante. O garçom traz a salada. Uma mulher dá comida na boca de Stoffer. Ele levanta da mesa, derruba a comida no chão. Limpa a mão na toalha da mesa de umas senhoras idosas. Aborda o casal de outra mesa. Pega sua comida. Vai abordando várias mesas até chegar à de Karen. Faz carinho nela. O garçom pede para ele não ficar circulando e atrapalhando as pessoas.

Karen resolve sair com Stoffer. Pegam um táxi. Dentro do táxi deixam de comportar como idiotas. Dizem num tom debochado que fizeram isto porque a conta sairia

uma fortuna. O motorista do táxi pergunta se têm dinheiro para pagar a corrida. Dizem que têm e riem muito.

Corte. Depoimentos dos integrantes do grupo falando de Karen.

Chegam a uma fábrica. O funcionário diz que vai interromper a produção de *rockwool* na Dinamarca. É o mote para que o grupo enlouqueça dentro da fábrica. Quando Karen aperta o botão verde de uma máquina, aparece visivelmente um microfone. Na hora de irem embora acabam quase atropelando tudo.

Stoffer pergunta a Karen se gostou. Ela não gostou muito das brincadeiras. Acha que eles gozam as pessoas. Stoffer diz ser “eles” quem os goza, com a brutalidade de suas vidas ordinárias.

Chegam a uma casa. Karen liga para seu marido, mas nada diz e chora. Eles discutem entre si porque Jeppe não quer se aderir ao grupo. Oferecem abrigo para Karen dormir, o que ela acaba aceitando.

Voltam os depoimentos onde os personagens tentam demonstrar de quem foi a idéia de fingirem de idiotas.

Katrine, uma das personagens, volta a casa. Acha a “piração” deles patética, mas fica entre eles. Namorava Axel. Brigam. Ela voltou para “pirar”. Axel diz que ela voltou para magoá-lo.

Decidem ir a uma piscina pública. Escolhem sempre um que deve tomar conta do grupo e ter controle da situação. Pedem a Karen para tomar conta deles.

Pregam uma placa no carro “*Handicap Service*” (Serviços para Deficientes).

Na piscina, uma delas pede a alguns homens para colocar seu sutiã. Axel tenta conversar com Katrine e não parece que ter sucesso. Ele é casado e tem filhos. Fala que ela é a mulher mais safada que ele conhece. Chama Ped, outro do grupo, e diz ser seu marido. Pateticamente ele vai atrás dos homens.

Stoffer não solta Karen e a leva ao vestiário feminino. Stoffer é banhado por Karen, acompanhada por risos irônicos e sarcásticos das mulheres presentes no vestiário. Stoffer fica excitado.

Corte. Documentário. Os personagens dizem ser Karen um pequeno bichinho. Katrine diz que o porquê dela ter ficado e que ela sentia ser uma “afronta” ao grupo.

Numa floresta, Karen pergunta porquê eles fazem aquilo, fingem ser retardos mentais. Stoffer explica que estão procurando o idiota interior de cada um. De que adianta uma sociedade cada vez mais rica se ninguém é feliz?. Na idade da pedra, todos os idiotas morreram. Hoje não precisa mais ser assim. Ser idiota é um charme e também um passo à frente. Idiotas são os povos do futuro. Se pudermos encontrar o idiota que há dentro de nós, tudo será melhor.

Karen questiona dizendo que há pessoas doentes de verdade e que é triste para quem não consegue ser como eles, isto é, como justificar o fato de agir como um idiota?. Stoffer diz ser impossível. Karen gostaria muito de entender a razão dela própria estar no grupo. Stoffer diz que talvez haja uma idiota dentro dela que quer sair, de vez em quando, estar em companhia de outros.

Nanna, uma das personagens do grupo em um *pic-nic*, coloca os seios de fora e pede um bronzeador a uma família próxima. Não tendo bronzeador, pede a maionese deles e passa no corpo.

Jeppe sobe numa plataforma de esqui. Todos temem que ele se machuque, mas ao mesmo tempo o incentivam a pular. Ele vai rolando pateticamente até o final da plataforma. Lá embaixo é saudado pelo grupo e carregado como um campeão.

Documentário. Vários do grupo falam de Jeppe e da dissolução do grupo.

Miguel acorda Stoffer e fala que Axel está quebrando a vidraça do alpendre. Stoffer diz para que o deixem quebrar as vidraças. Alpendre é uma bobagem burguesa e

que quebrar janelas faz parte do idiota interior dele. Mas *Miguel* diz que também há um homem, que diz ser tio de Stoffer. Ele levanta rápido e diz que, na verdade, aquela casa é dele. Ele simplesmente a tomou emprestada de seu tio até ela ser vendida.

O tio conversa com Stoffer. Diz que o chão da casa era encerado todos os dias há mais de 50 anos. Custa a acreditar no que ver: pessoas e suas roupas de dormir espalhadas pela sala. Stoffer diz serem seus companheiros, amigos artesões. Os dois observam Jeppe encerando o chão de cimento do pátio com uma enceradeira. Uma das personagens entra na sala, completamente nua. No jardim, um deles brinca com a placa de “vende-se”. O tio diz a Stoffer que é melhor ele levar a idéia de vender a casa a sério ou o dispensará do trabalho. Axel, do lado de fora, quebra uma janela. Stoffer diz que colocaram umas janelas mais resistentes e reforçadas. O tio vai embora raivoso.

Karen, chorando, diz que eles são muito felizes ali, naquele lugar e ela não tem o direito de ser feliz.

Batem de porta em porta num bairro de casas luxuosas. Falam que são de uma instituição para deficientes mentais e que estão vendendo enfeites de natal. Uma moradora pergunta quanto custa. Ped dá o preço de 80 dólares e cinco centavos, logo em seguida aumenta abruptamente para 600 dólares e cinco centavos. A moradora pede à sua filha que vá buscar dois dólares e pega o enfeite. Fecha a porta no rosto deles. Stoffer chega e diz que já foram humilhados demais naquele bairro. Pega a caixa com os enfeites e joga todos no chão.

Stoffer bate à porta de uma casa e chama o morador para que ele veja um acidente horrível acontecido na estrada. O morador o segue preocupado, pensando tratar-se de ser algo sério. Stoffer diz que os retardados estavam passando e caíram. A pavimentação não está plana. Stoffer diz que espera que ele tenha seguro. “Alguém se machucou ?” pergunta o velho. Todos começam a fingir que estão sentindo dor. Arrastam-

se pelo chão. “Tem certeza que foi a pavimentação?” reage o velho incrédulo. Stoffer, irritado, diz que o velho acha que eles são desajeitados, incapazes. Mostram a caixa com os enfeites todos arruinados. Diz que ele prejudicou os retardados. “Quanto custa?”, pergunta o velho. “Quatro dólares e cinco centavos”. Stoffer diz que a sociedade não vai investir nos retardados para que eles não se arrebentem na calçada. Pega o guarda-chuva dele. O velho sai com a caixa de enfeites. Stoffer reclama dos enfeites e da humilhação. Não é à toa que eles têm visão distorcida da realidade.

Chegam compradores da casa - Vibeke (Paprika Stern) e o marido. Stoffer diz não haver problema com aquela casa, exceto uma instituição para retardados mentais no final da rua. Ela fica desapontada. Comenta que poderia haver uma legislação para não misturar áreas residenciais com instituições desse tipo. Stoffer comenta ser uma maneira estranha de pensar e que é uma pena encontrar pessoas que ainda tenham essa opinião. Na verdade, a instituição é a casa vizinha e enquanto está vazia eles, os retardados, a freqüentam. Stoffer pergunta se ela faz alguma objeção a doentes mentais. Ela, sem graça, responde que não. Ela até acompanha a vida de pessoas assim. Junto com o marido vêem documentários pela televisão. Acha que eles são pessoas inocentes. Seu marido tinha um primo que tinha esse tipo de problema na família. Stoffer pergunta se ele se casou com uma retardada. Vibeke diz não ser isto que ela falou. Stoffer os convida para conhecerem os retardados. Chegam os retardados. Os possíveis compradores saem correndo.

Documentário – Henrick diz que pensava que todas as pessoas eram iguais. O câmara diz ser interessante ouvir isso dele, porque ele é bem mal-educado. Henrick fica sem resposta.

Recebem uma visita em casa de um grupo de verdadeiros doentes mentais. Um retardado pergunta o que Katrine está fazendo. Ela diz que está de férias. Stoffer joga o refrigerante na mesa e sai. Sente essas coisas sentimentais, insuportáveis. Entra na casa.

Encontra Henrick com uma câmera fotográfica, pega a câmera. Em vez de fotos queria queimá-la com gás no porão. É uma pena não poder capturar os genes dele com o filme.

Documentário – Ped diz que eles foram bem autênticos. Henrick diz que precisam encarar as pessoas depois. Não podem enganar as pessoas o tempo todo.

Depois que os retardados vão embora, todos do grupo cansam de fingir de retardados. É a primeira vez que Karen se desespera. Levam-na a uma piscina. Parece estar num momento de graça. O telefone celular de Axel toca e ele diz não ter sentido ser despedido por estar de licença-paternidade. No outro dia está de terno. Katrine fala que ele é um babaca vestido assim. “Vestido para matar”, diz ele. Ela quer conversar e ele tem que ir trabalhar na agência, bolar uma campanha publicitária para o maior fabricante de comida em pó do país. Katrine pergunta de sua esposa e seu filho. Axel diz ser coisa do passado. Não se imagina empurrando um carrinho de bebê. Isso é coisa de classe média. É a realidade.

Documentário Nanna – o câmera pergunta o que Axel queria de Katrine. “Transar, fazer amor com ela” - responde.

Axel – o câmera fala que Katrine o considera com idéias anticlasse-média. “Ideologias”, comenta ele. Podemos escutar uma criança ao fundo. Axel pega um bebê no colo. “Anticlasse-média?” - pergunta Axel. Responde que basicamente há algo bem mais significativo e com propósito. O câmera diz que tem algo a ver com família. Axel ri.

Documentário – o câmera pergunta a Suzanne: Katrine fez umas brincadeiras com Axel? Ela responde afirmativamente, mas com intenção de ferrá-lo.

Na agência, o chefe de Axel não acredita no *slogan* feito por ele, primitivo demais. Pede que na hora de conversar com o cliente fique calado e não estrague tudo. Quando Axel entra na sala, o cliente é Katrine. Quando ela vê o *slogan* da campanha publicitária, ela enlouquece. O chefe de Axel pergunta a Katrine quanto a empresa dela

quer investir na campanha. ”20 milhões” – responde ela. “Com a propaganda nos ônibus?” - pergunta ele. Ela diz que sem os ônibus e volta a enlouquecer. Axel a tira da sala. Katrine está adorando a situação. Axel pergunta como ela conseguiu entrar lá. Ela diz que está estupefata com o trabalho dele.

Documentário – a mulher de Axel o interroga por que ele não admite e ainda por cima mente sobre não ter transado com Katrine. Se ele quer um casamento tão liberal e sem preconceitos, por que não admite os fatos? Ele diz não ser esta a questão.

O grupo está em um bar. Jeppe fica encarando um grupo de homens fortes e tatuados. Stoffer diz ser ele seu irmão, não “bate bem” e fica encarando estranhos na rua. Um homem da mesa diz ser as tatuagens que estão chamando a atenção dele. Jeppe senta-se à mesa com eles. Um dos homens diz estar ele com sorte por encontrar pessoas tão legais. Stoffer comenta que precisa ir a um caixa eletrônico retirar um dinheiro e pede ao pessoal para cuidar de Jeppe até a volta dele. Eles aceitam. Dão bebidas a Jeppe. Ele levanta-se da mesa, um dos homens vai até ele e o traz de volta. Levam-no até ao banheiro e o ajudam a fazer suas necessidades por acreditarem que ele não consegue sozinho.

Stoffer volta, leva Jeppe embora e agradece ao pessoal pelo favor.

Dentro de casa Karen repreende Stoffer por ter deixado Jeppe sozinho com os homens do bar. Stoffer acha Jeppe um covarde. Pede desculpas, embora acha que não devesse. Karen diz que a casa é um lugar maravilhoso, por que então ficam magoando uns aos outros? Stoffer questiona por que ainda eles continuam ali. Considera-se um sacana. Comem caviar iraniano de 180 dólares. Comem com a mão, aloucados. Karen questiona que é caro demais enquanto muita gente passa fome. Stoffer diz que ninguém está passando fome na Dinamarca. Aí está o engano. Karen sai para telefonar.

Chega a casa uma pessoa da prefeitura e sugere a Stoffer transferir a casa de retardados para outra localidade. Stoffer reage dizendo que essa atitude será fantástica.

Como eles poderiam saber que eles têm problemas financeiros e chegar de repente como um enviado do céu? O homem entra na casa. Miguel endoidece. O homem sai. Axel está mijando no carro da prefeitura. Stoffer, ajudado pelos outros integrantes do grupo, tenta fazer uma terapia de choque em Axel, fazendo uma ligação com os cabos da bateria do carro. O homem da prefeitura foge assustado. Stoffer sai correndo atrás dele pela rua e tira toda a sua roupa gritando: “Malditos fascistas!” O grupo põe Stoffer numa *van*, sob os olhares incrédulos da vizinhança. Colocam-no numa cama. Amarram-no. Fazem-no dormir e vigiam seu sono.

Documentário – o câmara pergunta a Katrine se ela sente falta da família. Ela responde que sente, embora não saiba precisar quando passou a não querer vê-los mais. Chora. Acha que está tudo acabado. Não crê que possa encontrar as mesmas coisas.

Suzanne diz que estava com Karen no último dia e que se despediu dela.

Stoffer acorda completamente acabado. O grupo prepara uma festa de aniversário para ele e, como é o aniversariante, tem o direito de escolher o que devem fazer. Ele propõe uma suruba total. Nanna tira a roupa, Stoffer adere. Saem correndo pelo jardim, pelados.

Jeppe e Josephine fazem amor sozinhos, ternamente retardados com a música do início.

Na manhã seguinte, estão tomando café. O pai de Josephine chega. Ela apresenta seus amigos. Senta-se ao lado de Josephine. Eles estão muito cansados. Stoffer pergunta o que ele acha deles. Josephine diz que são muitos felizes ali. Ele não está interessado no que fazem ali. Não é de sua conta. Stoffer diz que se ele pudesse ver, conheceria a beleza que existe neles. Ele responde: “*In vino veritas*”. Katrine não entende por que veio até eles. Stoffer diz ser natural que alguém de fora não consiga entender. Mas eles compartilham boas coisas, juntos. O pai evita discutir. Ele veio levar Josephine para

casa. Ela não quer ir. Ele vai levá-la porque não se pode mais confiar nela. Pergunta a Katrine se está tomando seus remédios. Ela responde afirmativamente. Seu pai rebate falando que o vidro dela está em casa. Stoffer pergunta por que ela toma pílulas. Josephine chorando diz que pela primeira vez na vida está se sentindo ótima. Axel diz que todos gostam de Josephine e que não gostam dele. O pai diz que pode ser um jogo para eles e deseja-lhes boa sorte, mas que só serve para deixar Josephine mais doente. Ped diz ser médico. O pai rebate confessando não ser o tipo de médico que ele procuraria caso necessitasse. Josephine não quer ir. Katrine tenta impedir. Jeppe corre e se joga na frente do carro em desvario. Podemos ver a imagem do câmara no reflexo do vidro do carro. Vão embora. Jeppe fica inconsolável.

Stoffer aborda Henrick, o professor de arte. Pergunta se ele não se sente mais artista quando em delírio. Entram em crise. Stoffer propõe a Axel que vá para a sua casa e alucine com sua família. Se eles conseguirem alucinar com suas famílias e em seus trabalhos, ele acreditará neles. Propõe um jogo da garrafa: aquele em que a garrafa parar tem que topa o desafio. A garrafa pára em Axel. Ele pergunta a todos se querem mesmo que ele destrua a sua família. Katrine diz que sua mulher tem de amar o idiota interior que vive dentro dele. Ele não concorda e sai do grupo.

Stoffer gira a garrafa de novo. Pára em Henrick. Ele topa. Vai ter que aloucar na aula de arte que ministra para velhas senhoras. Não consegue, a aula acaba sendo exemplar, começando com Matisse. Stoffer interrompe a aula e interpela Henrick num canto. Volta à classe e agride as senhoras, dizendo: “essas velhas que usam mais maquiagem do que todo o Teatro nacional em um ano” e sai batendo a porta. No final da aula, todas as alunas saem falando bem da aula e do professor. Stoffer pergunta a Henrick o que houve. Henrick diz não ser fácil e que não se orgulha do idiota que tem dentro de si. Não voltará com eles. O grupo vai embora.

Todos se preparam para deixar a casa. Karen pede a palavra e diz o quanto foi feliz ali. Ser idiota como eles foi a melhor coisa que já fez. Dirige-se a um por um. A Jeppe diz ser quase um filho que ela não pôde ter. Nanna, doce e divertida. Miguel, que tem os olhos lindos. Ped, que é um homem muito inteligente. Katrine, forte e valente. Suzanne, que sorri para todos como se o céu brilhasse sobre eles. Certamente, ela ama a todos como nunca tinha amado alguém na vida. É sua vez de ir para casa e desvairar junto aos seus. Escolhe Suzanne para ir com ela. Pode não ser muito agradável. Suzanne topa. Esse ato é a sua prova de demonstrar tudo de bom que aconteceu com ela em relação ao grupo.

Karen chega em casa. A mãe atende. Trata-a friamente. Uma irmã pergunta por onde ela andou. Pensaram que estivesse morta. Karen apresenta Suzanne. Sua filha pergunta o que ela quer. Ela só queria vê-los novamente. Seu avô nota sua presença. Sua irmã diz a Suzanne que ela estava sumida há duas semanas, desde o dia anterior ao funeral. O dia em que ela perdeu seu filho pequeno. Seu marido sofreu demais por ela ter desaparecido e não ter ido ao funeral. Karen chora ao ver uma foto do bebê.

Seu marido chega. É fria a recepção. Karen pede desculpas por não ter ido ao funeral de Martin, seu filho. Seu marido responde que ela não ficou assim tão triste. Toda a família senta para o café. Karen começa a babar colocando a comida para fora da boca e faz gestos bruscos. Seu marido não agüenta a situação e dá um tapa no rosto de Karen.

Suzanne diz que já chega. Pergunta a Karen se podem ir embora. A família permanece muda e estática.

Os créditos são intercalados por imagens do grupo em momentos de grandes felicidades e apertos, como Jeppe preso a uma árvore sendo socorrido por bombeiros.

Em *Os idiotas*, Lars von Trier usou uma série de expedientes para demonstrar a sua "inabilidade" como autor, afastando-se o mais possível de um modo coerente, organizado e profissional de filmar a história. Os erros de continuidade não são fruto de

despreocupação; antes, parecem ser cuidadosamente descuidados. Um exemplo é o personagem de Karen que baba, alternativamente, café e bolo. Há uma montagem de três ou quatro imagens de uma boca suja de café com três ou quatro imagens de uma boca suja de bolo. Noutras seqüências, um personagem abandona um diálogo, saindo da sala, inserindo-se a continuidade da cena com o mesmo personagem sentado, "prossequindo" o diálogo.

A história, que seria o mais importante segundo os preceitos do *Dogma95*, que, no fundo, nos distraem desse conteúdo, junta um elemento externo ao grupo de idiotas - Karen (Bodil Jørgensen), depois desse mal-estar já formado. E é através dos olhos dela que o filme procura extrair algum substrato de toda a idiotice. O grupo procura livrar-se da racionalidade que lhes permite viver em sociedade, por ser constituída por "burgueses". Os resultados são diversos quanto a Karen, uma pessoa com "verdadeiros" problemas e de um meio social menos ocioso. Para eles, a idiotice pode ser mais umas férias, uma mera excentricidade e a prova de fogo final poderá vir a demonstrá-lo.

Em *Os idiotas*, de Lars von Trier, nada é simplório. Tudo adquire múltiplos significados, alguns até inesperados. Como se as regras aparecessem para ser quebradas. Há em seu trabalho uma estudada iconoclastia, uma provocação por vezes conjugada com o humor, nada está nos seus filmes "de brincadeira".

Os idiotas é a história de um grupo de conhecidos que habitam a mesma casa para praticar o que eles chamam de endoidecer, ou seja, fazerem-se de deficientes mentais diante dos outros e de si mesmos. Qual é o sentido disso? No filme, as opiniões entre os próprios membros oscilam: "vocês fazem isso para debocharem das pessoas", "Encontrar o idiota interior". Mais que as explicações exteriorizadas pelos personagens, o que deve nos mostrar a razão da idiotia deles é o processo de se fazer um filme com tal temática.

Sabemos desde o início que a experiência acabou: vemos as entrevistas dos participantes depois do período, em que ficaram “internados”. Mas o fato de ter acabado não quer dizer meramente que tenha dado errado. Muito ao contrário, é o próprio filme que vai mostrar isso em outro plano.

No plano coletivo, *Os idiotas* é um manifesto do homem como demasiado humano. Como se fosse preciso mostrar os limites da humanidade para que os seres humanos pudessem se conhecer melhor. Daí, em alguns momentos também ser o mais belo filme a falar da exclusão: a marca física dos idiotas é notada sempre com um misto de condolência e nojo por quem está fora do grupo e acha que eles realmente são deficientes. Um dos momentos mais fortes do filme (e também o que revela tamanha fonte de ódio e niilismo do personagem Stoffer, interpretado por Jens Albinus) é quando o oficial da prefeitura tenta fazer com que eles se mudem de município. Stoffer enlouquece no meio da discussão, tira toda a roupa e corre atrás do carro da prefeitura chamando o oficial de fascista.

Mas se a expressão mais raivosa do filme é dada por Stoffer, a expressão mais apaixonante e apaixonada é dada pelo personagem de Karen. Ela é o membro mais novo do grupo e o filme começa quando num restaurante ela é como que raptada por Stoffer em uma de suas perdas da sanidade mental. Karen conhece o grupo a partir daí. Ela de imediato se apega a eles, mas só consegue enlouquecer pela primeira vez depois da primeira hora de filme. Ela é a figura mais enigmática, mais instigadora do filme. Tipo de freio moral e ao mesmo tempo a idiota mais veemente, é ela que dá a dimensão do filme: o grupo já acabado, ela retorna para sua casa com a intenção de “pirar”, coisa que metade dos membros não conseguiu fazer. Lá observamos as reações de sua família, primeiramente à sua presença e depois à sua idiotia: um banho de água fria em tudo que não é compreensível pelos valores instituídos.

Mas se Karen é o manifesto externo dos idiotas, aquilo que dá a eles a grandeza dos excluídos, o manifesto interno é a cena de amor que resulta de uma grande suruba promovida por Stoffer. Como uma metonímia do filme, partindo do feio para alcançar a beleza, os apaixonados Josefine e Jeppe saem do momento de entrega ao grupo para, num momento de candura, fazer amor de modo insano. A câmara de Lars von Trier deixa de se movimentar para vê-los melhor. Eles são filmados em *close*, apenas do tronco para cima, o suficiente para que vejamos em seus rostos o amor de idiotia, o amor da ingenuidade. Contraponto a todo o filme, junto com a volta de Karen a casa, essa cena mostra toda a grandeza do cinema de Lars von Trier: trazer o sublime a partir do feio, do mexido demais; a beleza do perto demais, da indiferenciação extrema; a crença dogmática nos sentimentos humanos.

Em *Os idiotas*, Lars von Trier arrisca com seus atores, faz irem ao seu extremo, até onde resulta vergonhoso. E pode ser vergonhoso no mal sentido. Pode desembocar em má atuação. O que mais incomoda às pessoas é a idéia de que a vida social pode ser tão dolorosa, tão disfuncional. *Os idiotas* foi, desde a primeira idéia de Lars até a cópia final, *Dogma95* puro e duro.

Em um filme *Dogma95*, o diretor pode dedicar-se mais ao personagem e responder à cena. O elemento chave de um filme *Dogma95* é um bom operador que tem sensibilidade com os atores, como Anthony. A Lars von Trier, sua criação mais emocionante, segue sendo seu auto-retrato temerário, que criou com Stoffer em *Os idiotas*.

Bodil Jorgenson, que interpreta Karen, graduou-se na Escola de Teatro de Copenhague em 1990, aos 29 anos. Para Bodil, o que mais gosta em *Os idiotas* é:

a tragédia da história, sua tristeza e obscuridade. Que um filme termine assim, com uma mulher fazendo espasmos e cuspidando bolo diante de sua família: vamos que se isso é um alívio para ela, é que as coisas andam de dar pena. E também gostava da idéia de que aqueles jovens puderam fazer espasmos de aqui até a eternidade e isso não sirva para nada. É algo de sua invenção e sequer sabem com utilizá-lo. Porém, Karen sabe e para ela é revelador. Ela não seria capaz de explicar com palavras, porém sabe para que serve (KELLEY, 2001, p.252).

A história de Karen resume-se ao funeral a que nunca acudiu, o funeral de seu próprio filho. Para chorar, Bodil Jorgenson se recordava de um hino da infância. Um hino triste e bonito que cantavam na Dinamarca sobre a maravilha da luz da vida e do sol que se põe. Colocou uma foto do bebê sobre o aparador da casa e sempre a pegava e olhava demoradamente, até acreditar que realmente tinha perdido uma criança em uma circunstância inesperada.

Para preparar-se para o desafio de fazer espasmos, os atores tiveram 15 dias para ensaiar e trabalhar. Corriam pelo jardim e exploravam os distintos tipos de fobia que mais os deixavam perturbados e trabalhar dessa forma foi muito enriquecedor para o filme. No primeiro dia de filmagem, Lars recebeu os atores nu. Foi um grande passo para impor respeito ao grupo. O processo de fazer o filme revelou-se tão gratificante como o resultado, numa cena adorável em que Katrine choraminga e diz: “Não creio que vamos encontrar ali fora as mesmas coisas maravilhosas que temos aqui.” É o tipo de sentimento que busca todo ator em seu trabalho, seu momento, onde não há limites para a criação. Karen é um grande enigma em *Os idiotas* até a última cena, em que obriga o espectador a revisar todo o filme. A cena foi rodada em um apartamento pequeno e claustrofóbico, completamente diferente da casa ampla e vazia em que o grupo se reuniu como uma família. Karen não conhecia os demais atores que contracenaria. Não conhecia a atriz que fazia sua mãe. Conhecia o ator que fazia o papel de marido e sabia que podia ser uma pessoa que se irrita facilmente. Segundo Bodil:

E logo, quando me pegou. Pegou-me de verdade! Na vez seguinte, coloquei um prato no rosto porque tinha medo dele. E o prato me cortou a sobrancelha e Lars gritou: “Sangue Dogma!” Assim que filmaram um fio de sangue que corria pelo rosto. Não se vê muito, porém se vê. E depois tive que ir ao hospital (KELLEY, 2001, p.257).

Para rodar as cenas de *Os idiotas*, os atores tinham muito tempo para atuar. Um ator podia entrar no espírito da cena, sair e voltar a entrar na mesma tomada. Segundo

Bodil: “recorda-me esses dramas profundamente psicológicos de Bergman, em que ele tratava de filmar o mais íntimo da *psiquê*. Creio que se pode ir mais longe nesse sentido com essas câmeras digitais.” (KELLEY, 2001, p.258).

Lars Von Trier nasceu no dia 30 de abril de 1956, em Copenhague, Dinamarca. Seus pais, intelectuais ateus e comunistas, rejeitavam qualquer expressão artística considerada “alienante”: o melodrama, o universo espiritual e religioso. Mantinham sobre ele educação moral rígida, proibindo-lhe até de assistir à televisão. Com 12 anos de idade e uma câmera emprestada da mãe, começa a captar imagens “subversivas”, numa forma de rebeldia à sua família.

Mais tarde, ao definir seu gosto pelo cinema, fez a Escola de Cinema de Munique e a Escola de Artes Cinematográficas de Copenhague, produzindo diversos curtas-metragens, muitos deles inéditos até hoje. Somado a isso, fez dezenas de trabalhos publicitários, minisséries e videoclipes para o DR, canal televisivo da Dinamarca.

Em 1984, dirigiu seu primeiro longa-metragem, *O elemento do crime* (*Forbrydelsens element / The element of crime*), que ganhou o Grande Prêmio Técnico no Festival de Cannes do mesmo ano. Em 1987 fez *Epidemia* (*Epidemic*), não obtendo o mesmo sucesso anterior. Até meados de 1990, Trier ainda fez *Medéia* (*Medea*, 1988) e *Europa* (*Zentropa/ Europe*, 1991), que mereceu em Cannes o Grande Prêmio do Júri e prêmio de melhor contribuição artística. A série mórbida *O reino* (*Riget/ The kingdom*, 1994), uma comédia de humor negro, originalmente concebido como uma série para a TV dinamarquesa, mas depois ampliado para 35mm e projetado em festivais de Nova York, Veneza e São Paulo (1997), trata de acontecimentos bizarros no cotidiano de um enorme hospital de Copenhague apelidado *O reino* (e que realmente existe, com o nome de Hospital Nacional Estatal de Copenhague).

Materialismo científico *versus* espiritualismo, tecnocracia aliada à demonologia, tudo isso ferve no caldeirão apocalíptico cozinhado por Trier com a ajuda de um roteirista (Tomas Gislason) e de um time de atores surpreendentes, entre os quais destaca-se o intérprete do sueco neurocirurgião chefe, Ernst Hugo Järegård. Os primeiros quatro episódios de *O reino*, concluídos em 94, ganharam legiões de fãs e seguidores que conhecem os caprichos de cada personagem, torcem e se divertem com eles por toda parte onde a série é exibida nos cinemas e na televisão dinamarquesa. Segue-se com *O reino II* (*Riget II / The kingdom II*, 1997), onde os espíritos ganham corpo e o personagem Drusse, a única que sabe da existência deles, é atropelada pela ambulância fantasma. E mais: nasce Little Brother, o bebê-demônio, depois da gravidez da médica Judith. Além de *Ondas do destino* (*Breaking the waves*, 1996), que ganhou o grande prêmio em Cannes e foi rodado em inglês com a atriz Emily Watson, que foi nominada também ao *Oscar*, e *Os idiotas* (*Idioterne / The idiots*, 1998).

A novidade do *Dogma95* é seu anacronismo e sua ironia. Pois já não existem manifestos estéticos. E os que vierem à luz serão necessariamente ridículos. A arte hoje sobrevive apenas graças ao "dogma da arte", o mesmo que oculta a sua insignificância nessa época em que tudo é, ou deseja ser, artístico.

É a inteira presentificação do niilismo contemporâneo, sem nostalgia nem meias-verdades. É um apelo irritantemente sincero de que talvez seja preciso livrar-se da arte para poder voltar a viver com ela. E haja coragem para manifestar um ressentimento tão vibrante.

Em "*Os idiotas*", os personagens mimetizam as atitudes dos deficientes mentais, como que num teatro permanente, que não conhece as limitações do palco. O que provocam esses aplicados atores? Em primeiro lugar, o desconforto daqueles que são invadidos por sua presença (logo no início, por exemplo, entram em um restaurante). Mas,

sobretudo, o que evocam esses personagens criados por Lars von Trier? O que são, afinal, idiotas? Quando o deficiente mental afirma a diversidade da vida, traz consigo outro tipo de evocação. Os atores de Lars von Trier não são seres de espetáculo, mas colocam o espectador diante da essência espetacular da sociedade, em que as pessoas existem para serem visíveis. Nesse sentido, "*Os idiotas*" nos remete de imediato à alteridade. Eles são o grande outro desse mundo normal, atlético, laborioso e competitivo que criamos e no qual buscamos nos estabelecer. São os que estão de fora, os não focalizáveis pela televisão. Mas não é só isso.

Eles também demonstram, a partir de certo ponto, que a saúde mental é fundada sobre a repressão. Tese, talvez, contestável, mas não sem interesse, que o cineasta desenvolve a partir dos princípios saudáveis (na medida em que repudiam o espetáculo) do *Dogma95*.

Nada no início de "*Os idiotas*" permite ao espectador entender que está assistindo a uma comédia do tipo humor negro. Uma mulher almoça sozinha num restaurante. Como se não bastasse a sua expressão de desamparo, ela ainda diz ao garçom que não tem dinheiro para pagar o prato que ele lhe sugere e escolhe outro mais barato. É uma pobre infeliz.

Numa mesa ao fundo, dois adultos retardados almoçam sob os cuidados de uma mulher que faz as vezes de enfermeira. Ela tenta dar de comer a um deles, que joga a comida longe e sai grunhindo pelo restaurante.

Vai de mesa em mesa, espalhando o constrangimento entre as famílias, até chegar à mesa da mulher solitária. Ela lhe sorri e estende a mão. E daí em diante ele não quer mais largá-la.

É de cortar o coração. Tudo indica que você está diante de um filme desolador, que só não parece mais um melodrama de Hollywood porque a câmera sacode na mão do

cinematógrafo e a imagem, de pura e limpa, não tem nada. Mesmo assim, não há como não se enternecer e ficar condoído com o encontro casual dos dois rejeitados e a solidariedade e o reconhecimento imediato entre a mulher solitária e o retardado. É o que você pensa (e a mulher também) até descobrir que tudo é uma farsa, que de retardados os dois homens da outra mesa nada têm e que fazem parte de um grupo de jovens cujo projeto político de vida se resume em intervenções em lugares públicos fingindo-se de deficientes. E o mais perturbador de tudo isso é que a idéia máxima que se costuma fazer da inocência dos retardados é combinada aqui ao cinismo de uma impostura perversa.

Os idiotas já seria muito engraçado se fosse só uma provocação politicamente incorreta contra o domínio da hipocrisia do cinema americano - um deboche não só contra a imagem decorosa e adequada aos falsos bons sentimentos, mas contra a exploração da debilidade alheia e idealizada (*Rain Man*, *Forrest Gump*) em nome da debilização sentimental das platéias. Mas o filme de Lars von Trier é muito mais.

A mulher solitária, boazinha e triste se vê de repente no meio de um bando de desvairados (mas não retardados) guiados pela determinação implacável de zombar da falsa moral de uma sociedade hipócrita e com isso subverter as regras de comportamento em nome de relações mais verdadeiras.

Aos poucos, a mulher vai ficando na casa ocupada pelo grupo e se identificando com eles, primeiro como observadora passiva, até fazer, ela também, a sua primeira imitação pública de uma deficiente mental.

E é quando nós, como espectadores, começamos a suspeitar que tudo, sob aparência de projeto libertário, pode não passar de um processo catártico de regressão e que aquelas pessoas tão combativas podem ser bem mais frágeis do que parecem e o filme bem mais triste e terrível do que se imaginava.

A idiotice de seus personagens é revelada pelo olhar de uma estranha ao grupo. Novamente a idéia do forasteiro e toda a gama de crueldade que a idéia do estranho traz consigo: a mulher usada e abusada pelos idiotas de mentira talvez seja uma idiota de verdade. É o que faz de *Os idiotas* uma experiência quase insuportável.

Karen é a espinha dorsal do filme. *Os idiotas* é um filme muito complicado que aborda questões muito interessantes, não só pelo fato de encontrar o eu interior, mas também por mostrar como são idiotas as pessoas normais, pessoas que nos cercam. Uma forma emocionante de se passar sensações.

Dez regras que retiram o cinema da vertente ilusionista para propor uma volta às origens. Tanto *Os idiotas* quanto *Festa de família*, com sua temática do incesto, são filmes sobre uma sociedade enferma, que não resolveu seus problemas afetivos e existenciais, daí a explorar o que há de mais caótico no ser humano. Lars von Trier acrescenta que, com *Os idiotas*, assume a nostalgia pela *Nouvelle Vague*, o movimento que mudou o cinema francês e o cinema mundial por volta de 1960. Como a *Nouvelle Vague*, o *Dogma95* e *Os idiotas*, em particular, buscam novos rumos para a sobrevivência do cinema.

Escrito em quatro dias, rodado em trinta, finalizado em três meses, *Os idiotas* nega o artifício do cinema, ao mesmo tempo em que o assume. Tem cena de sexo explícito, mas o ato que o diretor mostra em detalhe é falso, no sentido de que não envolveu seus atores. Foi feita com atores de filmes pornográficos e inserida na montagem. É um efeito e o *Dogma95* tem entre as suas regras aquela que diz que nenhum efeito é admitido. O diretor afirma que usou o recurso para evitar o constrangimento de seus atores.

Os idiotas mostram um experimento. Um retrato de uma geração mimada, que pensa que pode fazer o papel que queira e há quem diga que é esse o papel do artista no mundo atual, fazer-se o idiota ou fazer de tudo para chamar a atenção para si. Nesse filme,

há muitas cenas sinceras e emotivas, cheias de energia e vida. Porém, essas cenas podem ofender a muita gente.

Os idiotas tem derrubado várias barreiras frente à censura. Foi exibido sem cortes no Reino Unido, Noruega e Coréia do Sul, que são três países muito severos em matéria de censura. Na Irlanda, foi proibido totalmente e não por causa da cena de sexo e sim porque poderia “corromper e desmoralizar” a população.

Quando Lars von Trier tinha 25 anos, disse que faria três filmes que começariam com a letra “E”, que foram *Elemento do crime*, *Epidemia* e *Europa* e que depois desses três filmes mudaria completamente de estilo. E foi em direção oposta e fez filmes com a câmera na mão, mais orientada aos atores, como *Ondas do destino* e *Riget*. E depois com *Dançando no escuro*, um musical, que pôs fim ao que denomina *A trilogia do Coração de Ouro*, três filmes sobre mulheres que sacrificam tudo por alguma razão. Agora quer mudar outra vez, por completo.

Lars von Trier trabalhou duro com os diretores de fotografia Kristoffer Nyholm, Jesper Jargil e Casper Holm, chegando a manipular pessoalmente a câmera para obter aquele efeito de granulação da imagem. O resultado é uma experiência rara, um filme que pode até irritar, mas sob hipótese alguma deixa o espectador indiferente.

Jean-Marc Barr, que foi ator de Von Trier em *Europa*, lançou no recente Festival de Cannes seu primeiro filme como diretor, *Lovers*, interpretado por Elodie Bouchez, seguindo as regras do *Dogma95*.

A moderna sociedade do bem-estar encontra-se tão racionalmente bem organizada que necessita de um esforço especial para soltar as rédeas e abandonar os instintos. *Os idiotas* foi rodado de forma tecnicamente primitiva, seguindo os princípios do *Dogma95*. Porém, ideologicamente, trata-se de uma obra complexa e desafiante, ambígua e

incrível. Lars von Trier segue seus personagens com uma mescla de fascinação e ironia, criando um filme humanamente indiscreto que alterna entre humor e assombramento.

O discurso provocativo do movimento suscitou ampla reflexão sobre os modos de produção e suas conseqüências estéticas, econômicas e conceituais. Subverteram a estrutura cinematográfica convencional, projetando uma nova epistemologia para o cinema.

No polêmico *Os idiotas*, há a provocação de Trier quanto ao próprio movimento *Dogma95*. Vemos jovens burgueses - aparentemente com condições de vida satisfatórias - que se fingem de idiotas para causarem o desconforto daqueles que os vêem em locais públicos. Para eles, ser um idiota significaria manter alguma pureza dentro de si. Já no sentido público, estariam subvertendo a moral e as convenções do comportamento burguês. A idéia é convincente para todos, mas apenas o personagem Karen leva a sério. O filme discute a questão da normalidade social impondo regras de conduta aos indivíduos, aprisionando, assim, a sua liberdade de expressão. Mas a suposta liberdade dos idiotas também é uma fraude: estão presos aos padrões burgueses e, mais que isso, aos dogmas de Trier. Para ser um idiota é preciso ter regras. Por isso, ocorre, como no *Dogma95*, a liberdade de expressão, mas inserida em padrões privativos.

Na *Zentropa* encontra-se *Puzzy Power*, o potente selo de produções de filmes pornográficos. Pornô-Lasse, considerado um Adônis de Vancouver, é um dos atores sexuais mais famoso da Dinamarca. Uma das confissões de Lars von Trier por ter quebrado as regras foi usar dois casais de atores pornô na cena de orgia de *Os idiotas*. Pornô-Lasse foi um dos atores escolhidos, embora na versão final do filme sua cena tenha sido cortada, o que não detona a admiração do ator pelo trabalho de Lars.

Porém, era uma situação muito especial, muito divertida: começávamos a transar e de pronto os atores entravam e um deles pensava: “o que está se passando aqui?”. Presenciei uma pequena discussão de Lars von Trier com seus atores. “Você e você! Vai fazer como eu vos digo!” Seu roteiro não estava muito definido, parecia que iam revisando enquanto trabalhavam, que improvisavam, que intentavam melhorar. Porém, devo admitir que me senti grande durante um segundo por trabalhar com Lars von Trier (KELLEY, 2001, p.139).

Certamente influenciado pela tradição de um cineasta veterano, Carl Theodor Dreyer, seu cinema dissonante abrange universos catárticos, estranhos e permeados por algum tipo de transgressão, de leitura estranha. Por exemplo, apropria-se de elementos da esfera do religioso para expressar o inadequado e o inesperado. Basta lembrarmos de *Os idiotas* em que se discutem os limites entre o homem “normal” e o “idiota”.

Cinco anos após o *Dogma95*, em 2000, Lars e sua produtora, a *Zentropa Real*, publicaram nova provocação: o Manifesto *Desfoco*. Em favor de um cinema não-ficcional, mas improvisado, fora do “altar da definição” que “tateie” os lugares e as pessoas. Somente após registrar as imagens é que o "assunto" seria revelado. Trier evidencia a sua postura contra o documentário organizado sob a forma narrativa clássica ("a história é o vilão"). Em seu lugar, garante que a fórmula seria "procurar sem olhar".

Diferente do *Dogma95*, o *Desfoco* não projetou algum filme, pelo menos por enquanto.

Nós estamos procurando por algo ficcional, não factual. A ficção é limitada por nossa imaginação e os fatos por nosso *insight* e a parte do mundo que estamos procurando não pode ser encerrada numa “história” ou abrangida por um “ângulo”. (...) Se alguém descobre ou procura uma história, para não dizer de um ponto que comunique, ele o suprime. (O faz) ao enfatizar um modelo simples, genuíno ou artificial; ao apresentar o mundo como um quebra-cabeça com soluções escolhidas já de saída. (...) A adoração do Modelo, uno e único, à custa do assunto do qual ele vem. O assunto, que pode ser o verdadeiro tesouro de uma vida, desapareceu bem diante de nossos olhos. Como redescobri-lo e como comunicá-lo ou descrevê-lo? O principal desafio do futuro - procurar sem olhar: desfocar! Num mundo em que a mídia reúne-se de joelhos frente ao altar da definição, drenando no processo vida da vida, os DESFOCADORES serão os comunicadores da nossa era - nada mais, nada menos! ²

Há também uma produção, no mínimo curiosa, em que Lars von Trier só concluirá em 2024 e se chamará *Dimension*. Esse seu projeto consiste em filmar, a cada ano, três minutos de filme em diferentes locações da Europa. Sua intenção é realizar esse trabalho durante 33 anos e, como ele teve início em 1991, a previsão é que o filme seja

² www.revistaetcetera.com.br – www.films-san-frontieres.fr/5obstruction em 12/03/2005.

lançado apenas em 2024. Trier, por precaução, já garantiu que se deixar este mundo antes de 2024, há os seus “alunos” que poderão concluir o filme. O filme *Dimensão*, também chamado de *Projeto de Reivellion* não irá ser um produto *Dogma95*, mas, por casualidade, os quatro diretores convidados a aderir ao projeto são os quatro primeiros que realizaram os filmes com certificado *Dogma95*. Segundo Lars:

Porém, é um trabalho árduo, quase como em todo o *Dogma95*, porque se elege algo muito sensível e se joga em cima um montão de regras difíceis e para o cúmulo se espera sacar algo claro de todo o processo. Porém, no fim, as regras são boas. Esta não é uma irmandade natural, é forçada. O importante é comprovar até que ponto cada um de nós está disposto a colaborar com os demais e até que ponto cada um quer dedicar a fazer o seu filme com seus próprios personagens (KELLEY, 2001, p.199).

Há semelhanças no cinema de Lars von Trier no cinema percebido pelo influente crítico de cinema francês do pós-guerra André Bazin. Em 1950, o cineasta François Truffaut reuniu alguns textos de Bazin, que mostravam a existência de um *Cinema da Crueldade* (1950), ou seja, cineastas e filmes que possuíam estilo particular de se fazer cinema e modo de expressão subversivo que incomodava o espectador e o imaginário cinematográfico. No caso, Bazin considerou seis cineastas: Eric von Stroheim, Carl Theodor Dreyer, Preston Sturges, Luís Buñuel, Alfred Hitchcock e Akira Kurosawa. Agora, com as devidas influências de seus veteranos, Von Trier também faz um cinema cruel, provocador e transcendental. É interessante notar em *Os idiotas* as entrevistas feitas em forma de elipse pelos personagens para a câmera. Não estariam contrariando a regra sete, que proíbe alterações de tempo?

O que se admira no filme é seu toque de humanidade e sua crítica implícita à sociedade. O personagem Karen faz o típico papel de uma pessoa que a sociedade não sabe como ajudar porque essa mesma sociedade está doente. E o grupo oferece ajuda mesmo não sabendo muito bem o que estavam fazendo, pelo simples fato de que estavam se ocupando de tentar ajudá-la. Os espasmos são uma metáfora muito bonita de todas as

peças que não encontram seu lugar na sociedade. É um sinal. Uma maneira de mandar mensagens de que algo não está bem e que dói. A sociedade dinamarquesa é um regime exemplar de “estado do bem-estar social” avançado ou uma social democracia igualitária: forte setor público, excelente transporte público, compromisso com a educação gratuita durante toda a vida, taxa de maternidade baixa e subsídios financeiros a desempregados.

O filme *Calígula* de Tinto Brass foi uma referência para a confecção dos personagens de *Os idiotas*. Um dos únicos países onde esse filme passou sem censura foi a Dinamarca. O filme feito em 1979 contava com um elenco de experientes atores: Malcolm McDowell, Peter O'Tolle e John Gielgud interpretando personagens desvairados e alucinados. Conta a vida do César Calígula entre os 37 a 41, mostrando como um psicopata que se considerou um deus, teve um filho com a irmã, assassinou adversários e pessoas comuns e prostituiu mulheres da elite, aproveitando-se da corrupção política e social de Roma. O filme causou enorme impacto na época de lançamento, por causa das cenas de sexo explícito, ficando famosa a cena da orgia final, anexadas na montagem. O filme foi renegado pelo diretor Tinto Brass e por Gore Vidal, em cujo livro é baseado. A escandalosa produção tem a assinatura de Bob Guccione, o criador da revista *Penthouse*.

As histórias sobre famílias burguesas perturbadas têm tradição no cinema dinamarquês, mais especificamente nas séries dramáticas da televisão. É algo que se inicia na década de 1960. Há um escritor dinamarquês chamado Leif Panduro, que escreveu mais de uma dezena de dramas televisivos sobre o mesmo tema: famílias que se escondem por baixo de mentiras e mais mentiras. Escreveu uma telenovela radiofônica chamada: *Os canibais estão no porão*, em que o título servia como metáfora para definir o que cada membro da família sentia pelos demais. Em cima, na casa, todos viviam juntos, como gente normal, porém, abaixo, no porão, onde os sentimentos mais obscuros se manifestavam, queriam comer um ao outro. Esse é um sentimento que se vê claro em

Festa de família e também em *Os idiotas*, em especial na cena em que o pai aparece na casa para levar a filha embora e devolvê-la à sociedade.

A Dinamarca teve um movimento de “nova direita” nos princípios de 1970. Teve que se esperar o final da década para que a Europa aderisse a essa corrente. O movimento *Dogma95* representa uma forma de resistência cultural contra a globalização norte-americana. Seus diretores são parecidos com pessoas comuns dos tempos que correm, jovens capitalistas que vendem significado em lugar de coisas. A união das produtoras *Zentropa* e *Nimbus Film* é capitalista e está também subsidiada pelo Estado. Assim, não é a idéia clássica de uma empresa capitalista. É uma empresa que funciona com idéias políticas e que tem um papel claro num projeto político novo. Também é algo novo, a idéia de uma associação entre um negócio privado e o setor público. A história do cinema dinamarquês dos últimos dez anos tem sido um êxito, se comparada com a do resto do mundo. Os cineastas dinamarqueses Billy August e Gabriel Axel têm obtido êxitos internacionais. Billy August conquistou a *Palma de Ouro* em Cannes e o *Oscar* de melhor filme estrangeiro por *Pelle, o Conquistador*, que conta a história de um pai e seu filho, suecos, que emigram para a Dinamarca em busca de trabalho e melhores condições de vida, no final do século XIX. Lá enfrentam muitas dificuldades, como o preconceito dos dinamarqueses contra suecos. Esse filme é considerado um símbolo do vigoroso cinema dinamarquês. Foi um grande sucesso e contou com a preciosa interpretação de Max Von Sydow. Há momentos de muita intensidade, roteiro sensível e emotivo e fotografia esplendorosa. Foi baseado na primeira parte da tetralogia homônima do dinamarquês Martin Andersen Nexø (1869/1954), sobre uma saga de uma criança para se tornar líder sindical.

Depois, Billy August foi fazer filmes em Hollywood. Porém, o *Dogma95* tenta provar que há outra maneira de afrontar o desafio de Hollywood, que passa a aceitar que

não pode competir de igual para igual, mas trocar de campo de batalha e não entrar na competição, criando suas próprias regras, nova forma de fazer cinema. *Festa de família* e *Mifune* obtiveram muitos êxitos de bilheteria. *Os idiotas* não teve tanto, mas Lars von Trier segue sendo grande personalidade na Dinamarca, ainda mais depois de ganhar a *Palma de Ouro* em Cannes com *Dançando no escuro* e pela sua série na televisão, *Riget*.

Ninguém esperava encontrar bons atores comportando de forma tão insultante na tela. *Riget* proporcionou a Lars von Trier um público, mais além das elites culturais, ainda que não aceitam completamente um filme que inclui sexo com penetração, gente que imita espasmos. Na Irlanda, *Os idiotas* é proibido, uma atitude que parece agradar muito a Lars von Trier. Na cena de danças de *Dançando no escuro*, foram usadas cem câmeras fixas. Algumas cenas foram rodadas com câmera na mão. Foi posta lente anamórfica em cada câmera porque o resultado esperado tinha que ser em *Panavision*. Na realização desse filme foram impostas algumas regras *a la Dogma95*. Todo o material que construíssem não poderia ser maior que a escala natural. Na hora de gravar, não podiam mover um único móvel sequer no *set* de filmagem. E quanto à iluminação, foram usados focos de cinema.

Os idiotas teve sua distribuição proibida na Irlanda; e nos Estados Unidos o filme foi vendido guardado numa caixa. Com motivos para estar chateado, Lars von Trier teve outra reação: “isso sim que é genial. É como quase te darem um prêmio. Porém, não é estranho que os irlandeses atuem dessa forma? Porque a coisa não foi tão mal na Itália e na Polônia e olhe que são países também católicos” (KELLEY, 2001, p.212).

É intenção de Lars von Trier fazer com que a *Zentropa* se transforme em algo mais político, já que ele, filho de pais de esquerda, se considera uma pessoa que se rebela contra sua própria educação. Tem um projeto chamado *armybase.com*, algo parecido com uma escola de cinema, na internet. Crê que as escolas de cinema que existem no mundo são muito sem graça. Basicamente, através da internet tenta dizer o quão é difícil fazer um

filme. O *site* funciona como uma biblioteca na rede, com informações que podem ser acessadas por qualquer um que domine o idioma inglês. Se a pessoa se interessa por um tema específico, faz-se uma busca e dá-se com diversas opiniões e perspectivas sobre o mesmo. Funciona também como agenciamento de talentos para que se possa criar um diálogo entre as pessoas. Tem intenção ainda barrada por causa do *copyright*, de colocar filmes na rede, com tomadas em separado.

Se penso nos diretores que me interessam, sei que me encantaria ver os materiais que deixaram para seus filmes. E também como eram as suas primeiras versões. É interessante criar um *site* onde se encontre material de primeira mão, tudo aquilo que ninguém nunca chega a ver. Porque creio que é isso o que aprende. O cinema tem-se convertido um pouco em um truque de magia: se dá, por suposto, que ninguém deve saber como se faz, o que por outra parte é algo muito sem graça, em especial de pensarmos nas novas técnicas, nas câmeras novas e como se produz cada um de nossos filmes, algo que me parece fantástico. Já são passados vários anos sem que ninguém fale de formas nem de conteúdos cinematográficos e a aparição dessas novas técnicas é um bom momento para empreender essa discussão (KELLEY, 2001, p.215).

CAPÍTULO 4

A DESMITIFICAÇÃO EM MIFUNE



O terceiro filme do movimento *Dogma95* é *Mifune* (*Mifunes, Sidste Sang*, Dinamarca/Suécia, 1999, direção: Soren Kragh-Jacobsen.) Vencedor do *Urso de Prata* no Festival de Berlim.

Mifune, cujo título se inspira no ator japonês Toshiro Mifune (1920-1997), o preferido de Akira Kurosawa, que em *Os sete samurais* (*Shitinin no samurai*, 1954) interpretava um guerreiro que ocultava sua procedência rural, é uma fábula lírica sobre a verdade. Com esse filme Akira Kurosawa ganhou o *Oscar* de melhor filme estrangeiro em 1955. Ao lado de *Rashomon* (1950), a obra abriu o mercado internacional ao cinema japonês. Considerada a maior batalha épica do cinema desde a que D.W.Griffith fez em *O Nascimento de uma nação* (1915), *Mifune* resgata os mesmos sentimentos de *Os sete samurais*, um exemplo de como uma história modesta pode transmitir tantas lições de coragem, dignidade, solidariedade e moral. Os mesmos dilemas que passaram os atores em *Mifune*. Segundo Soren:

O dia em que vi o lugar e voltei à cidade e li que Toshiro Mifune havia morrido. Mifune me deleitou durante anos, é uma dessas pessoas que me fazem sentir que todos somos alguém sobre esta terra. A primeira vez que vi um filme de Kurosawa me pareceu incrível o bem que Mifune comunicava com o público. Tinha um aspecto distinto, falava outra língua e era inteligente, enternecedor, bonito. E todo mundo o entendia. E a cena crucial de *Os sete samurais* é quando o personagem de Mifune tem de admitir que é um interiorano; e aí começam a respeitá-lo de outra maneira e cresce por causa disto, pois não deve mentir mais. Me disse: Kresten tem o mesmo destino de Mifune em *Os sete samurais*. É um

interiorano que foi à cidade para converter-se em um samurai de hoje em dia. Agora volta para defender sua aldeia. É a mesma história (KELLEY, 2001, p.221).

Kresten (Anders Berthelsen) é um caipira que foge da verdade ao deixar a miserável fazenda em Lolland, onde moram o pai e o irmão retardado. Escondendo o passado, casa-se com Claire, filha do dono da firma onde trabalha. Na noite de núpcias, porém, um telefonema anuncia a morte do pai e a necessidade de encontrar uma casa para o irmão deficiente, Rud (Jesper Asholt). O nome do filme vem de uma brincadeira de infância com Rud. Para acalmar o irmão, Kresten se fantasia de samurai, fingindo ser o grande ator japonês Toshiro Mifune, usando trapos e panelas, em um dos momentos mais líricos do filme. A razão oculta sob todo esse jogo de cena é ressuscitar e legitimar o cinema de idéias, através da postura estóica e romântica do manifesto, *Mifune* trilha o caminho certo. Talvez a maior diferença de *Mifune* esteja no acabamento.

Com dificuldades em cuidar do irmão, ele coloca um anúncio procurando uma empregada. Quem responde é Liva, uma prostituta em fuga por quem Kresten se apaixona. Ele terá que aturar o irmão delinqüente de Liva Blarke (Emil Tarding) e conviver com o mundo bizarro e imprevisível que havia deixado para trás. Essa situação vai mudar a vida do protagonista de *Mifune*. Só a verdade pode salvar as personagens de *Mifune*. Saber se esses vão encará-la é a questão.

Quando comparamos *Mifune* com *Festa de família* e *Os idiotas*, por exemplo, a diferença entre a utilização da câmera digital é gritante. A estética radical de Vinterberg é intencionalmente mal acabada, expondo claramente a granulação da *kinescopia*. Ao contrário, *Mifune* poderia ser confundido facilmente com um filme de 35mm para o espectador menos atento, o que não deixa de ser verdade. *Mifune* foi rodado em 16mm. Mas ainda assim a fotografia raramente é homogênea. Logo no início do filme, quando Kresten sonha com um samurai, vemos um belíssimo céu azul ao fundo da figura solitária.

Entretanto, quando Liva atende ao seu celular sozinha em um bar, o granulado é imediatamente perceptível. Quando Kresten redescobre sua antiga casa, o plano geral com a vegetação cobrindo parte da casa é bastante desigual. Mas já no final do filme, quando Kresten procura Rud e só encontra suas roupas, há o mais belo plano do filme. Um grande plano geral, filmado em *plongée*, mostra Kresten deitado no meio da plantação. Os caminhos para o pedestre abrem-se em espaços entre a vegetação alta, o que forma uma espécie de labirinto que espelha a confusão mental da personagem. Mas, de qualquer forma, mesmo com tais desigualdades, *Mifune* é um exemplo da possibilidade de uma fotografia bem acabada, mesmo com os limites estabelecidos pelas regras do *Dogma95*.

Em contraste com a energia e a fúria dos dois filmes anteriores, em *Mifune* está ausente a radicalidade quase niilista, o argumento modelado para chocar as convenções da sociedade aceitas pelo espectador. Ao contrário, é o primeiro filme do movimento que claramente apresenta uma história de amor. Em *Os idiotas*, dois personagens apaixonam-se quando fazem amor, mas as perspectivas do par romântico são violentamente contrastadas quando o pai da menina a arranca do meio do grupo, fazendo seu namorado endoidecer pela primeira vez. Duas pessoas carentes encontram-se pelas forças do destino, aproximam-se, enfrentam obstáculos vinculados com o seu passado, seja a esposa no caso de Kresten ou a prostituição no caso de Liva; apaixonam-se, afastam-se, mas no final ficam juntas.

Finalmente, a família consegue ser reunida, feliz e sem divergências, aceitando suas limitações (embora Liva não tenha contado sobre "como ganhava a vida"). Liva e Kresten dançam abraçados no interior da sala, enquanto os irmãos de ambos fazem piadas sobre os dois e se retiram. Mas é exatamente o clima romântico do desfecho de *Mifune* que pode ser usado como um argumento para defender a possibilidade de sátira ao modelo

hollywoodiano, considerando o final aos moldes de *A última gargalhada* (F.W. Murnau, 1925).

Essa vontade do diretor de escapar dos limites do movimento, expressa no final e em algumas outras cenas, especialmente quanto à iluminação dos interiores, reflete sua própria participação no movimento. Diferentemente de Lars von Trier e mesmo Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen não foi um dos fundadores do *Dogma95*, mas, na verdade, foi convidado por Von Trier para fazer o terceiro filme de movimento.

O diretor, portanto, não veio das bases de formação do *Dogma95*, mas é quase como um elemento externo. Por outro lado, *Mifune* é um filme típico do *Dogma95*. O filme, de fato, é uma crítica ao mundo pequeno-burguês da cidade que Kresten abandona, embora involuntariamente, para voltar à cidade onde nasceu a fim de ver o enterro do pai. Da mesma forma, Liva faz xixi no tapete do rico e perverso diretor de escola e decide ser uma empregada doméstica. O irmão de Liva não gosta das normas da escola, o símbolo da sociedade para os que ainda não são adultos, e acaba sendo expulso. O caso de Rud é ainda mais radical. Ele simplesmente não se encaixa nos padrões de normalidade da sociedade, sendo considerado um louco. Mas várias vezes ao longo do filme as personagens dizem que todos estão loucos, com exceção de Rud, que seria, então, um exemplo de resistência às convenções da sociedade, estando sempre "pirado", aos moldes de *Os idiotas*.

De fato, *Mifune* possui características que o aproximam dos filmes do *Dogma95*. Com *Festa de família*, a semelhança é o desmascaramento da farsa do mundo burguês que vive calcado nas aparências. A esposa de Kresten comporta-se na cama quase como uma prostituta, com a única diferença de que enquanto Liva tem nojo de sua profissão, a esposa sente prazer. As perversões do mundo burguês se revelam nos atos sexuais. O diretor da escola gosta de apanhar de mulheres. Por isso, *Mifune* mostra a transição do mundo aparentemente perfeito de Kresten para mostrar sua verdadeira origem.

O início do filme apresenta um casal tipicamente feliz. Mas a trágica notícia da morte do pai provoca a ruptura de perspectivas que transforma o filme. Kresten tem vergonha de seu passado, de seu pai ignorante que não via há vários anos, de seu irmão retardado, de sua casa no interior decadente e quer esconder seu passado para a elitizada família de sua esposa, mas isso é naturalmente impossível.

No desenvolvimento do filme, percebe-se, através de um amigo - que aparece como uma ameaça nos momentos mais impróprios - que no passado Kresten era, inclusive, humilhado e espancado por esse vizinho e volta a ser quando retorna para casa. Kresten tem um acerto de contas com seu passado, um diálogo com as suas origens e só quando aceita sua condição é que ele consegue partir para um novo equilíbrio.

O encontro de Kresten e Liva e seu final feliz ilustram a possibilidade de se romper com a hipocrisia do mundo burguês e buscar novo equilíbrio com mais liberdade. Com *Os idiotas*, existe o isolamento completo do mundo burguês para buscar-se outro mundo. Em *Festa de família*, o filho externa sua insatisfação num banquete, comparecendo à reunião da família e tentando convencê-los das hipocrisias do seu mundo. Isto é, o marginal dava legitimidade ao sistema. A revolução de *Festa de família* é, portanto, de dentro para fora. Em *Os idiotas*, a revolução é de fora para dentro. O grupo isola-se totalmente da sociedade e só depois de prontos resolvem transformar a sociedade, mas no fundo ninguém tem a coragem de enfrentar essa mesma sociedade de frente. De qualquer forma, o isolamento do grupo é mais uma alternativa à sociedade do que uma tentativa de transformação desta.

Em *Os idiotas*, o grupo se afastou da sociedade por livre escolha. Mas em *Mifune*, os dois marginais protagonistas do filme são excluídos da sociedade. Para os dois não restam alternativas melhores e apenas por isso eles se afastam da hipocrisia da sociedade. A esposa de Kresten descobre seu passado podre e seu interesse pela empregada

e pede o divórcio. O gigolô de Liva a agride e lhe dá um ultimato, dizendo que é a última vez que ele perdoará falta tão grave quanto agredir um ótimo cliente. Kresten e Liva, portanto, são mal sucedidos em suas tentativas de se adaptar ao mundo pequeno-burguês e, assim, resolvem se isolar. No final, é claro, o mundo burguês torna-se sem importância para eles, de forma que não existe mais a legitimidade, ao contrário de *Os idiotas*, que quer mudar e transformar o mundo. Mas essa é exatamente a crítica de Lars von Trier: a destruição do grupo está diretamente ligada ao desejo infantil do líder do grupo de enlouquecer a sociedade, ao invés de tentar formar uma sociedade alternativa, paralela ao mundo comum, de forma a exatamente não conferir legitimidade àquele mundo.

Mas, de fato, Kragh-Jacobsen interpretou a liberdade de manipulação da câmera de forma diferente dos demais diretores do *Dogma95*. Especialmente no caso de Vinterberg, a câmera portátil era manipulada como quase uma anarquia, para retratar a revolução anteriormente citada. Já no caso de Soren Kragh-Jacobsen, a liberdade da câmera e da estética do *Dogma95* foi interpretada como o resgate da inocência do processo de fazer cinema. No fundo, o cinema é demasiado artificial: é necessário construir trilhos, posicionar a iluminação, controlar o foco.

O estilo do *Dogma95* propiciou ao diretor menos artificialidade, pelo formato portátil da câmera e pelas restrições estéticas do movimento. Toda a leveza da câmera se faz presente em seqüências, como na primeira cena em que Kresten entra no celeiro e persegue algumas galinhas. É claro que nos filmes do *Dogma95* a espontaneidade não é total: ainda existe um roteiro, um ensaio e movimentos de câmera estudados. Mas é inegável que o formato permite mais liberdade de ação ao cineasta. Isto resgata certa inocência do processo de se fazer cinema, menos artificial e mais próximo do real, do mundo que o espectador vê diante de si, que é reproduzido apenas com a intervenção do aparelho de filmagem, sem qualquer outro material. *Mifune* lembra um pouco o teatro,

onde um telefone pode ser um acessório cênico mais útil do que o cenário. Pode transmitir uma informação necessária ou introduzir uma guinada na trama. Os telefones celulares são comuns nesse filme. Kresten recebe a chamada de seu pai morto. Em Lolland, conversa com sua mulher enquanto está atrapalhado no campo. Liva comunica-se com suas amigas também.

Essa ingenuidade é refletida em diversos pontos da narrativa. O desenlace da progressiva aproximação entre Liva e Kresten possui momentos extremamente poéticos que de fato não existem nas cenas de *Os idiotas*, muito menos em *Festa de família*. A timidez de Kresten, sua dificuldade em perceber as intenções de Liva, mas seu desejo nítido em conquistá-la, são registrados de forma menos comum que nos filmes americanos. O envolvimento entre os dois é mais lento e cheio de contratempos. A seqüência em que ambos se sentam sob uma árvore tem uma atmosfera brilhante, embora o diálogo seja irregular. A cena do primeiro beijo dos dois, quando Kresten retorna e se senta sobre uma cerca de madeira, é contemplativa, com *timing* perfeito e um belo controle da imagem. O final coroa com perfeição a tentativa ingênua de reconstrução do filme. O primeiro encontro de Kresten e Liva, quando ele representava *Mifune* para o irmão, é um exemplo do diálogo com o cinema romântico americano de forma ingênua e descompromissada. Isso pode parecer uma heresia para quem se acostumou com o estilo radical de *Os idiotas* e *Festa de família*, mas no fundo é apenas uma nova interpretação dos mesmos dilemas que envolvem o movimento.

Mifune, assim como *Festa de família*, parte do pressuposto de que cada cultura tem sua maneira de organizar suas reuniões familiares; e em toda família há seus segredos. *Mifune* também trata de segredos de família e foi filmado em uma parte da Dinamarca que não costuma aparecer em filmes. O que também tem a ver com a idéia romântica dos dinamarqueses, do seu país rural que já está desaparecido.

Como nos demais, o que impressiona é a força da sua dramaturgia, o rigor na direção de atores, o ritmo nervoso da edição e, sobretudo, a qualidade na captação do som direto. Esse voto de castidade não prescinde do *Dolby Stereo Digital*.

Mifune foi uma tarefa mais dura fisicamente do que *Festa de família* e não só por causa do peso da câmera, também tratava de ter a câmera muito quieta, pois qualquer movimento desnecessário molesta a projeção. Havia tomadas gerais de exteriores e Soren não queria que o horizonte saltasse. Em 35mm teria sido pior. Pessoalmente, creio que, junto com um filme tão fantástico que é *Ondas do destino* (Lars Von Trier), com todo o seu esplendor, não me havia importado se tivesse um pouco mais de elegância e mais movimento orgânico da câmera. Em *Mifune* me senti muito pressionado, porque é óbvio que Soren estava gostando muito de rodar em 16mm e sentávamos para tomadas muito longas. Sua respiração é muito importante e depois de um dia de 10 horas de trabalho, estava morto, exausto (KELLEY, 2001, p.176).

Todos que trabalham na *Nimbus Film* e na *Zentropa* cresceram escutando as músicas de Soren Kragh-Jacobsen, que até agora já dirigiu oito filmes, entre eles *Os meninos de São Pedro* e *A ilha de Bird Street*. Anders Berthelsen tem um papel estelar em uma série da televisão dinamarquesa, *Taxa* (Táxi), e as garotas que fazem o papel de prostitutas trabalham juntas em teatros de Copenhague. Nos anos 90, houve um renascimento do teatro dinamarquês, com sessões em *Oescre Gasvaerk*, um grande prédio que pertencia a uma petrolífera, e *Dr. Dante*, um teatro experimental. Grande parte dos atores do *Dogma95* participaram desse renascimento. *Mifune*, *Os idiotas* e *Festa de família* mostram uma espécie de Dinamarca jovem. É como se baseassem os personagens em gente comum. Até o produtor Peter Aalbaek Jensen trabalha como ator, transgredindo fronteiras e tornando-se uma celebridade. A *Zentropa* tem muito a ver com provocação e imagem.

O formato 16mm foi o mais apropriado para *Mifune*. Um filme pastoral, com uma granja escangalhada, paisagens e campos do sul da Dinamarca. Um realismo social, uma tradição de onde provém Soren. Ele próprio um humorista. É uma história emocional e sensível e que Soren aborda sob esse aspecto, um filme sobre gente que se senta tranqüilamente, tratando-se de chegar um a outro e enamorando e desamorando-se lentamente.

Não tenho nada contra em fazer um longa-metragem em vídeo com três câmeras. Fiz muito trabalho multicâmera na televisão, na década de 1970. Porém, não me via rodando em vídeo no campo. E me disse: onde está o problema da separação de imagem quando um tem três câmeras? É demasiado fácil. O desafio consiste em jogar uma câmera no ombro e rodar em película. Isso é que dá jogo. É algo vivo, é orgânico: se parece com o cinema polaco de 1969. Queria voltar ali (KELLEY, 2001, p.232).

Soren Kragh-Jacobsen trabalhou 12 anos na televisão dinamarquesa, de 1971 a 1983. Foi com base nisto que ele pensou no projeto do filme *Dimensão*, em que o público podia montar seu próprio filme, saltando de um canal a outro. E poderia ter um quinto canal com a tela dividida em quatro. Uma idéia utópica, mas que será assinada pelos irmãos *Dogma*.

Soren é o único diretor da irmandade que teve um passado trabalhador. Começou sua formação em um estaleiro de Copenhague como eletricitista aos 19 anos. Mas desde os 16 tinha comprado uma câmera 16mm com seu irmão. Em 1969, matriculou-se na FAMU – Escola Checa de Cinema de Praga. Queria fazer documentários. Considerava-se um pouco tímido e tinha medo de trabalhar com atores. No terceiro ano de Faculdade trabalhava como assistente de direção.

Soren Kragh-Jacobsen faz parte de uma tendência do cinema dinamarquês da década de 70, onde os diretores jovens se rebelaram contra os diretores velhos fazendo filmes jovens, com atores jovens, dirigida ao público de jovens entre 15 e 18. Fez seu primeiro filme em 1977, intitulado *Vil du se min smukke navle?* Porém, paralelamente dedicava-se também à música desde os 14 anos. Antes de ir estudar cinema em Praga já era um músico profissional e trabalhava em clubes noturnos. Gravou seu primeiro disco em 1973, escrevendo também um sem números de discos para outros artistas. Esse primeiro filme conta exatamente a mesma história de *Mona*, uma de suas canções mais conhecidas. Em *Mifune*, Soren faz questão de não colocar música própria no filme. Há um paralelo entre *Mifune* e *Jules e Jim* de François Truffaut (1932 / 1984).

Soren Kragh-Jacobsen gosta de fazer comparações entre o cinema e a música.

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

Assim que Soren Kragh-Jacobsen considera *Mifune*: como se fosse o seu filme *unplugged*. O título do filme só veio depois que Soren achou a casa que seria a locação do filme em Lolland.

CAPÍTULO 5

O REI AINDA ESTÁ VIVO



Uma lente grande angular brincando com a iluminação solar de dia funde-se com a luz de faróis de ônibus à noite. Uma voz como num coro diz que gostaria de contar algo que aconteceu. Algumas pessoas vieram do deserto. Elas estavam com medo. Elas nunca pararam de sentir medo. A jornada delas tinha sido longa.

Somos jogados dentro de um ônibus que cruza um deserto. Uma das passageiras (Jennifer Jason Leigh) pede ao motorista negro para parar o ônibus para ela mijar. Alguns não conseguem dormir. Uma das passageiras diz a seu marido que deviam ter esperado consertar o avião. O marido discorda. É noite.

Amanhece. Uma das passageiras pede água. Diz ao marido que seu pai que está viajando com eles talvez não fique tão à vontade perto deles. Vão até ao motorista, percebem que a bússola não está funcionando, estão ficando sem gasolina. Param num vilarejo próximo. Descobrem que não há estoque de gasolina.

Aproximam-se do único habitante do vilarejo, ele mora ali desde que os alemães fecharam uma mina, há anos mora ali como um eremita, há anos também não passa ninguém por ali. Fala-se em cinco regras para se sobreviver no deserto: conseguir comida, permanecer visível, fazer reserva de água, construir um abrigo e manter o espírito para cima, além de armazenar o orvalho para servir de água. Andaram 800km na direção

errada. A cidade mais próxima fica a 240km dali. Colocam querosene no ônibus, mas este não funciona. Discutem entre si. Para serem localizados de dia usam um espelho, de noite usam fogo.

Jack, um dos passageiros, decide ir sozinho procurar ajuda. Se não voltar em cinco dias é para os outros queimarem os pneus do ônibus para que a fumaça negra possa chamar a atenção. Fazem uma festa. Ficam bêbados.

No outro dia consertam telhados. Um dos personagens filosofa que ali está um "*strep-tease* das necessidades humanas básicas", com elementos de morte, privações, ameaças e maldições.

Um dos personagens tem a idéia de montar o *Rei Lear*, de Shakespeare, enquanto estão ali, à mercê do destino. Ele pergunta à turista francesa por que se chama papel no teatro e ela explica que, há muito tempo, quando se escrevia à mão, para não ter que escrever uma peça inteira várias vezes, cada ator recebia seu próprio papel. Dá-lhe o papel de Cordélia, umas das filhas d'*O Rei Lear*. Escreve o que consegue lembrar da peça. Ela não aceita o papel, mas leva um livro. Queimam pneus. O diretor da peça improvisada avisa: em *Rei Lear* ninguém se apaixona e todos morrem no final. Kanana, que representa nesse filme o papel do coro: "eles estavam com medo, mas não se abraçavam. Eles começaram a falar. Falar os fazia esquecer. Por um tempo eles falavam sem conversar uns com os outros". O papel de Cordélia acaba ficando com Jenifer Jason Leigh. Eles representam muito mal. No primeiro ensaio, a personagem do rei passa mal. Um dos personagens se desespera, quer tomar um banho. Outro aceita encenar a peça em troca de favores amorosos com a americana. Um avião passa e eles não conseguem chamar à atenção.

A peça de Shakespeare, *O Rei Lear*, escrita no século XVI, inclui entre seus temas a negociação na transmissão do poder. A abordagem desse tema vai conduzir às transformações em novas versões da peça ou traduções diversas, dependendo do tratamento escolhido individualmente pelos vários tradutores (DINIZ, 1999, p.14).

O coro diz: “eles comiam um pouco menos a cada dia. E, nas outras horas, diziam palavras. Não sei se o deserto invadia suas cabeças à noite, mas estavam nelas de dia. Eles diziam palavras juntas. Mas ainda não diziam uns para os outros”.

Enquanto o marido ensaia, sua mulher pega o motorista e o seduz para irritar seu marido, mas o negro a faz ajoelhar e a despreza. Eles voltam. Em torno de uma fogueira um dos atores do grupo pergunta se ele é casado e por que transa com a mulher dos outros. Discutem. Brigam. O motorista negro apanha. Sua mulher Amanda chega a tempo de o marido não matar o motorista negro. Seu marido enlouqueceu de ciúme. Ela volta e exhibe o desmoronamento de suas vidas. Ela diz que nem sempre se tem o que se sonha. Sempre soube que seu marido não era nada de especial, mas estava tudo bem, porque ela só queria uma vida pacata. Mas o pior que tinha de aturar era o jeito dele. A maneira ridícula e patética de como funcionava a sua cabeça. Ele pede para ela parar, mas ela diz que está falando muito sério. Ele promete mudar. Ela sai.

Kanana: “o tempo passou. O tempo necessário. Por um tempo não vi o grande homem. Eu não entendia uma palavra do que diziam. Nem eles. Só o diretor entendia”.

A mulher que usou o motorista negro ensaia com ele uma cena de sedução: “preciso trocar de armas em casa e cuidar do meu marido. Logo, tú vais ouvir se ousares negar a ordem de uma dama em benefício próprio. Este beijo, se te ousares falar, te conceda o bem. Use isto e economize tua fala”. Beija-o na presença do marido. Pede para repetir a cena várias vezes, apesar do diretor dizer que está bom. O marido, Ray, vai embora.

O marido de Amanda volta com a cabeça raspada. A americana cai no chão com febre e não consegue respirar. Chega Charles, ela o expulsa. Diz não querer nada com ele. Chama-o de velho safado e presunçoso. Quando ele lhe toca dá vontade de vomitar e diz que só fez amor com ele por conveniência.

Ray encontra o corpo do primeiro passageiro que saiu para buscar ajuda. Ele volta e diz que Jack está morto, jogado perto dali. Decidem ir até lá e enterram o corpo.

Charles mija em cima da americana, que está cada vez mais enferma. Faz exercícios físicos. Veste um terno. Fazem uma grande fogueira. Um personagem diz que a noite está fria e que este ambiente vai deixá-los loucos e idiotas. A americana / Cordélia morre.

O amor de Cordélia, totalmente antagônica às suas irmãs, simboliza não uma rejeição, mas uma forma de reafirmação do patriarcado. Apesar de ser dela a primeira revolta contra a autoridade paternal, sua recusa reivindica não a autonomia pessoal, mas o direito de guardar parte de seu amor para o futuro marido (DINIZ, 1999, p.133).

Kanana: “do deserto veio a paz. Eles não viram tudo. Eu vi tudo”. Chega um caminhão lotado de trabalhadores negros.

De *O Rei está vivo* desprende-se gravidade e tragédia, sugere-se uma sorte de limbo com exigências atrozes. A interpretação é variada e deliciosa. E engancha desde o momento em que o ônibus encalha no deserto da Namíbia a muitos quilômetros de seu destino, perdido por conta de uma bússola quebrada. Desde o momento presenciamos uma situação muito grave. Jack, um australiano mais velho, oferece regras básicas de sobrevivência e logo sai em busca de ajuda. E assim, é como um bando de ingênuos, cai em uma situação de combate no deserto na base de latas de cenouras. Fazem fogo, recolhem água da chuva e empreendem desorganizados intentos de atividades efetivas. Kanana (Peter Kubheka), um nativo sábio, observa-os de sua cabana. Une-se a eles Henry (David Bradley), um erudito inglês que agora somente se dedica a ler roteiros e, em todo caso, conserva um olho sagaz para a ironia: “não é o homem nada mais que isto?” - pergunta com sarcasmo. ”Outra vez o velho *Lear*, não?” Começa então a reescrever a obra de memória e a convencer seus companheiros a irem aos ensaios.

Então se produz uma curiosa seleção para a escolha dos personagens, ainda mais para o personagem chave de Cordélia. Henry gosta da morena francesa Catherine (Romane Bohringer), porém ela se atém a certa superioridade pedante e rechaça o convite e o interesse paternal de Henry. Gina (Jennifer Jason Leigh) é tremendamente descortês, ainda que sincera, e Henry sofre o embate de seu cabelo louro oxigenado sobre os ombros. A obra avança tortuosamente. Porém, o ator que faz *Lear* para Henry é o americano alcoólico Ashley (Brion James), que apenas balbucia: “nada sairá de nada”, quando cai vítima de um delírio. E as relações começam a desmoronar-se sob a influência perniciosa da obra. Charles inicia um romance odioso com Gina com a condição de que sua participação dependerá de que ela aceite ou não achar alguns pós. A hárpia americana Liz (Janet McTeer) se dá conta que seu marido Ray (Bruce Davison) não reage ante nada e explode com o motorista do ônibus (Visu Kuneme). Paul, o estúpido filho de Charles (Vhris Walker), trata de predispor Moses em favor de Ray e sua esposa Amanda (Lisa Williams), que não é tão boba, se dá conta de que seu companheiro é um bruto.

Pior ainda, quando Catherine observa a amizade entre Henry e Gina, seus olhos se convertem em ódio e envenena Gina. Em uma grande agonia, Gina pode escapar do desprezo que sente por Charles. Desmoralizado, Ray se adentra no deserto, em um eco suicida de Kent (“meu Senhor me chama, não posso negar-me”). Uns quilômetros mais à frente encontra os ossos de Jack e chega com a má notícia ao desesperado grupo. Como zumbis, fazem um funeral de Jack; Gina também morre. O final é todo fuga, obscuridade e uma montagem cintilante, enquanto Henry entoia um solilóquio de *Lear*:

É como homem lúcido, e não como um louco desesperado, que *Lear* vai enfrentar a morte de Cordélia. Depois de fazer a si mesmo todas as perguntas a respeito de sua condição humana, formula a última, que diz respeito, não mais a si mesmo, mas a Cordélia morta: “por que um cachorro, um cavalo, um rato têm mais vida e tu nem um sopro de vida?” *King Lear* contém, pois, uma inquirição dramática sobre a questão central da vida, no cerne do problema existencial: O que é o homem? (DINIZ, 1999, p.109).

Na seqüência aparece um bando de trabalhadores itinerantes que, de forma imprevisível, resgatará essa turba dizimada.

A montagem destila a essência do texto e busca os momentos-chave. Mostra que é possível construir cada cena numa mesma tomada. É um filme obscuro, não que sua essência seja obscura. O filme tem final feliz, ao menos para alguns personagens. Henry , a princípio, é um homem muito cínico, porque perdeu sua filha, está renegado à sua antiga vida com sua mulher e com seu filho, coincidindo com a história de *Lear*. “O texto passa a ser uma alternativa, um ponto de partida, uma pista para a revelação do tema, que pode ser visto como atua, hodierno, relevante” (DINIZ, 1999, p.45).

Mais que uma escolha, *Rei Lear*, de Shakespeare, aos poucos se revela uma opção arriscada, colocando os personagens em conflito, obrigados a enfrentar também a cólera dos elementos naturais, a areia que machuca, invade as casas e invade os poros, a suas próprias fragilidades.

Sob o sol escaldante, a montagem reflete um aspecto revelador e as condições ideais para a explosão de tensões emocionais e sexuais, onde os personagens são postos frente a frente com o lado mais brutal de suas emoções. Depois de todas as inibições, os combates individuais travados pela sobrevivência fazem com que eles encenem o maior papel de si próprios.

É curioso que *O Rei está vivo* coincide com *Festa de família* na hora de tocar dramaticamente no tema dos conflitos raciais. Em *O Rei está vivo*, Moses, o motorista negro, é um das personagens mais enigmáticos, porque o ônibus necessitava de um condutor e o condutor deve ser um nativo que conhece o deserto. Porém, Moses não é um idiota, é o único negro rodeado de brancos, de modo que o diretor teve o cuidado de não cair numa correção política e colocá-lo como o melhor do grupo.

Charles é um personagem mau e cínico. Contudo, o que diz no filme é certo e tem uma forma aguda de analisar o mundo. Tem razão quando pergunta a Amanda como se arruma para viver com Paul. “Deve ser horrível”, diz de maneira tão direta que também é atroz. Como Gloucester, em *Rei Lear*, Charles tem um ponto negro: um absurdo amor próprio e se crê um homem exemplar. Todavia, também vê as coisas com muita clareza. É o primeiro a se dar conta de que estão realmente encrencados. Seu maior desengano é a decisão de montar *Rei Lear*.

Kanana diz aforismos eruditos em *off*, que funcionam como um comentário do que vai sucedendo. Há imagens muito belas no filme, quando Catherine recita frases de Cordélia à luz da manhã. Ou quando Ray vaga pelo deserto: as sombras sobre as dunas são imagens perfeitas. Kristian Levring diz respeitar a luz azul e pediu ao seu diretor de fotografia, Jens:

Não podemos recorrer a efeitos ópticos, porém podemos jogar todo o que queremos no balanço de branco da câmera. As câmeras digitais possuem dois balanços de branco, um para o vermelho e outro para o azul. Tem que optar por um dos dois e Jens usou o azul para colorir as imagens (KELLEY, 2001, p.308-309).

Kristian Levring nasceu em 1957 na Dinamarca. Depois de concluir seus estudos na Dinamarca e na Suíça, seguiu formação na área de montagem cinematográfica na Academia do Filme Dinamarquês. Após ter atuado como montador em documentários e longa-metragens, produziu por conta própria dois filmes.

A idéia desse filme nasceu a partir de um amigo inglês do diretor, que vive no deserto de Mojave, perto da Califórnia, em um povoado de 200 habitantes. Cada vez que ocorre uma tempestade de areia alguns moradores se reúnem para ler Shakespeare. O empregado do posto de gasolina é Hamlet, a garçonete é Ofélia e sentam para ler as peças. Primeiramente, Kristian Levring pensou em fazer um documentário sobre eles. Mas, depois do convite de Lars Von Trier e de Thomas Vinterberg, decidiu pela ficção.

Kristian Levring trabalhou o roteiro com Anders Thomas Jensen, jovem cineasta dinamarquês que já foi indicado por três vezes consecutivas ao Oscar de melhor curta-metragem.

A escolha dos personagens que comporiam esse ônibus foi como um quebra-cabeça. Como, por exemplo, os ingleses Henry e Charles e a francesa Catherine. No princípio, mantêm-se à distância do grupo, o que fez com que Charles e Catherine pagassem muito caro. Henry tem também alma cínica. *O Rei Lear* é sobre um homem de quem lhe tiram tudo, o que causa um paralelismo com a história. É um papel que todo ator deseja. “Para Shakespeare, o rei representava o ápice da moral proveniente de Deus, de quem emanam os benefícios” (DINIZ, 1999, p.48).

O curioso é que no elenco não há ator dinamarquês, nenhum dos candidatos passou no teste de elenco. A idéia de colocar americanos para recitar Shakespeare é que eles, na opinião do diretor, são muito divertidos quando o lêem. O filme é uma metalinguagem sobre o que acontece aos atores quando eles começam a atuar, quando começam a pensar quem são e quem não são. Esta busca para alguns representa a cura de seus problemas existenciais. Além disso, foi pedido aos atores que interpretassem Shakespeare muito mal, porém percebe-se ao longo do filme que certos personagens mantêm o refinamento da linguagem shakespeariana.

Quando traduzimos do teatro para o cinema, alguns elementos considerados como peculiares ao teatro são transformados em outros, especificamente cinematográficos. São os aspectos que rotulo de intersemióticos, aqueles decorrentes do fato de que o cinema e o teatro possuem propriedades distintas, resultados de meios diferentes. No cinema seriam, por exemplo, a montagem, recursos de iluminação, a filmagem. São, portanto, fatores intrínsecos, forças internas que atuam sobre as traduções/filmes. Sabe-se que os cineastas encontraram, na literatura, modelos de construção do enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de lidar com o tempo e o espaço (DINIZ, 1999, p.62).

A primeira regra do movimento *Dogma95* diz que a rodagem do filme deve ser feita em locais naturais, porém Kolmanskop, na Namíbia, é considerada uma cidade

fantasma. Kristian Levring visitou o local em 1998. O lugar é dividido em duas zonas: uma rica, onde vivem os arquitetos e engenheiros, e uma pobre, onde não há mais de 90 casas que sem parecem um pouco com um campo de concentração. Um cenário de *Final de partida* de Samuel Beckett, que é uma paráfrase de *O Rei Lear*. Usaram apenas uma parte do povoado. Tiveram que alugar o museu do lugarejo para que se rodasse o filme.

O Rei está vivo foi rodado de forma cronológica como está no roteiro e como a história se desenvolve. Por *Dogma95* não permitir maquiagem e como o filme fala de pessoas perdidas no deserto, a cada dia os atores ficavam mais morenos, enquanto que nos homens a barba crescia e muitos perderam vários quilos, o que os deixaram com aspectos assustadores.

O Rei está vivo foi rodado com três câmeras digitais. A idéia do diretor era para que os atores não percebessem o aparato filmico. Como é impossibilitado de usar iluminação, a forma de atacar a cena é muito mais rápida, o que possibilita a concentração na essência da cena e por poder filmar várias vezes as mesmas cenas e com a liberdade de fazer improvisações. Foram gravadas 150 horas de material.

Uma das dificuldades principais em *O Rei está vivo* é sua captação de áudio. Por filmar em deserto e na maioria das cenas em exteriores, o vento certamente deve ter atrapalhado muito a captação do som durante as cenas. Uma das regras mais difíceis de cumprir no caso de *O Rei está vivo* é não ser um filme de gênero, um grupo de indivíduos que recebem o azar de uma calamidade. Esse é um filme que repete os procedimentos de filmes de grupo como *Festa de família* e *Os idiotas*. *Festa de família* é uma tragédia familiar. Uma das coisas percebidas no movimento, que hoje já tem mais de cem filmes com o certificado *Dogma95*, é que tenha ido do Catolicismo ao Protestantismo. Antes, os quatro diretores: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Soren e Kristian Levring sentavam para ver os filmes e diziam se realmente o que estavam vendo poderia receber o

certificado. Agora, os próprios diretores afirmam no papel: “Em consciência, fiz meu filme seguindo as regras do Dogma95” e automaticamente recebem o certificado. Todas as discussões acerca do movimento mostram-se complexas e roubam muito tempo. Por exemplo, não é difícil filmar em câmera lenta sem romper as regras. Porém, sempre haverá alguma pessoa para dizer que aquilo não é um filme *Dogma95*. Para saber se o diretor não rompeu nenhuma das regras, seria aconselhável que os diretores do movimento fossem até o lugar de gravação dos filmes, mas perderiam muito tempo de suas vidas fazendo-se de polícia do *Dogma95*, o que não é interessante. Assim, decidiram passar essa responsabilidade para o diretor que roda o filme: “sim! Atendo às regras”.

O Rei Lear traz a idéia de austeridade. O palco vazio e abstrato vai ser substituído, no filme *O Rei está vivo*, pela paisagem do deserto, pela aridez das terras. Uma tradução transcultural, uma peça do Renascimento, modificada para servir aos espectadores do final do século XX.

Assim como os artistas do Renascimento roubaram dos clássicos material dramático para usar em suas obras, *O Rei está vivo* rouba um pouco da magia de *O Rei Lear* de Shakespeare. Através de Shakespeare tem-se uma retomada da reinvenção do humano, enquanto problematiza o conceito de autoria, proposto pelo movimento *Dogma95*. O fato de os diretores não assinarem a autoria do filme implica em relações de trocas e afetos com seus atores numa forma de acrescentar o potencial de cada um na construção de uma obra artística. Portanto, ela não é uma obra que tem um dono, mas parte do princípio de construir uma experiência coletiva.

Assim, sua adaptação constitui, como uma metáfora, um processo de mutação realizado pelos atores. O filme pode ser considerado um produto de uma cultura composta de experiências dispares e fragmentadas, com um caminho não linear, bidirecional e muitas vezes até ilógico.

5.1 Ran: uma transposição cinematográfica de *Rei Lear*

É interessante notar a semelhança entre os personagens representados pelo bobo no filme de Kurosawa e o papel que representa o personagem Kanana, o único habitante do vilarejo de *O Rei está vivo*. Ambos são sábios e sabem os destinos implacáveis que eles estão por predizer, anunciar e acabar. Kanana representa o papel do bobo ou o coro de todo filme. Em Shakespeare, o bobo é responsável pelas verdades a serem ditas, mesmo que para isso vá de encontro a certas autoridades estabelecidas. Segundo o bobo: a verdade é um cachorro que tem de ficar preso no canil. E deve ser posto fora de casa a chicotadas quando madame Cadela quer ficar calmamente fedendo junto ao fogo.

Em tradução, naturalizar significa amenizar a obra, tornando-a próxima da cultura receptora; e transliterar significa criar imagens exóticas, conservando-as próximas da cultura estrangeira (DINIZ, 1999, p.71).

São muito interessantes os filmes que creditam a sua origem a um texto de Shakespeare. Em vários momentos os personagens utilizam as frases que não eram o que eles estavam representando. É interessante quando uma adaptação consegue se definir como adaptação e não só uma história contada por um outro sistema semiótico, neste caso o cinema, mas um outro tipo de adaptação. Gérard Genet classifica as obras em segundo grau, que seriam as obras derivadas de um outro texto.

Segundo Gérard Genette, as relações transtextuais dividem-se em cinco aspectos, aqui listados, a partir do tipo mais concreto: intertextualidade (relação co-presença: citação, plágio, alusão), paratextualidade (relação entre texto e paratexto: títulos, prefácios, epígrafes, dedicatórias), metatextualidade (relação crítica explícita ou não), hipertextualidade e arquitextualidade (relação genérica, recusa do texto em se admitir como pertencente a um determinado gênero).- (DINIZ, 2005, p.43).

O Rei está vivo é uma obra de segundo grau de hipertexto, que se refere a uma outra obra de primeiro grau, nunca original, não necessariamente que se esteja recontando essa história. Essa obra em segundo grau remeteria a outros processos de tradução,

recontagem, mas pode conter outras muitas referências. Isso é muito rico porque é uma referência ao *Rei Lear*, sem estar traduzindo a obra, sem recontar. Há momentos em que a referência se transforma, se modifica, se altera, se reproduz e se usa ao mesmo tempo os mesmos e diferentes personagens. “Kurosawa utiliza-se da cultura ocidental, mas o modo como considera a presença do Ocidente em seus filmes prova não ser ele favorável a um cosmopolitismo indiferenciado” (DINIZ, 199, p.52).

Hipertexto é um texto que tem relação com outro, cuja relação pode ser de subversão, contestação ou agregação. Necessariamente não se precisa conhecer o texto anterior. O hipertexto pode existir sozinho, mas quanto mais se sabe, mais se aproveita. Não precisa ter uma relação direta nem fazer sentido sozinho nem conhecer a obra na qual se monta.

Num fenômeno complexo como a tradução intersemiótica entre o teatro e o cinema, não é possível uma sistematização satisfatória dos signos usados porque os sistemas, apesar de distintos, se sobrepõem e se misturam (DINIZ, 1999, p.61).

A posição de cada um dos personagens é bem interessante em comparação com *Ricardo III*, mostrando que ele vai contra o que se chama de grande narrativa. O texto de *O Rei Lear* é uma grande narrativa. Ele usa o texto para outras coisas, não aproveitando a narrativa. Populariza no sentido da apropriação da fala dos personagens que são ditas pelos personagens do filme, no contexto diferente, mas muito apropriadas para o momento que estão vivendo. Usam as palavras do *Rei Lear* num contexto diferente. O motorista negro com o Edmund, que era um filho bastardo, por causa dele ser de outra raça.

A partir desses dois filmes tenta-se explicar que a existência ou não do fim trágico nas diversas versões da história está ligada à visão de mundo que caracteriza cada época.

Em certos momentos da humanidade, o trágico é inaceitável e por isso as traduções têm de se adaptar a essa visão. Por outro lado, o mundo contemporâneo e o renascentista, em alguns aspectos, se aproximam em sua visão de mundo e, nesses, o trágico tem sentido (DINIZ, 1999, p.14).

O filme *O Rei está vivo* não reproduz o texto *de* Shakespeare, nem é fiel a ele, apenas o sugere. Não o reverencia como texto original para o roteiro, embora cite literalmente alguns trechos.

O cineasta moderno, porém, sem os preconceitos de originalidade e fidelidade, procura se lançar, encontra-se livre para recriar o texto em idiomas nunca antes sonhados.

6 CONCLUSÃO

O brasão que representa o *Dogma95* dá pistas sobre a natureza do movimento. Trata-se de um porco visto por detrás, com um olho no lugar do ânus. As perguntas que se enunciam são: seria uma homenagem às avessas ao olho de Vertov, uma vez que inverte a razão dos sentidos, situando a visão, a análise, o “terceiro olho” na iluminação no final do trato intestinal? E qual seria a relação da vista com os órgãos sexuais e excretores? A visão sendo expelida da câmera, sem tratamento de som e imagem, como uma eliminação orgânica? Ou seria a conexão do olho com o ânus um ícone da queda dos valores fundamentais do cinema em função do comércio que se estabeleceu?

Certamente, esses foram os temas abordados ao longo da dissertação e fartamente propalados pelo movimento *Dogma95*: o retorno às origens, à experimentação. Olhando por outro ângulo, o subtítulo da dissertação “Tudo é angústia” sintetiza o teor dos filmes tanto em seus temas quanto em seus modos de fazer cinema. O *Dogma95* escolheu a angústia como forma de expressão. Como várias são as formas de narrar, a escolha sempre foi a estética revolucionária, apontando para as crises das antigas formas de representações e saberes, sobre a cultura cinematográfica. Muito já se extraiu dessa arte que se transformou em mídia, em indústria.

Não parece gratuito que os filmes com o certificado *Dogma95* tratem de pequenos grupos de pessoas em lugares concretos. Todos os filmes são bastante melodramáticos e a vida emocional é bastante explosiva. Um dado que pode ser detectado é que os diretores têm somente seus atores para fazerem seus filmes, nada mais para expressar suas emoções. Não há música que possa provocar um crescendo, essencial em muitos casos, para despertar ao público. O roteiro, a história têm que agarrar, caso

contrário, não se terá um filme. E como só contam com seus atores, têm que fazer com que eles desmaiem, vomitem e que briguem entre si, algo que expresse o que querem pôr para fora. As regras funcionam como uma busca de pureza, de desnudamento das formas mirabolantes de se usar a imagem. Há que se criar uma guerra entre os personagens e essa guerra surge dos momentos mais irracionais.

Todos os filmes analisados giram em torno de quatro ou cinco personagens que aterrissam casualmente na vida de outras pessoas. *Festa de família*, *Mifune*, *Os idiotas* e *O Rei está vivo* tratam de gente que aprende a viver com seus lados sombrios: com um trauma infantil, com o seu idiota interior, com seu irmão louco e com suas próprias intolerâncias. Todos os filmes têm uma unidade, que se tornou um gênero em si, o que se deve seguir como “espasmos”, feitos com absoluta paixão. Do contrário, não funciona. Por suposto, há histórias que não podem e nem devem ser contadas dentro do movimento *Dogma95*. Há filmes que só podem ser feitos com máquinas enormes, coisas que não se podem fazer com a linguagem *Dogma95*. Seria como escrever somente com verbos, proibindo os adjetivos. Os filmes franceses da década de 50, os filmes italianos da década de 60 e os filmes ingleses da década de 70, na sua grande maioria, são tão inocentes e limpos como os primeiros quatro filmes *Dogma95*.

Os filmes *Dogma95* ajudam a descobrir algo que é peculiar na cultura dinamarquesa: a modéstia e o medo de se expressar demasiado. Esse sentimento está muito claro em *Festa de família*: um jovem diretor que elege um tema muito sério, muito duro e trata de lutar contra ele. E não é casual que o antagonista no filme seja um homem de 60 anos. A coragem de fazer isto encontra-se facilmente na cultura dinamarquesa. Porém, *Dogma95* obriga o diretor a tomar e a tornar sério sua situação. *Dogma95* dá a oportunidade de mostrar algumas reações sinceras, sem ser o típico filme americano em

que as interpretações ainda pareçam teatrais. Nos filmes *Dogma95*, o ator é quem faz e a câmera o capta.

Creio que *Dogma95* é um movimento bastante generoso na medida em que aspira a dar algo novo ao público. Também aspira a dizer a verdade ou ao menos a dizer uma verdade: entretanto, não conta uma mentira. O propósito é que alguém utilize o que tem e não minta e essa é uma ambição admirável, seja ou não deliberada. *Dogma95* tem feito muitas pessoas se darem conta de que alguém pode fazer um filme por si mesmo.

Partindo de uma idéia de grupo, de uma união, de uma irmandade, de uma entrega a um outro esforço sagrado, *Dogma95* renega a idéia de trama por acreditar que o cinema, assim como a vida, evolui - as pessoas nascem e morrem - e não em armadilhas criadas por uma trama. Para os quatro diretores que criaram e aceitaram fazer filmes ao estilo *Dogma95*, o que existe é uma falácia acerca da verdade no cinema, que o *Neo-realismo* e o *Cinema-Verdade* deixaram muito longe. Nunca houve uma verdade absoluta em um filme. Uma das impossibilidades para que isso aconteça é que cada cineasta tem o seu próprio ponto de vista. No entanto, no sentido da verdade em sua forma mais pura, há algo muito mais importante, nem os documentários na sua busca pela pessoa na sua realidade conseguiram captar. Crêem que isso só é possível mediante algum tipo de manipulação: fazer com que as coisas e os eventos pareçam reais enquanto mentem sobre eles. O que sobressai é uma beleza poética.

Quando alguém segue as dez regras sem questioná-las, estas o obrigam a sacar certos elementos da verdade ou os reflexos da verdade dos atores, dos personagens e da história: algo que finalmente há de reconhecer que resulta mais verdadeiro do que conseguiria com outros meios que não as regras. Uma forma mais sincera de fazer cinema. A idéia é de que alguém que se submeta às regras é porque não quer fazer armadilhas ou truques de filmagem quando se realiza um filme. Não existe motivo algum para fazer um

filme se alguém não crê que será indulgente. Não há espaço para a ironia. É algo muito sério, muito técnico, relacionado com o modo de fazer cinema. Um movimento ideológico, com elementos religiosos, como os dez mandamentos. Fala-se em buscar a verdade porque, hoje, muito se discute no cinema documental: essa coisa da verdade, da busca da verdade. Até onde você como cineasta interfere na feitura de um filme? Até quando você interfere na pessoa, direcionar a pessoa a dar o depoimento que você quer? O *Dogma95* parte do contrário: aqui não é um documentário, não estamos buscando a verdade, porém trabalhamos de uma forma tão intensa que a verdade sobressai desse aprendizado. Não se busca uma verdade absoluta que o documentário quer me dar quando conta a vida de fulano de tal, ou quando nos relata como vive uma sociedade, as pessoas. O *Dogma95* busca o uniforme, o interior do ator.

Dogma95 nasceu de um asco creditado a filmes *hollywoodianos* que inundam o mercado mundial e de um desejo genuíno de reinstalar regras de um compromisso. Foi um modo de fazer filmes com grande seriedade, com solenidade jocosa e, sendo assim, 100% idealista, recuperando uma questão útil: fazer coisas difíceis é instrutivo e desfruta-se dos resultados obtidos. Foi capaz de criar uma irmandade que funciona em harmonia e estabelecer um exemplo real de como se pode formar uniões criativas. Embora os filmes tivessem sido subvencionados pela televisão dinamarquesa e pelo Estado, conseguiram escapar honrosamente da marca de patrocínios. *Dogma95* criou condições para uma solidariedade internacional de todo o cinema de vanguarda e a eles se uniram muitos cineastas ao redor do mundo, com paixão inquebrantável. O caso mais exemplar é do norte-americano Harmony Korine, que com o filme *Julien Donkie-Boy* despertou críticas entusiastas em todo o mundo. O filme tem como um dos atores principais o renomado diretor alemão Werner Herzog.

A tecnologia digital veio trazer para o cinema uma certa leveza. O que representa, na verdade, uma forma de sentimento que busquei para escrever esta dissertação. As câmeras digitais trouxeram uma certa leveza para o cinema: essa coisa de poder captar o som e a imagem ao mesmo tempo, de libertar as câmeras pesadas, de colocá-la na mão, de colocá-la nos personagens. Quanto ao vídeo digital, ainda estamos à espera de um filme *Dogma95* que faça honras à regra de número nove, onde o formato final de exibição venha a ser em 35mm e de boa qualidade. O *Dogma95* obriga também cada diretor a esquecer do largo benefício da qualidade de gravação com câmeras 35mm. A forma de casamento do vídeo digital e seu processo de transformação em película 35mm ainda estão em processo de aperfeiçoamento. Essa regra só é aplicada quanto ao formato de distribuição, para que se possa filmar em vídeo ou 16mm e distribuir em 35mm.

Contudo, o vídeo digital significa mais produção, mais comunicação e mais tempo para os diretores criarem planos com a câmera, algo como disse Kristian Levring, que supõe um bom aprendizado, “a facilidade de sugerir idéias novas para uma arte que está em renovação.” Esta é a razão por que Godard aconselhou Michael Cimino a passar uns quatro anos fazendo pornô ou documentários na Nicarágua, em vez de esforçar-se com uma grande obra de 45 milhões de dólares.

Ainda que a produção tenha crescido devido a essas câmeras pequenas, a distribuição e exibição seguem igual. Uma sala de cinema de arte, todavia, significa um conjunto de salas inacessíveis que se alimentam de um ciclo de festivais e que ficam enterradas embaixo dos anúncios dos filmes comerciais. A internet propõe uma solução para isto. Porém, todo cineasta deseja uma projeção decente, se é sincero consigo mesmo.

Hoje existem cento e trinta e oito filmes realizados no mundo sob os preceitos *Dogma95*. Curiosamente, há dois deles realizados aqui em Minas Gerais, em Uberlândia. O *Dogma95* veio trazer uma geração que já estava desacreditada deste cinema como

entretenimento, uma nova possibilidade de poder fazer filmes, de poder usar essas câmeras digitais mais baratas, disponíveis, e dando uma possibilidade às pessoas de realização de seus filmes de longa-metragem. O que vem disso não é necessariamente um trabalho de grande qualidade. Eu chamo de generoso este aspecto: de mostrar que é possível, você com uma câmera digital e um computador na sua casa, fazer um filme e este mesmo filme poder circular no mercado e competir inclusive com um cinema de grande produção. O *Dogma95* veio falar isso, que hoje é possível fazer cinema. Antigamente era mais difícil. Durante o movimento da *Nouvelle Vague* não era tão fácil ter este tipo de experiência, porque o único recurso ainda disponível era gravar com câmeras 35mm ou 16 mm. Eu acho que o *Dogma95* é generoso neste aspecto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável** [cinema e pintura] - Jacques Aumont, tradução Eloísa Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AVELAR, José Carlos. **A ponte clandestina**: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García, Espinosa, Sanjinés, Alea. Teorias de Cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: ed. 34/Edusp, 1995.

BEIGUELMAN, Giselle: Linke-se arte/mídia/política/cibercultura. Giselle Beiguelman – São Paulo: Petrópolis, 2005.

BOGDANOVICH, Peter. **Afinal, quem faz os filmes**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000

CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes** / Maria do Rosário Caetano. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural: Ouro Preto: editora UFOP, 1999.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. – Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

Distúrbio eletrônico / **Critical Art Ensemble**; Tradução de Leila de Souza Mendes. – São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001 – Coleção Baderna

DOMINGUES, Diana (org.) **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

GOSCIOLA, Vicente. **Roteiro para as novas mídias**: do game à TV interativa. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa. Livros Horizonte LDA, 1981.

KELLEY, Richard- **EL título de este libro es Dogma 95**. Barcelona: Trayectos, 2001.

KUROSAWA, Akira. **Relato autobiográfico** / Akira Kurosawa; tradução: Rosane Barguil Pavam, Marina Naomi Yanai, Heitor Ferreira da Costa – São Paulo: Estação Liberdade, 1993. 3ª edição.

LEMOS, Ronaldo. **Direito, tecnologia e cultura**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **Cinema digital: um novo cinema?** Por Luiz Gonzaga Assis de Luca. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

LOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. **O cinema do real**: organização de Maria Dora Mourão e Amir Labaki. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual / André Parente (org.), Tradução de Rogério Luz *et al.* Rio de Janeiro. Editora 34, 1993.

ROTH, Laurent. **A câmera DV**: órgão de um corpo em mutação. *In*: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. **O cinema do real**: organização de Maria Dora Mourão e Amir Labaki. São Paulo: Cosac Naify, 2005 p.37.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **O cinema utópico de Lars von Trier**, Politizar as novas tecnologias – O impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: Editora 34, 2003.

SCORSESE, Martin. Folha de São Paulo; São Paulo, quinta feira, 17 de agosto de 2006 - **Caderno Folha Ilustrada** – E1.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite** /Rogério Sganzerla – Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

Site: www.revistaetcetera.com.br – www.films-san-frontieres.fr/5obstruction em 12/03/2005

ANEXOS

MANIFESTO *DOGMA95*

Dogma95 é um coletivo de diretores de cinema fundado em Copenhague na primavera de 1995.

Dogma95 tem como objetivo expresso opor a ‘certas tendências’ do cinema atual.

Dogma95 é uma ação de resgate!

Em 1960 já estávamos fartos! O cinema estava morto e clamava por sua ressurreição! O objetivo era correto, porém os meios não! A nova onda resultou de um murmúrio que lavou a terra e se converteu em porcaria. Os temas de individualismo e liberdade criaram obras durante um tempo, porém não trocaram nada. A onda estava bem como apoio, como os próprios diretores. A onda nunca foi mais forte que os homens que estavam atrás dela. O próprio cinema anti-burguês acabou sendo burguês porque o fundamento em que estas teorias se baseavam era uma concepção burguesa da arte. O conceito de autor era romantismo burguês desde o princípio e, por isso mesmo, falso!

Para *Dogma95* o cinema não é pessoal!

Hoje em dia há uma tormenta tecnológica e, seu resultado será a democratização final do cinema. Pela primeira vez, qualquer um pode fazer um filme. Porém, quanto mais acessível chega a ser o meio, mais importante é a vanguarda. Não é acidental que a expressão ‘vanguarda’ tenha conotações militares. Disciplina é a resposta! Devemos vestir nossos filmes em uniforme porque o filme pessoal é decadente por definição!

Dogma95 se opõe ao filme pessoal através do princípio de oferecer um conjunto de regras indiscutíveis conhecida por o Voto de Castidade.

Em 1960 já estávamos cheios! O cinema havia sido maquiado até a sua morte, diziam, entretanto, desde então que o uso de maquiagem havia ultrapassado até o alto.

A tarefa ‘suprema’ do diretor de cinema decadente é tapear o público. É disso que estamos tão orgulhosos? É isto que nos tem propiciado um século de cinema? Por meio de que emoções podem ser comunicadas as ilusões? Por meio da liberdade de engano do artista pessoal?

O previsível (a dramaturgia) se converteu num bezerro de ouro em torno do qual dançamos. Justificar o argumento com a vida interior dos personagens é demasiado complicado, e não é ‘arte elevada’. Como nunca havia sucedido, a ação superficial e o filme superficial estão recebendo todos os elogios.

O resultado é estéril. Uma ilusão de *pathos* e uma ilusão de amor.

Para *Dogma95* o cinema não é uma ilusão!

Hoje em dia, uma tormenta tecnológica aumenta, e seu resultado é a elevação da maquiagem ao nível de Deus. Usando novas tecnologias qualquer um pode, em qualquer momento acabar com os últimos vislumbres da verdade num abraço mortal das sensações.

A ilusão é todo aquilo que o filme pode ocultar atrás de si.

Dogma95 combate o cinema de ilusão com um conjunto de regras indiscutíveis conhecido como Voto de Castidade.

- 1- A rodagem tem que ser em locais naturais. Não se pode recorrer ou criar um set. Se um objeto é necessário para o desenvolvimento da história, se deve buscar na localização onde os objetos estejam.

- 2- O som não se separará das imagens e vice-versa (não se deve utilizar música, a menos que esta seja gravada no mesmo lugar onde se grava a cena);
- 3- A câmera deve estar sobre os ombros ou à mão.
- 4- O filme tem que ser em cores. Não se permite o uso de luz especial ou superficial (se a luz não alcança para rodar um determinada cena, esta deve ser eliminada ou, em rigor, se pode colocar um foco simples de luz a câmera)
- 5- Está proibido utilizar efeitos especiais ou filtros de qualquer tipo
- 6- A filme não pode ter uma ação ou desenvolvimento superficial (não pode haver armas, nem ocorrer crimes na história.)
- 7- As alterações de tempo e de espaço estão proibidas ou, o que é o mesmo, o filme ocorre aqui e agora);
- 8- Os filmes de gênero não são admissíveis;
- 9- O formato deve ser o normal 35mm (Formato da Academia);
- 10- O diretor não deve ser creditado.

De agora em diante como diretor prometo prescindir do meu gosto pessoal. Já não sou um artista. De agora em diante prometo não criar uma 'obra', já que considero o instante e a hora como mais importante que o conjunto. Minha meta absoluta é tirar a verdade dos meus personagens e dos meus cenários. Prometo fazê-lo por todos os meios possíveis dentro das minhas possibilidades e a custos do bom gosto e de toda consideração estética. Assim formulo meu Voto de Castidade

Copenhague, segunda feira, 13 de março de 1995

Em nome de Dogma95

LARS VON TRIER, THOMAS VINTERBERG

FILMES COM O CERTIFICADO DOGMA95**Dogme # 1: Festen (Denmark)**

Directed by Thomas Vinterberg
Produced by Nimbus Film Productions
Avedøre Tværvej 10
DK-2650 Hvidovre
Denmark
Phone: (+45) 36 34 09 10
Fax: (+45) 36 34 09 11
Link: www.dogme95.dk

Dogme # 2: Idioterne (Denmark)

Directed by Lars von Trier
Produced by Zentropa Entertainments
Avedøre Tværvej 10
DK-2650 Hvidovre
Denmark
Phone: (+45) 36 78 00 55
Fax: (+45) 36 78 00 77
Link: www.dogme95.dk

Dogme # 3: Mifunes Sidste Sang (Denmark)

Directed by Søren Kragh-Jacobsen
Produced by Nimbus Film Productions
Avedøre Tværvej 10
DK-2650 Hvidovre
Denmark
Phone: (+45) 36 34 09 10
Fax: (+45) 36 34 09 11
Link: www.dogme95.dk

Dogme # 4: The King Is Alive (Denmark)

Directed by Kristian Levring
Produced by Zentropa Entertainments
Avedøre Tværvej 10
DK-2650 Hvidovre
Denmark
Phone: (+45) 36 78 00 55
Fax: (+45) 36 78 00 77
Link: www.dogme95.dk

Dogme # 5: Lovers (France)

Directed by Jean-Marc Barr
Produced by TF1 International
125 Rue Jean-Jacques Rousseau
92138 Issy-Les-Moulineaux
France

Phone: (+33-1) 41 41 15 04

Fax: (+33-1) 41 41 31 76

Dogme # 6: Julien Donkey-Boy (USA)

Directed by Harmony Korine

Produced by Independent Pictures

42 Bond Street

New York

NY 10012

USA

Phone: (+1) 212 933 1200

Fax: (+1) 212 993 1201

Dogme # 7: Interview (Korea)

Directed by Daniel H. Byun

Produced by CINE 2000 Production

Foreign sales representative: MIROVISION Inc.

7F. Garden Yeshikjan B/D, 45-18 Youido-dong,

Yongdungpo-gu, Seoul 150-010

KOREA

Phone: (+82) 2 375 2567/9

Fax: (+82) 2 737 1185

Dogme # 8: Fuckland (Argentina)

Directed by Jose Luis Marques

Produced by ATOMIC FILMS S.A.

Castillo 1366 (1414) Buenos Aires

Argentina

Phone: 54.11.4771.0400

Fax: 54.11.4771.6003

Link: www.fuckland.com.ar

Dogme # 9: Babylon (Sweden)

Directed by Vladan Zdravkovic

Produced by AF&P, MH Company

Sveavaegen 4

85239 Sundsvall

Sweden

Phone: (+46) 60 14 84 54

Mail: vladan@ite.mh.se

Dogme # 10: Chetzemoka's Curse (USA)

Directed by Rick Schmidt, Maya Berthoud,

Morgan Schmidt-Feng, Dave Nold,

Lawrence E. Pado, Marlon Schmidt

and Chris Tow.

Produced by FW Productions

P.O. Box 1914

Port Townsend, WA 98368

USA

Mail: lightvideo@aol.com

Dogme # 11: Diapason (Italy)

Directed by Antonio Domenici
Produced by FLYING MOVIES s.r.l.
Via del Governo Vecchio 73
00186 Roma
ITALY
Phone: (+39) 06 6813 6673-4
Fax: (+39) 06 6813 6675
Co-producer: Minerva Pictures
Via Domenico Cimarosa 18
Roma
ITALY
Phone: (+39) 06 85 43 841
Fax: (+39) 06 855 8105
Mail: minervai@tin.it
Link: www.minervapictures.com
Link: www.rarovideo.com

Dogme # 12: Italiensk For Begyndere (Denmark)

Directed by Lone Scherfig
Produced by Ib Tardini Zentropa Entertainments
Avedoere Tvaervej 10
2650 Hvidovre
Denmark
Phone: +45 36 86 87 88
Fax: +45 36 86 87 89

Dogme # 13: Amerikana (USA)

Directed by James Merendino
Produced by Gerhard Schmidt and Sisse Graum Olsen
Cologne Gemini Filmproduktion and Zentropa Productions 2
Avedoere Tvaervej 10
2650 Hvidovre
Denmark
Phone: +45 36 86 87 88
Fax: +45 36 86 87 89

Dogme # 14: Joy Ride (Switzerland)

Directed by Martin Rengel
Produced by ABRAKADABRA Films AG
Theaterstrasse 10
CH-8001 Zürich
Swiss
Phone: (+41) 1 254 58 90
Fax: (+41) 1 262 45 14
Mail: abrakadabra@swissonline.ch

Dogme # 15: Camera (USA)

Directed by Rich Martini
Produced by Rich Martini
P.O. Box 248
Santa Monica, CA. 90406
USA
Mail: richmartini@yahoo.com

Dogme # 16: Bad Actors (USA)

Directed by Shaun Monson
Produced by Nicole Visram
Immortal Pictures
4000-D West Magnolia Blvd.
Suite 260
Burbank, CA 91505
USA
Link: www.badactors.net

Dogme # 17: Reunion (USA)

Directed by Leif Tilden
Produced by Kimberly Shane O'Hara and Eric M. Klein
5460 White Oak Avenue E335
Encino, California 91316
USA
Phone: (818) 461-8929
Fax: (818) 416 8933
Mail: yelduck@aol.com
Link: www.reunion81.com

Dogme # 18: Et Rigtigt Menneske (Denmark)

Script and Director: Åke Sandgren
Produced by Ib Tardini
Zentropa Productions
Avedoere Tvaervej 10
2650 Hvidovre
Phone: +45 36 78 00 55
Fax: +45 36 78 00 77
Mail: Lizette.gram@filmbyen.com

Dogme # 19: Når Nettene Blir Lange (Norway)

Directed by Mona J. Hoel
Produced by Malte Forssell
Freedom From Fear A/S
Mail: maltefilm@euromail.se

Dogme # 20: Strass (Belgium)

Directed by Vincent Lannoo
Produced by Dadowsky Film
Rue De Belgrade 13
1190 Forest (Brussels)
Belgium

Phone 0032 2 538 55 71

Mail: radowsky.films@online.be

Dogme # 21: En Kærlighedshistorie (Denmark)

Directed by Ole Christian Madsen

Produced by Bo Ehrhardt, Birgitte Hald and Morten Kaufmann

Nimbus Film Produktion ApS

Avedøre Tværvej 10

DK-2650 Hvidovre

Denmark

Phone: +45 36 34 09 10

Fax : +45 36 34 09 11

Mail: dogme@nimbusfilm.dk

Dogme # 22: Era Outra Vez (Spain)

Directed by Juan Pinzás

Produced by Pilar Sueiro

ATLÁNTICO FILMS, S.L.

Plaza Conde Valle Suchil, 15

28015 Madrid

Spain

Phone: +34 915 931 781

Fax: +34 915 931 780

Mail: atlanticofilms@wanadoo.es

Link: www.atlanticofilms.com

Dogme #23: Resin (USA)

Directed by Vladimir Gyorski

Produced by Steve Sobel

Organic Film

1966 North Beachwood Drive #12

Hollywood, CA. 90068

USA

Phone: +1 323 464-1271

Mail: resin@anet.net

Link: www.resin-themovie.com

Dogme #24: Security, Colorado (USA)

Directed by Andrew Gillis

Produced by Andrew Gillis

Grammar Rodeo LTD

128 S. Churchill Dr.

Fayetteville, NC 28303

USA

Phone: (+1) 910 484-9828

Mail: grammarrodeo@hotmail.com

andygillis@aol.com

Dogme #25: Converging With Angels

Directed by Michael Sorenson

Produced by Thomas Jamroz and Michael Sorenson

Artistry & Rhythm Filmworks
446 North Wells, Suite 253
Chicago, Illinois 60610
USA
Phone: (+1) 312/664-7735
Fax: (+1) 312/644-7736
Mail: keynote@arflix.com

Dogme #26: The Sparkle Room (USA)

Directed by Alex McAulay
Producer: Voltage USA
1000 Smith Level RD
Box F7
Carrboro, NC27510
USA
Mail: voltageUSA@hotmail.com

Dogme #27: Come Now (USA)

Dogme #28: Elsker Dig For Evigt (DENMARK)

Director: Susanne Bier
Producer: Vibeke Windeløv
Zentropa Entertainments
Avedøre Tværvej 10
DK-2650 Hvidovre
Denmark
Phone: (+45) 36 78 00 55

Dogme #29: The Bread Basket (USA)

Director: Matthew Biancniello
Producer: My way of the Highway Films
6700 Franklin Place #204
Hollywood, CA90028
USA
Phone:310-226-7002

Dogme #30: Dias de Boda (Spain)

Director: Juan Pinzas
Producer: Atlantico Films
SL Plaza conde Valle Suchil 15
28015 Madrid
Spain
Phone: 91 593 17 81
Fax: 91 593 17 80

Dogme #31: El Desenlace (Spain)

Director: Juan Pinzas
Producer: Atlantico Films
SL Plaza conde Valle Suchil 15
28015 Madrid

Spain
Phone: 91 593 17 81
Fax: 91 593 17 80

Dogme #32: Se til venstre, der er en Svensker (Denmark)

Director: Natasha Arthy
Produced by Nimbus Film Productions
Avedøre Tværvej 10
DK-2650 Hvidovre
Denmark
Phone: (+45) 36 34 09 10
Fax: (+45) 36 34 09 11
Link: www.dogme95.dk

Dogme #33: Residencia (Chile)

Director: Artemio Espinosa Mc.
Producer: Nuevo-Extremo Cine TV Digital
Malaquías Concha 0210 - Providencia
Santiago of Chile
Chile
Phone: 562 635 6320
Fax: 562 635 6321
Mail: producciones@nuevo-extremo.cl
Link: www.dogme95.cl

Dogme # 34: Forbrydelser (Denmark)

Directed by Annette K. Olesen
Produced by Ib Tardini
Zentropa Entertainments
Avedoere Tvaervej 10
2650 Hvidovre
Denmark
Phone: +45 36 86 87 88
Fax: +45 36 86 87 89

Dogme #35: Così x Caso (Italy)

Directed by Cristiano Ceriello
Produced by CinemaDistriBuzione.com and Cristiano Ceriello
Viale Della Rinascita 15
800ho S. Gennarello di Ottaviano, Napels
Italy
Phone: +39 0818271682
Fax: +39 0818271682
Link: www.cinemadistribuzione.com
Mail: info@cinemadistribuzione.com

Dogme #36: Amateur Dramatics (England/Denmark)

Directed by Uncredited (Anja Laumann)
Produced by Anja Laumann. Donna Bowyer. Andy Hazard.
Halla Productions

25 Covert Road
West Bridgford
Nottingham
NG2 6GP
England/Denmark
Phone: 07841576788
Mail: hallaproductions@hotmail.com

Dogme #37: Gypo (UK)

Directed by Jan Dunn
Produced by Elaine Wickham
2 Nelson Crescent
Ramsgate
Kent
CT11 9JF
UK
Phone: +447763817239
Link: <http://medbfilms.com>
Mail: info@medbfilms.com

Dogme #38: Mere Players (USA)

Directed by Vaun Monroe
Produced by Vaun Monroe
251 Roy Park Hall
Ithaca College
Ithaca, New York
14850
USA
Phone: 607-274-1476
Link: <http://mereplayers.com>
Mail: mereplayers@mereplayers.com

Dogme #39: el ultimo lector (mexico)

Directed by sergio marroquin
Produced by sergio marrquin
cerro del aguila #305 fraccionamiento el fundador
san nicolas de los garza méxico
Phone: +52(818)313.24.41.
Fax: +52(818)313.24.41.
Mail: sergib80@gmail.com

Dogme #40: LAZY SUNDAY AFTERNOONS (ENGLAND)

Directed by JOE MARTIN
Produced by JOE MARTIN
50 GREENHILL WAY
FARNHAM
SURREY
GU9 8SZ
ENGLAND
Phone: 01252 712 963

Mail: joe3_98@hotmail.com

Dogme #41: Lonely Child (Canada)

Directed by Pascal Robitaille
Produced by Pascal Robitaille / Vidéographe
460 Sainte-Catherine West
Suite 504
Montreal, Quebec
H3B 1A7
Canada
Phone: (+1) 514 866 4720
Fax: (+1) 514 866 4725
Link: <http://www.videographe.qc.ca>
Mail: info@videographe.qc.ca

Dogme #42: DarshaN (USA)

Directed by Travis Pearson
Produced by Rammon Pearson
7910 Crossroads Drive #12-E
North Charleston, SC 29406
USA
Phone: 843-345-7533
Mail: avidya6758@yahoo.com

Dogme #43: 11:09 (America)

Directed by Adam Wolf
Produced by Adam Wolf, Raymond Surbaugh, Armando Noriega II, C
3301 Hocking Parkway
Nelsonville Ohio, 45764
America
Phone: 740-590-5504
Mail: graymatter1986@yahoo.com

Dogme #44: Vince Conway (England)

Directed by Matthew Pattison
Produced by Matthew Pattison
Green Farm,
Main Street,
Barmby Moor,
York,
YO42 4EB
England
Phone: 07740484552
Mail: MatPat@aol.com

Dogme #45: Regret Regrets (U.S.A.)

Directed by Taylor Hayden
Produced by Taylor Hayden
5460 White Oak Ave. # C309 Encino, California 91316
U.S.A.

Phone: 818-990-7952

Link: <http://www.taylorhayden.com/TaylorHaydenProduction>

Mail: vpa77@hotmail.com

Dogme #46: perspective (England)

Directed by Luca Salvatori

Produced by Stuart Bell

5 Belmore lane

England

Phone: 07974344438

Fax: n/a

Mail: luca401@hotmail.com

Dogme #47: Godinne van die Grondpad (South Africa)

Directed by Pieter Lombaard

Produced by Binary Film Works

178 Clearwater

Highveld Eco Park

Centurion

Pretoria

South Africa

Phone: +27 83 258 1931

Mail: pieter@bfw.co.za

Dogme #48: Gilles sucks (Luxembourg)

Directed by Michelle

Produced by Hamesen hieren

147, route de Luxembourg

Luxembourg

Phone: 00352091888978

Mail: kim.melchers@internet.lu

Dogme #49: Michelle, Gilles, Kim (Luxembourg)

Directed by Michelle

Produced by Gilles

197, route de Luxembourg

Luxembourg

Phone: 00352091888798

Mail: kim.melchers@internet.lu

Dogme #50: autobahne (turkey)

Directed by levent türkan

Produced by ibrahim türkan

caferađa mah. bahariye ca. taner apt. no:76/6 kadykoy/istanbul

turkey

Phone: +905337450407

Link: <http://www.geocities.com/autobahne>

Mail: pulpart@hotmail.com

Dogme #51: A Cool Day in August (United States of America)

Directed by Christopher J. Rizzo
Produced by Christopher J. Rizzo
49 East 96th Street Apt. 1c
Manhattan New York 10128
United States of America
Phone: 603-505-7114
Mail: crizzo1232@hotmail.com

Dogme #52: Shaolin Warrior (USA)

Directed by Rob Sylvester
Produced by Kabil Seesan
9330 Miner Drive
3061 Glacierwood Drive
USA
Phone: 907-789-0978
Mail: rob_909@hotmail.com, brandon_sylvester@hotmail.com

Dogme #53: Chip Off the Ol' Blockbuster (USA)

Directed by Alex Palmer
Produced by Nick Palmer
1705 Barry Avenue
Los Angeles, CA 90025
USA
Phone: 310.804.4996
Mail: alexpalmer3000@yahoo.com

Dogme #54: Et rigtigt menneske (DK)

Directed by Åke Sandgren
Produced by Zentropa
Anne-Katrine Hæstrup
Otte Ruds Gade 10
8200 Århus N
DK
Phone: 86106630
Mail: anne_katrine2@yahoo.dk

Dogme #55: Picnic and a stroll (USA)

Directed by Garrett DeHart
Produced by Garrett DeHart
141 Bixbt Terrace
ATLANTA, GA 30317
USA
Phone: 404-219-4905
Link: <http://www.garrettdehart.com/film/picnic.html>
Mail: garrett@garrettdehart.com

Dogme #56: To be announced (TBA) (Australia)

Directed by TBA
Produced by TBA
Phone: 0423135255

Fax: nil
Mail: daniellehaliczzer@yahoo.com

Dogme #57: Bugbusters (germany)

Directed by matthias roeder
Produced by christian staudte
dresdener str. 353
01705 freital
germany
Phone: 03516521104
Mail: fam.roeder@gmx.de

Dogme #58: Carpe Diem (Australia)

Directed by Marcus Roberts
Produced by Marcus Roberts
14 Cumberland Cresent.
Huntfield Heights
SA. 5163
Australia
Phone: 0438832805
Link: <http://www.film-fanatic.blogspot.com>
Mail: liam5000@indiainfo.com

Dogme #59: Colori (Italy)

Directed by Cristiano Ceriello
Produced by Cinema Distribuzione and Cristiano Ceriello
via A. Diaz, 142
80047 San Giuseppe Vesuviano (Naples)
Italy
Phone: +390818271482
Fax: +390818271482
Link: <http://www.cinemadistribuzione.com>
Mail: info@cinemadistribuzione.com

Dogme #60: D. (ITALY)

Directed by Cristiano Ceriello
Produced by Cinema Distribuzione and Cristiano Ceriello
via A. Diaz, 142
80047 San Giuseppe Vesuviano (Naples)
ITALY
Phone: +390818271482
Fax: +390818271482
Link: <http://www.cinemadistribuzione.com>
Mail: info@cinemadistribuzione.com

Dogme #61: Evoque - Reality Show (Italy)

Directed by Mauro John Capece
Produced by Evoque - Officina d'Arte
P.o. Box 91
64011 Alba Adriatica (TE)

Italy
Phone: +39-329-4316120
Link: <http://www.evoque.it>
Mail: info@evoque.it

Dogme #62: A Promise (USA)

Directed by Corey Smith
Produced by Corey Smith Film Productions
350 W. 88th St., Apt. 501
New York, NY 10024
USA
Phone: 862-208-9843
Link: <http://homepage.mac.com/smithcorey/APromise.htm>
Mail: smithcorey@mac.com

Dogme #63: Abortion (USA)

Directed by Rob Sylvester
Produced by Brandon Sylvester, Kabil Seesan
3061 Glacierwood Drive
Juneau, Alaska 99801
USA
Phone: 907-789-0978
Mail: brandon_sylvester@hotmail.com, Rob_909@hotmail.com

Dogme #64: Water Wine (Canada)

Directed by Brendan P Frye
Produced by Brendan P Frye
55 milton
Canada
Phone: 519-671-6887
Mail: bfrye@uwo.ca

Dogme #65: The Smokestack Wager (Canada)

Directed by Tony Hinds
Produced by Tony Hinds, Kyle Milroy
990 Jessie Ave
Winnipeg, Manitoba
Canada
Phone: (204) 453 3232
Link: <http://www.myspace.com/satiricalfilms>
Mail: satirical@hotmai.com

Dogme #66: Work all day (Canada)

Directed by Wilson Reddington
Produced by Jay Ross
120 Butt St. Calgary
Canada
Phone: 561-458-1198
Mail: johnny_b_goode@hotmail.com

Dogme #67: PREMIER (HUNGARY)

Directed by Tamás Dömötör
Produced by László Pavelkovits
1/B Teleki Blanka str.
Szombathely
HUNGARY
9700
HUNGARY
Phone: +36309563539
Mail: meskhal@freemail.hu, pavel.l@t-online.hu

Dogme #68: DOGumentario ITALIA (ITALY)

Directed by Cristiano Ceriello
Produced by Cristiano Ceriello and Cinema Distribuzione
viale della Rinascita, 15
80040 San Gennarello di Ottaviano
(Naples)
ITALY
Phone: +390818271482
Fax: +390818271482
Link: <http://www.cinemadistribuzione.com>
Mail: ceriellofilm@hotmail.com

Dogme #69: Tenderete (Spain)

Directed by Carlos Morales
Produced by Carlos Morales
Apartado de correos #8
Breña Alta
38710T Tenerife
Spain
Phone: 0034680445775
Mail: elnotax@gmail.com

Dogme #70: Funerale di Famiglia (ITALY)

Directed by Cristiano Ceriello
Produced by Cinema Distribuzione and Cristiano Ceriello
via A. Diaz, 142
80047 San Giuseppe Vesuviano
(Naples)
ITALY
Phone: +390818271482
Fax: +390818271482
Link: <http://www.cinemadistribuzione.com>
Mail: info@cinemadistribuzione.com

Dogme #71: Beauty and The Hitman (Denmark)

Directed by Allan Jensen
Produced by Allan Jensen
Allan Jensen
Sneholmgårdsvej 2

4690 Dalby
 Denmark
 Denmark
 Phone: 23292713
 Mail: future.1989@hotmail.com

Dogme #72: Heaven and... (Denmark)

Directed by Allan Jensen
 Produced by Allan Jensen
 Allan Jensen
 Sneholmgårdsvej 2
 4690 Dalby
 Denmark
 Denmark
 Phone: 23292713
 Mail: future.1989@hotmail.com

Dogme #73: Does it hurt? -The First Balkan Dogma (Macedonia)

Directed by Aneta Lesnikovska
 Produced by Aneta Lesnikovska
 ul. Mirce Acev 169/10
 1000 Skopje
 Macedonia
 Phone: +31 626176289
 Link: <http://www.akafilm.com>
 Mail: film@akafilm.com

Dogme #74: Frankie (England)

Directed by Christopher Platt, Jack Henderson
 Produced by Christopher Platt, Jack Henderson
 The Kings Head
 Landermere
 Poopy Town
 C0160NL
 England
 Phone: 07737156871
 Mail: chrispy555@hotmail.com

Dogme #75: The pompoulous adventures of fratases cubilotes (Spain)

Directed by Richard K. Parker
 Produced by Richard K Parker / Mir de Tost
 C/ Sta Magdalena nº1 La masó (tarragona) Cp: 43143
 Spain
 Phone: 690364707
 Mail: lome_creu_sempre_ser_mes_del_que_es_i_sestima_meny

Dogme #76: Los perritos (México)

Directed by Miguel Hidalgo
 Produced by Francisco Blanco
 Las campanas # 24-C

Huixquilucan, Estado de México
México
Phone: 5584975847
Mail: luisillorosales@hotmail.com

Dogme #78: R.U.M.B.A (Colombia)

Directed by Sebastian Hinestrosa
Produced by Andres Gallego
116HG
Bogota
Cundinamarca
Colombia
Phone: 2134356
Mail: andresgallego123@hotmail.com

Dogme #79: One of These Mornings (Scotland)

Directed by Ross Shaw
Produced by Ross Shaw
65/5 Chalmers Street
Ardishaig
Argyll
PA30 8DX
Scotland
Phone: 07765815030
Mail: rosco_mcqueen@hotmail.com

Dogme #80: L'interprétation (France)

Directed by Letizia
Produced by Mgx
15 rue Lakanal
75015 Paris
France
Phone: 0688184069
Mail: jtemmeneauvent@hotmail.com

Dogme #81: A Woman Under the Influence (USA)

Directed by Timothy Shay
Produced by Timothy Shay
539 E. Bolton St.
Savannah, GA
31401
USA
Phone: 7342503191
Mail: Tishay20@hotmail.com

Dogme #82: Untitled Dogme (United States)

Directed by Becky Levi, Robyn Jordan, Maisha Raines, James Lin
Produced by Becky Levi, Robyn Jordan, Maisha Raines, James Lin
Ashton Mottier Hall
1800 E. Tenth Street

Bloomington, IN 47406-7511
United States
Phone: 812- 322-6959
Mail: rorjorda@indiana.edu

Dogme #85: Despair (New Zealand)

Directed by Tim van Dammen
Produced by Thomas Sainsbury
146c Karangahape Rd
Newton
New Zealand
Phone: +6421 513 218
Mail: thefilmshow@gmail.com

Dogme #86: Daphne (United States of America)

Directed by Becky Levi, Robyn Jordan, Maisha Taylor, James Lin
Produced by Becky Levi, Robyn Jordan, Maisha Taylor, James Lin
Ashton-Mottier
150 N. Rose Ave
Bloomington, IN 47406
United States of America
Phone: 812-857-0685
Mail: rorjorda@indiana.edu

Dogme #87: Older Boy (USA)

Directed by Harry Smith
Produced by Harry Smith
Savannah, Georgia
USA
Phone: 404-542-0654
Mail: buzzheadboy@yahoo.com

Dogme #88: Direction (United States)

Directed by Hector Jimenez
Produced by Terry Patton
2217 Dwight Wy. Apt #3
Berkeley, CA 94704
United States
Phone: 310.427.2534
Link: <http://www.edraid.com>
Mail: fabfour@post.com

Dogme #89: The Christopher Walken Cook Book (USA)

Directed by Winifidel
Produced by Chameleon Productions
post office box 700
Selden New York 11784
USA
Phone: 631-698-7112
Mail: winifidel@optonline.net

Dogme #90: DLBWA (USA)

Directed by DLG
Produced by Chameleon Productions
Po box 700
Selden NY 11784
USA
Phone: 631-698-7112
Mail: winfidel@optonline.net

Dogme #93: Andar con Tacto (Colombia)

Directed by Juan Carlos Arias
Produced by Ateliers Varan
Bogotá, Colombia.
Colombia
Phone: 2441880
Mail: ariasjuanc@hotmail.com

Dogme #94: I Know My Last Name Isn't Coppola (USA)

Directed by Maria Mangiameli and David Imbriano
Produced by Maria Mangiameli and David Imbriano
2077 Hendrickson Street
Brooklyn NY 11234
USA
Phone: 917-951-3553
Link: <http://www.Fuckohiofilms.com>
Mail: maria@f-ohiofilms.com

Dogme #95: Smoke (USA)

Directed by K. Brown
Produced by Richard Boyan
2000 Gregory Lane
Cleveland, TN 37312
USA
Phone: 423-503-6999
Mail: xxxmmkxxx@yahoo.com

Dogme #96: Duct Tape (USA)

Directed by Maria Mangiameli and David Imbriano
Produced by Maria Mangiameli and David Imbriano
Brooklyn, NY 11234
USA
Phone: 917-951-3553
Link: <http://www.Fuckohiofilms.com>
Mail: maria@f-ohiofilms.com

Dogme #97: PASSING TIME (USA)

Directed by Jeffrey Arsenault
Produced by Jeffrey Arsenault

21-17 33rd Avenue
 Apt. #4
 Astoria, NY 11106
 USA
 Phone: 323-719-5172
 Fax: 718-626-6392
 Mail: aftermidnight@earthlink.net

Dogme #98: bananafish (united states)

Directed by marc leverette
 Produced by marc leverette
 1212 raintree drive
 fort collins, co 80526
 united states
 Phone: 970-491-5886
 Mail: marc.leverette@colostate.edu

Dogme #99: Bird Watching (United Kingdom)

Directed by Daniel Jamie Polak
 Produced by Daniel Jamie Polak
 Flat 5
 10 Stracey Road
 Norwich
 Norfolk
 United Kingdom
 NR1 1EZ
 United Kingdom
 Phone: 07949551677
 Mail: d_j_polak@yahoo.co.uk

Dogme #100: L - The Movie (Denmark)

Directed by Christer Gaardmand Zäll
 Produced by Pernille Lyck
 Bevtoftgade 7, 1. th
 1736 København V
 Denmark
 Phone: +45 61308474
 Mail: hanssell@yahoo.com

Dogme #101: Dogme 40# Lazy Sunday Afternoons (England)

Directed by Joe Martin
 Produced by Joe Martin

I have made my Dogme 95 film (which is dogme 40) available online. The link below is where you can find it. The length has had to be slightly cut in order for me to get in online. Also, the quality(as one would expect) isn't great. But at least its viewable. ALternatively just search `dogme 40 Lazy Sunday Afternoons` in gogle video. Please watch it and email me your comments. Many thanks to those who already have.

England

Phone: see above

Link: <http://video.google.com/videoplay?docid=-685729021>

Mail: Joe3_98@hotmail.com

Dogme #103: Cortometraggio: QUARANT'ANNI (Italy)

Directed by Cristiano Ceriello

Produced by Cinema Distribuzione and Cristiano Ceriello

via A. Diaz, 142

80047 San Giuseppe Vesuviano

(NAPOLI)

www.cinemadistribuzione.com

mail: cinemadistribuzione@libero.it;

ceriellofilm@hotmail.com

Italy

Phone: +390818271482

Fax: +390818271482

Link: <http://www.cinemadistribuzione.com>

Mail: cinemadistribuzione@libero.it

Dogme #106: Bacardi (Italy)

Directed by Alberto Doveil

Produced by Alberto Doveil

Piazza Castello 51

Torino (Italy)

Italy

Phone: +393388018599

Mail: albertodoveil@hotmail.com

Dogme #107: Radikal Idioterne - Dogma 8 1/2 (Italy)

Directed by Roberto Schinardi

Produced by Oltre Productions

Via Roma 11 - Torino

Italy

Phone: +39017199416

Mail: roberto.schinardi@libero.it

Dogme #109: The tourist (England)

Directed by Alex Murray

Produced by Dashboard

84 meadow road sw8 1pp

England

Phone: 07840182879

Mail: dubiousentertainment@hotmail.com

Dogme #110: Feliz Noche (Cortometraje) (Colombia)

Directed by Leonardo Giraldo

Produced by Leonardo Giraldo

Bogotá (Cundinamarca)

Colombia

Phone: 2658898

Mail: britishenterprise@yahoo.com

Dogme #111: Bianco e Nero (Italy)

Directed by Cristiano Ceriello

Produced by Cristiano Ceriello and Cinema Distribuzione.com

via A. Diaz, 142

80047 San Giuseppe Vesuviano

(NAPOLI)

Italy

Phone: + 39 081 827 14 82

Fax: + 39 081 827 14 82

Link: <http://www.cinemadistribuzione.com>

Mail: cinemadistribuzione@libero.it

Dogme #112: Wake Up (Australia)

Directed by Joseph Earp

Produced by Joseph Earp

63 Torrington Road

Australia

Phone: 93143424

Mail: Countdracearp@hotmail.com

Dogme #113: x (x)

Directed by x

Produced by x

Phone: 04564

Mail: denise-hermann@gmx.de

Dogme #114: on and on (dfjlsjf)

Directed by El Donste

Produced by El donste

Phone: 364642551

Mail: mannchen8@gmx.de

Dogme #115: Symbols (Germany)

Directed by gil grape

Produced by gil grape

fsdkdssjddj 10

dwidjiwdji

36362 hjdsuudwu

Germany

Phone: +49945985895

Mail: gilbert_grape@freenet.de

Dogme #116: los monos (chile)

Directed by Sebastian Diaz

Produced by xx

Chile

Phone: 290149

Mail: ismylullaby@gmail.com

Dogme #117: Duo (Germany)

Directed by Hans & Jens Brorsen

Produced by Jens Brorsen

Gebrüder Brorsen

Schloßstraße 28

73540 Heubach

Germany

Phone: 0049717313874

Fax: 00497173138777

Mail: hoz_brorsen@hotmail.com

Dogme #118: Implications of Eastern Europe Through a Glass Spo (United States)

Directed by Will DaRosa

Produced by Chris McAllister

5111 Earls Ct.

Sacramento, CA 95822

United States

Phone: 9164464916

Mail: renegadewill2000@yahoo.com

Dogme #119: Il Mondo che Vorrei (ITALY)

Directed by Cristiano Ceriello

Produced by Cristiano Ceriello and Cinema Distribuzione

Via A. Diaz, 142

80047 San Giuseppe Vesuviano

(Napoli)

ITALY

Phone: +390818271482

Fax: +390818271482

Link: <http://www.cinemadistribuzione.com>

Mail: cinemadistribuzione@libero.it

Dogme #120: Emergenza Campania, Emergenza Italia (ITALY)

Directed by Cristiano Ceriello

Produced by Cristiano Ceriello and Cinema Distribuzione

Via A. Diaz, 142

80047 San Giuseppe Vesuviano

(Napoli)

ITALY

Phone: +390818271482

Fax: +390818271482

Link: <http://www.cinemadistribuzione.com>

Mail: cinemadistribuzione@libero.it

Dogme #121: BB (United States)

Directed by Christopher Lusher

Produced by PKL Productions

1201 3rd Avenue

Huntington, WV 25701

United States

Phone: 304-525-7005

Link: <http://www.myspcae.com/cdlusher>

Mail: TheLushers1@msn.com

Dogme #122: One Chance (ITALY)

Directed by Cristiano Ceriello

Produced by Cristiano Ceriello and Cinema Distribuzione

Cinema Distribuzione

via Armando Diaz, 142

80047 San Giuseppe Vesuviano

(Napoli)

ITALY

Phone: +390818271482

Fax: +390818271482

Link: <http://www.cinemadistribuzione.com>

Mail: cinemadistribuzione@libero.it

Dogme #123: Dead On (USA)

Directed by John Parker/HJR

Produced by Jerry Adams/ George Forste

13/8 Productions Adams/Parker

742 Hawthorn, Cincinnati, Ohio, 45205

USA

Phone: (513) 251-6774

Link: <http://www.subversiverecordslimited.com>

Mail: subvertwrecks@hotmail.com

Dogme #124: Oceans (USA)

Directed by UNiT42

Produced by Carl Ricco

1704 Horizon Drive

Suite D

Akron, OHIO 44313

USA

Phone: 3303193681

Link: <http://www.oceansisamovie.com>

Mail: carlricco@hotmail.com

Dogme #125: October Women (Norway)

Directed by Mehrdad Garthe-Khameneh

Produced by Mehrdad Garthe-Khameneh

Presthølveien 21, 4580 Lyngdal

Norway

Phone: + 47 98084345

Link: <http://www.homepage.mac.com/mehrdadkhameneh>

Mail: mehrdadkhameneh@mac.com

Dogme #126: October Women (Norway)

Directed by Mehrdad Garthe-Khameneh

Produced by Mehrdad Garthe-Khameneh

Presthølveien 21, 4580 Lyngdal
 Norway
 Phone: + 47 98084345
 Link: <http://www.homepage.mac.com/mehrdadkhameneh>
 Mail: mehrdadkhameneh@mac.com

Dogme #127: HAPPY CRYING NURSING HOME (USA)

Directed by Niklas Sven Vollmer
 Produced by Niklas Sven Vollmer
 2796 Alston Drive SE
 Atlanta, GA 30317-3351
http://www.cinequestonline.org/2006/theater/detail_view.php?m=913
 USA
 Phone: 404.651.2103
 Link: <http://communication.gsu.edu/happycrying>
 Mail: niklas@gsu.edu

Dogme #128: Tales from the Void Deck (Singapore)

Directed by Joseph Chiang
 Produced by Joseph Chiang
 55 Tampines Ave 1
 Singapore 529773
 Singapore
 Phone: 659062357
 Link: <http://myshortfilm.blogspot.com>
 Mail: josephchiang@singapore.com

Dogme #129: The Jere-Witch Project (United States)

Directed by Andy Kenliy
 Produced by Richard Edwards
 7325 Grant Lane
 United States
 Phone: 503-226-9974
 Mail: firstredsinger@yahoo.com

Dogme #130: The Jere Witch Project (The United States)

Directed by John Lepine
 Produced by Stuart Kinley
 7834 Frendut Lane
 The United States
 Phone: 420-339-8431
 Mail: undeadmoogle@yahoo.com

Dogme #131: Rosa de la India (2012) (Mexico)

Directed by René Verduzco
 Produced by Luis Olivares
 Tonantzin 1051
 Jardines del Bosque
 44520
 Guadalajara, Jalisco

Mexico

Phone: 013331229643

Fax: 013331229643

Link: <http://www.diariodeunhombrevirgen.blogspot.com/>

Mail: reneverdad@hotmail.com

Dogme #132: At the Edge of Sunlight (USA)

Directed by Andrew Wyse

Produced by Andrew Wyse

4036 Ellicott St.

Alexandria, VA

22304

USA

Phone: 571 239 0189

Mail: Redcrusader666@aim.com

Dogme #133: mr&mrs McNally (Estonia)

Directed by Martti Koskela

Produced by Suvi McNally

Viru 9-15 10140

Estonia

Phone: +358505729776

Link: <http://www.hot.ee/martkosk>

Mail: mrtksk@gmail.com

Dogme #134: Mr&Mrs McNally (Estonia)

Directed by Martti Koskela

Produced by Suvi McNally

Viru 9-15 10140

Estonia

Phone: +358505729776

Link: <http://www.hot.ee/martkosk>

Mail: mrtksk@gmail.com

Dogme #135: Vespera de Natal (Brasil)

Directed by Márcio Arantes

Produced by Márcio Arantes

Av. Fernando Vilela, 2223

Bairro: Martins

Uberlândia - MG.

CEP: 38400-458

Brasil

Phone: 55 (034) 9119-0111

Link: <http://eucineasta.multiply.com>

Mail: eucineasta@yahoo.com.br

Dogme #136: Serven Comp (Brasil)

Directed by Emerson de Freitas Arantes

Produced by Emerson de Freitas Arantes

Av. Fernando Vilela, 2223

Brasil

Phone: 00553432351552

Fax: 0553432351495

Mail: efarantes@yahoo.com.br

Dogme #137: HEARTS (United States)

Directed by CDLusher

Produced by PKL Productions

1201 3rd Avenue Huntington WV

United States

Phone: 304-525-7005

Link: <http://myspace.com/cdlusher>

Mail: Thelushers1@msn.com

Dogme #138: Kyle (Canada)

Directed by Jessica Seymour

Produced by Jessica Seymour

#2. 315 N. Nanaimo st.

Vancouver, BC

V5L 3G7

Canada

Phone: 604-314-3560

Mail: jes7@sfu.ca