

## O Movimento Dogma 95 Enquanto Objeto Comunicacional<sup>1</sup>

Luis Fernando Severo<sup>2</sup>

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

### RESUMO

O movimento cinematográfico Dogma 95 surge na Dinamarca no final do século XX e apesar de ter uma existência relativamente breve influenciou os rumos do cinema mundial. Produzindo seus primeiros filmes no momento em que a chamada Revolução Digital no cinema dá seus primeiros passos, sua aclamação crítica e sucesso comercial quebraram paradigmas que rotulavam certos procedimentos técnicos e artísticos como amadores. Enquanto objeto comunicacional oferece um expressivo campo de estudos, na medida em que suas regras estabelecem um dispositivo fílmico inovador, que atravessa as áreas de produção de conteúdo audiovisual e de recepção em espaços onde a espetorialidade também está em transformação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dogma 95; objeto comunicacional; cinema contemporâneo.

A eleição de um objeto comunicacional num processo de pesquisa científica traz implícita a questão complexa de como situá-lo no campo de conhecimento da área, principalmente quando o surgimento desse objeto é relativamente recente na perspectiva histórica das ciências da comunicação e informação. Quando elegi o movimento cinematográfico Dogma 95 como objeto de estudo, estava ciente de que entraria num território ainda pouco explorado fora de um contexto audiovisual específico. Irrupendo no final do século XX, em sintonia com um momento em que as novas tecnologias de captação e edição de imagem se lançavam na direção de um futuro ainda indefinido, o Dogma 95 quebrou paradigmas e tornou-se um elemento transformador

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 13 a 15 de junho de 2018.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Linguagens - Linha de Pesquisa em Cinema e Audiovisual da Universidade Tuiuti do Paraná, e-mail:fernandosevero7@gmail.com

tanto no processo do fazer filmico como nas questões relativas à recepção que transformações tecnológicas acabam engendrando.

No desenvolvimento da pesquisa levo em conta que alguns dos mais importantes pesquisadores brasileiros voltados aos processos comunicacionais dedicaram importantes estudos à questão da definição do campo comunicacional, destacando sua especificidade e sua abertura a novos olhares, independentes da leitura que outros campos possam ter efetuado a partir dos mesmos objetos de pesquisa acadêmica.

Um campo de conhecimento define-se não apenas dos objetos e das temáticas que oferecem reflexão mais profunda, mas sobretudo a partir de olhares e de perguntas que lançamos sobre os fenômenos sociais, que, a rigor, perpassam variados campos de saberes. Nesse sentido, falar de campo comunicacional é postular um olhar próprio desse lugar e que não se confunde com os que são lançados por outros estudiosos de áreas diversas, muitas vezes, sobre os mesmos objetos. ( BARBOSA, 2002, pg. 73).

Por sua natureza abrangente, o cinema costuma atrair a atenção de múltiplas disciplinas, possibilitando leituras históricas, sociais e antropológicas, por exemplo, dos seus aspectos conteudísticos. Mas somente observado como fenômeno comunicacional enseja estudos que destacam seu caráter de dispositivo e linguagem, tornando-se nesse caso um objeto que se situa com mais precisão em pesquisas acadêmicas específicas da área, sem que se despreze, no entanto, as contribuições que a interdisciplinaridade possa fornecer à sua compreensão.

O conceito de interdisciplinaridade pode significar duas coisas: a primeira corresponde à percepção de que um campo de estudos hoje se vê inevitavelmente atravessado por dados, conhecimentos, problemas e abordagens concebidos e desenvolvidos em outras disciplinas e/ou tecnologias. Nesse caso, todos os campos de conhecimento são “interdisciplinares”, ou seja, não têm existência isolada, estanque. (...) Depois daquelas preliminares, o primeiro problema que assombra o pesquisador em comunicação, preocupado em perceber a área em que trabalha – para se situar com alguma identidade acadêmica – é a de caracterizar, afinal, qual é o objeto de conhecimento que a define. (BRAGA, 2011, pg. 63).

A caracterização do Dogma 95 enquanto objeto comunicacional se origina primordialmente na inclusão do cinema dentro de um campo que inclui em sua amplitude, outras formas de criação audiovisual, e que a partir da definição de seu escopo e área de abrangência caminha para uma região específica onde vai se desenrolar o processo da pesquisa acadêmica. Dentre as problematizações que acompanham a questão da construção do campo comunicacional, há que se fazer distinção entre a liberdade que usufrui um pesquisador que se vale das múltiplas

possibilidades de abordagem e posicionamento do tema, e a dificuldade em se classificar determinados objetos de pesquisa no interior das categorias que os órgãos oficiais de regulamentação do setor destinam a eles. Como observa Marcius Freire: “A organização por áreas do conhecimento e a adequação destas ao conjunto de regras que as conformam é, assim, uma imposição de nosso sistema de ciência e tecnologia, quer gostemos dele ou não” (FREIRE, 2002, pg. 101). Por ter como uma de suas principais características num primeiro momento a convergência tecnológica entre o cinema e o vídeo, o Dogma 95 se situa numa encruzilhada entre diferentes campos, principalmente por operar no interior de um processo histórico que afetou de forma definitiva também o campo da difusão e conseqüentemente da recepção comunicacional, notoriamente por ser resultante do uso de novas tecnologias de produção cinematográfica.

O efeito desse estado de coisas se faz sentir de maneira sensível no modo com as pesquisas que envolvem esses suportes são “encaixadas” nos “escaninhos” a que há pouco fazíamos alusão. De acordo com as tabelas das agências, *Cinema, Fotografia e Artes do Vídeo* estão abrigados no campo da Linguística, Letras e Artes. Já *Rádio, Televisão* e mesmo *Videodifusão* estão enquadrados na área de Ciências Sociais Aplicadas. Quanto à utilização das ditas “novas tecnologias” no campo artístico ou da comunicação, seria inútil procurar sua localização no interior das “Tabelas de áreas do conhecimento”. (FREIRE, 2002, pg. 103).

A abordagem do Dogma 95 no processo de pesquisa acadêmica deve se iniciar obrigatoriamente sob o prisma da perspectiva histórica, valendo-se de uma interdisciplinaridade que vai fornecer dados fundamentais sobre sua pertinência e importância. Cabe aqui um necessário panorama evolutivo do cinema enquanto linguagem produzida através de diversos dispositivos, por sua vez atrelados a uma constante transformação técnica e tecnológica que afeta o que se vê na tela, estabelecendo para o realizador, para o espectador e para o crítico uma linha do tempo nem sempre de contornos definidos. Essa progressão os direciona para rumos não necessariamente convergentes: avanços técnicos podem acentuar tanto os aspectos realistas da imagem e do som, ampliando sua proximidade com a linguagem documental, quanto aumentar sua capacidade de entretenimento em direção ao que se convencionou chamar na sociedade do espetáculo de *bigger than life*.

Nascido a partir de experimentos científicos de pioneiros como Thomas Edison e os Irmãos Lumière, o chamado primeiro cinema não ambicionava o status de forma de expressão artística, nem em registrar o real com pretensões sociológicas ou

antropológicas. Mesmo os pioneiros da narrativa ficcional demoraram algum tempo para definir os elementos de linguagem que possibilitasse à captura da imagem em movimento ultrapassar o simples registro de teatro filmado. A partir daí se sucedem tanto a consolidação da linguagem cinematográfica, pelas mãos de realizadores como Griffith e Murnau, como não cessam de surgir aparatos filmicos que amplificam a capacidade dos primeiros realizadores de concretizar seu imaginário, e ainda consolidam o processo de produção cinematográfica que segue o modelo industrial. Desde sempre uma das formas mais populares de lazer para as populações urbanas, o cinema avança como forma de arte e de comunicação fortemente submetido aos ditames do capital, incorporando suas contradições, sua interpretação unilateral das questões éticas e sua falta de escrúpulos em definir como inimigo e assestar forças contra qualquer elemento que possa afetar sua lucratividade. É nesse campo minado que o cinema se desenvolve e garante sua permanência décadas afora. Em uma frase que ficou famosa, um dos Irmãos Lumière o definiu como “uma invenção sem futuro”. Esse futuro sempre se desenhou às custas de batalhas encarniçadas entre campos de forças, que por vezes permanecem restritas ao universo da indústria e do comércio, mas que também se reproduzem no campo dos estudos cinematográficos levados a cabo no meio acadêmico.

"Um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças - há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço - que é também um campo de lutas para transformar ou conservar este campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com os outros a força (relativa) que detém e que define sua posição no campo e, em conseqüência, suas estratégias" (BOURDIEU, 1997, pg. 57).

Apesar de não ser uma abordagem específica dos aspectos históricos e sociológicos do cinema, nossa pesquisa necessita tomar emprestado dessas disciplinas elementos suficientes para que partindo da “invenção sem futuro”, seja atingida a compreensão de como o movimento Dogma 95 afetou o panorama cinematográfico reinante no momento de seu surgimento, e mais ainda, o impacto que exerceu no futuro do cinema como arte, indústria, meio de comunicação e espaço de expressão individual. Em meados da década de 1990 o cinema de circulação comercial havia atingido a um grau de excelência técnica que o tornava também uma atividade de execução cara e de difícil acesso para quem não dispusesse de valores financeiros compatíveis com as

exigências das formas dominantes de produção. Nesse momento a produção independente americana dava seus primeiros e tímidos passos, impulsionada pelo Festival de Sundance, e cinematografias nacionais como a brasileira, dependentes do fomento do estado, sucumbiam diante do neoliberalismo econômico em vigor e à falácia da sobrevivência obrigatória dentro de uma economia de mercado, ideário que levou à extinção de todos os órgãos cinematográficos estatais do país.

Movimentos cinematográficos surgem basicamente de duas maneiras distintas: na primeira são definidos pelos críticos, a partir do agrupamento dentro de uma mesma escola estilística de obras e autores que não dividem necessariamente os mesmos processos criativos ou convivem entre si. Na segunda maneira movimentos ganham vida pela vontade pessoal de realizadores que estabelecem vínculos pessoais e ideológicos, compartilhando a mesma visão artística e implementando estratégias transformadoras que pretendem afetar o âmago do processo de realização cinematográfica. O primeiro caso pode ser exemplificado com o movimento Expressionista no cinema, o segundo tem seus mais notórios movimentos estabelecidos na segunda metade do século XX: a Nouvelle Vague, o Cinema Novo e o próprio Dogma 95.

Lançado por um coletivo de jovens diretores dinamarqueses em 1995, inicialmente em Copenhague, e no final do mesmo ano em Paris, não foi inicialmente levado a sério e sua modesta repercussão midiática inicial ficou contida entre as fronteiras do país de origem. O movimento era centrado em torno de um manifesto e de uma série de regras, apelidadas jocosamente de “Voto de Castidade”. “O Dogma 95 tem o compromisso formal de levantar-se contra uma "certa tendência" do cinema atual. O Dogma 95 é um ato de resgate!”, bradava o manifesto, que prosseguia no mesmo tom inflamado:

O cinema anti-burguês tornou-se burguês, pois se baseava em teorias de uma concepção burguesa de arte. O conceito de autor, nascido do romantismo burguês, era, portanto... falso.

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

Hoje, uma tempestade tecnológica cria tumulto. O resultado será a democratização suprema do cinema. Pela primeira vez, qualquer um pode fazer filmes. Mas quanto mais os meios se tornam acessíveis, mais a vanguarda ganha importância (...)

Para o Dogma 95, o filme não é ilusão!

Hoje em dia, arma-se uma tempestade tecnológica. Elevam-se os "cosméticos" ao status de deuses. Utilizando a nova tecnologia, qualquer um pode - em qualquer

---

momento - sufocar a última migalha de verdade no estreito canal das sensações. As ilusões são tudo aquilo atrás do qual pode esconder-se um filme. Dogma 95, para erguer-se contra o cinema de ilusões, apresenta uma série de regras estatutárias: o Voto de Castidade.

O proclamado “Voto de Castidade”<sup>3</sup> configura uma série de interdições sem as quais um filme não seria considerado pertencente ao movimento. A obediência aos procedimentos relacionados, que em boa parte envolviam a negação de vários parâmetros técnicos e artísticos fundamentais para o cinema contemporâneo, colocavam o Dogma na condição não reivindicada de um dispositivo filmico. No livro *Vídeo, Cinema, Godard* (2004) Philippe Dubois fala do cinema como um "dispositivo modelo", onde estão envolvidos elementos como a sala escura, o silêncio, espectadores imóveis, e os mecanismos da projeção. O dispositivo, neste sentido, está ligado à técnica em que as imagens são dispostas ou à técnica que cria as imagens. Embora esse conjunto rigoroso de regras do Dogma não tenha sido criado ou difundido como dispositivo, afeta profundamente a realização e a recepção filmica, no sentido em que o conceito de dispositivo tem sido incorporado nos estudos sobre o cinema realizados por teóricos como Jacques Aumont.

As determinações fisiológicas e psicológicas (...) da relação do espectador com a imagem, não chegam, evidentemente, para descrever por completo essa relação. Esta ocorre, além disso, num conjunto de determinações que englobam e influenciam qualquer relação pessoal com as imagens. Entre essas determinações sociais figuram particularmente os meios e técnicas da produção de imagens, o seu modo de circulação, e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis, os suportes que servem para as difundir. É o conjunto destes dados materiais e organizacionais, que conhecemos pelo termo **dispositivo** - retomando assim, mas deslocando-o de imediato, o sentido que ele é conferido por importantes estudos cinematográficos do começo dos anos 70. (AUMONT, 2009, p. 97)

---

<sup>3</sup> O Voto de Castidade: 01 – As filmagens devem ser feitas em locações. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre). 02 – O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena). 03 – A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos – ou a imobilidade – devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar). 04 – O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).

---

Adentrando-se a questão do dispositivo fica mais clara a perspectiva do Dogma enquanto objeto comunicacional, já que visto por esse ângulo ele comprova um papel relevante na atuação do realizador que vai acionar de determinadas maneiras o aparato filmico para estabelecer uma ponte com o espectador, e também no processo da recepção que esse espectador evidencia quando confrontado com interferências na maneira como a estética cinematográfica se apresenta diante dos seus olhos. Esse mecanismo comunicacional que confronta certos paradigmas, e conseqüentemente afeta os processos de emissão e recepção, é melhor compreendido se olharmos mais de perto as cinco primeiras regras do Voto de Castidade e seu caráter desviante em relação ao cinema que fazia à época.

*1. As filmagens devem ser feitas em locações. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).*

Já na sua primeira regra o Dogma elimina do seu ideário estético toda conexão possível com o sistema de estúdios, forma de produção dominante no cinema americano e copiada mundo afora, com seus espaços urbanos artificialmente recriados em ambientes controláveis. Na proposta do Dogma, o roteiro se torna automaticamente conectado a uma locação, e essa premissa terá sua execução facilitada pelas regras seguintes, que simplificam a captura da imagem e do som, principalmente no que diz respeito à exclusão da luz natural e na validação do som ambiente. A filmagem em locação é um procedimento adotado sistematicamente pela escola neorrealista italiana, mas nunca proposto com a radicalidade vista aqui, que impede até mesmo que a direção de arte acrescente objetos na cenografia dos locais escolhidos, reduzindo consideravelmente seu papel na composição e significado das imagens. As qualidades aparentes da direção de arte criadas pelo *production designer* sempre foram um fator distintivo dos valores de produção que supostamente atraíam o público na direção de

---

05– São proibidos os truques fotográficos e filtros. 06 – O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Homicídios, Armas, etc. Não podem ocorrer). 07 – São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme se desenvolve em tempo real). 08 – São inaceitáveis os filmes de gênero. 09 – O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão, com formato de tela 4:3. Originalmente, o regulamento exigia que o filme deveria ser filmado em 35 mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento. 10 – O nome do diretor não deve figurar nos créditos. <http://vertentesdocinema.com/2010/06/03/postagem-2/>

---

um cinema no formato holywoodiano, e conseqüentemente de orçamento elevado.

2. *O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena).*

Uma das áreas onde o cinema realizou alguns dos seus maiores avanços técnicos nas últimas décadas, o som, tanto no processo de filmagem como durante a pós-produção, tornou-se dependente de um aparato tecnológico que acabou encarecendo e dificultando a produção de filmes. Ao reduzir o espectro sonoro do filme somente ao que é captado cruamente no *set* de filmagem, o cinema do Dogma abre mão de alguns recursos expressivos fundamentais no discurso fílmico contemporâneo, em troca de uma aproximação com o cinema direto e a linguagem documental, minimizando a importância do *sound designer*. A recusa à música não produzida diegeticamente em cena é outro procedimento que limita a gama manipulativa de emoções e percepções de que o realizador dispõe para envolver o espectador. Em boa parte dos filmes a trilha sonora composta ou adaptada é fundamental para a fluência e eficácia da narrativa, e abrir mão dela significa encontrar substituição à altura em outros elementos da linguagem cinematográfica.

3. *A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).*

A câmera na mão é um recurso estilístico recorrente no cinema desde a Nouvelle Vague, de difícil execução técnica para operadores de câmera e raramente utilizada no cinema comercial praticado até então. Para cumprir com esse “voto” não se permite sequer o uso de tripé, o mais elementar recurso estabilizador da câmera. Desaparecem do rol de recursos do diretor gruas, *travellings*, *steadicams*, *dollies* e outros mecanismos que tornam os movimentos de câmera fluidos e harmoniosos, e conseqüentemente a imagem resultante é forçosamente instável e irregular, a chamada *shaky cam*, hoje em dia plenamente incorporada à estética cinematográfica, do experimental ao *mainstream*. Como cita Nicholas Rombes, em 1998, descrevendo *Os Idiotas*, Lars Von Trier afirma que “o filme foi feito em cinco semanas e eu mesmo filmei 90 por cento dele, com uma pequena câmera *camcorder* amadora na mão. Isso faz uma grande diferença, se a



---

câmera é curiosa, na verdade é você mesmo que é curioso” (ROMBES, 209, pg.105). Por outro lado o corpo do ator ganha uma relevância absoluta na cena, não é ele que se conforma aos ditames do movimento da câmera, é esta que o segue em suas demandas corporais no momento da interpretação e do jogo de cena, e que respeita e registra com intimidade seu deslocamento livre de amarras no espaço.

*4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).*

Este é um dos pontos do manifesto de execução prática mais difícil e que involuntariamente vai gerar um processo libertador em relação aos cânones que regem a fotografia cinematográfica desde os seus primórdios, com seus padrões de definição de imagem, seus ditames no uso da luz, com parâmetros solidamente estabelecidos por uma série de regras técnicas cujo aprendizado requer muito estudo e prática por parte dos diretores de fotografia. A ausência de luz artificial em interiores gera automaticamente imagens de baixa resolução, com profundidade de campo limitada e visualidade muitas vezes inexpressiva. A também proibida fotografia preto e branco, à qual o próprio Von Trier recentemente recorreu em *Europa* (1991), havia perdido o favor do grande público, mas ainda sobrevivia com *status cult* em produções independentes ou de cineastas com carta branca dos estúdios, como Steven Spielberg e Woody Allen. A ausência da luz artificial diminui o protagonismo do diretor de fotografia no *set* e democratiza um campo de atuação profissional de difícil acesso, uma vez que essa foto de baixa definição que resulta da falta de luz ou a filmagem com baixas luzes, não impede que o filme se realize como proposta artística ou seja bem recebido pelo público.

*5. São proibidos os truques fotográficos e filtros.*

A partir dos anos 1980, a fotografia cinematográfica vive um surto maneirista, com uma profusão de filtros e manipulações de cor em laboratório, o que por sua vez faz surgir sub-gêneros como o pejorativamente nominado “neon realismo” e a adoção corrente na linguagem fílmica de requintes imagéticos oriundos da estética publicitária. O diretor de fotografia se cerca da mais alta tecnologia e submete a dinâmica do *set* e o cronograma de filmagem às suas necessidades, sendo ele o maior responsável pelo

---

comando do grande aparato técnico necessário para produzir uma imagem próxima à estética hiper-realista.

Essa regras, que partem do uso diferenciado de elementos técnicos presentes também em processos comunicacionais sem nenhum viés artístico, colocam o Dogma numa região ilustrativa das fronteiras indistintas de que falava Freire (2002), bem definidas aqui:

O principal dilema epistemológico concernente ao campo da comunicação é a dupla natureza do seu objeto. Tal qual Jano, o objeto comunicacional olha para os dois lados da fronteira entre as ciências do espírito e as ciências da natureza. Ao mesmo tempo em que é possível justificar um recorte eminentemente culturalista da comunicação, podemos reclamar, de modo igualmente justo, os direitos da ciência da informação sobre o mesmo objeto. Ambas as posições parecem estar corretas e suas respectivas abordagens produzem conhecimento pertinente. (CHRISTINO, 2012, pg. 72).

O divisor de águas para o movimento foi a apresentação dos dois primeiros filmes realizados inteiramente dentro dos princípios preconizados pelas regras durante o Festival de Cannes, o mais importante do gênero no mundo, em 1998. O manifesto teórico de três anos atrás, já esquecido, materializa-se na tela com impacto avassalador. *Festa de Família* (Thomas Vinterberg, 1998) e *Os Idiotas* (Lars Von Trier, 1998) são exibidos na Mostra Competitiva, onde o filme de Vinterberg recebe o segundo prêmio em importância e o de Von Trier provoca as polêmicas mais acirradas do evento. Realizados com câmeras semi-amadoras de vídeo, exibindo diversas precariedades técnicas, os dois filmes ganham mundo, lançados comercialmente com sucesso nos principais mercados cinematográficos. *Festa de Família* é um dos indicados ao Oscar de Filme Estrangeiro, e com o aval da conservadora Academia de Hollywood caem por terra todas as restrições até então vigentes para que a imagem captada por câmeras de vídeo fosse considerada imagem cinematográfica. Isso acontece bem no momento em que a chamada Revolução Digital começa a substituir a película e os processos analógicos do cinema por uma tecnologia vista com desconfiança e tida como inferior tanto pelos realizadores com pretensões artísticas quanto pela indústria cinematográfica. Embora o movimento tenha sido de curta duração, visto em perspectiva histórica ocupa um papel de destaque para que a câmera de vídeo deixasse de ser associada exclusivamente com a produção amadora, experimental ou televisiva, e a estética “suja” da *shaky camera* e cenas com iluminação precária, entre outros procedimentos técnicos, deixassem de ser estigmatizados como indícios de amadorismo. Isso vai se revestir de

grande importância no campo comunicacional porque em poucos anos as câmeras digitais tornam-se enormemente acessíveis, inclusive via telefones celulares, e os portais da internet dão vazão a uma caudalosa produção audiovisual sem regras e sem fronteiras que jamais teria encontrado seu público. Qualquer pessoa está capacitada a se tornar um realizador completo, podendo dominar o processo produtivo audiovisual mesmo com poucos recursos, com possibilidade de controle da realização à exibição. Embora seu foco maior, expresso no manifesto, tenha sido o de combater a artificialidade e a falta de vitalidade do cinema do seu tempo, o Dogma deu visibilidade a uma tecnologia que afeta plenamente a região do campo comunicacional ocupada pelo cinema, visto que: “O desenvolvimento das novas tecnologias audiovisuais representa um impacto dramático sobre praticamente todas as eternas questões enfrentadas pela teoria do cinema: a especificidade, a autoria, a teoria do dispositivo, a espectralidade, o realismo e a estética. (STAMM, 2003, pg. 112) Seu posicionamento como objeto comunicacional é também plenamente justificável dentro da perspectiva em que se valoriza a revisão das instâncias do saber à luz de sua constante mutabilidade e relatividade.

Qualquer estudo é sempre feito dentro dos quadros de referência herdados do passado de uma ciência, do que é sua história ou sua tradição. Porém, os objetos de estudo, por seu caráter histórico, dinâmico e mutável, colocam permanentemente em cheque essa tradição no sentido de sua renovação e revisão. A tradição é vista como um ponto de partida, na qual enraiza-se a identidade de uma ciência, porém, nunca no sentido fechar um saber, mas de abri-lo para dar continuidade à sua construção, pois um saber não é, em essência, nem estático, nem definitivo. É sobre a tensão constante entre a tradição e a mudança no campo científico que reside a base do surgimento de estudos e diagnósticos que buscam sua reestruturação. (LOPES, 2007, pg. 5)

À medida em que se delineia com maior clareza o cinema do novo milênio, onde se redefinem boa parte dos padrões que regeram o fazer e ver cinema até aqui, a tensão de que fala Vassalo está sujeita ao estabelecimento de novos pontos de partida. Na medida em que a pesquisa científica no campo da comunicação se alimenta também da inquietação e de vertentes abertas pelo inesperado, na sua objetificação comunicacional o Dogma 95 talvez venha a emergir agora não mais como elemento de ruptura mas como ponto inicial de uma tradição que será contestada mais à frente por outros movimentos cinematográficos ainda nas bordas do devir. Como afirma Casetti: “Cinema é frequentemente confrontado com mudanças em si mesmo. (...) Mais frequentemente, no entanto, ele entrelaça essas mudanças com uma tradição, memória e

---

um conjunto de hábitos, e os incorpora.” (CASSETTI, 2015, pg. 7).

### Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Lisboa, Livros Horizonte, 1992.

BARBOSA, Marialva. Paradigmas de construção do campo comunicacional. In: WEBER, M. H.; BENTZ, I. E HOHFELDT, A. **Tensões e objetos da pesquisa em Comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

BJÖRKMAN, Stig. **Lars Von Trier**. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 2000.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, R. (Org). **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. p.122-155.

BRAGA, José Luis. Constituição do campo da comunicação. **Verso e Reverso**, São Leopoldo XXV(58):62-77, janeiro-abril 2011.

BROWN, William. **Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age**. London: Berghahn Books, 2013.

CASSETTI, Francesco, **The Lumière Galaxy – Seven Key Words For the Cinema To Come**. New York: Columbia University Press, 2015.

CHRISTINO, Daniel. Epistemologia e comunicação: debatendo o objeto comunicacional. **Logos** 37 Vol.19, No 02, 2o semestre 2012.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

FREIRE, Marcius. Pesquisa em multimeios: sons e imagens na encruzilhada das artes e das ciências. In: WEBER, M. H.; BENTZ, I. E HOHFELDT, A. **Tensões e objetos da pesquisa em Comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Cominicação, disciplinaridade e pensamento complexo**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Epistemologia”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

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

ROMBES, Nicholas. **Cinema in the Digital Age**. London: Wallflower, 2009.

STAMM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. São Paulo: Papyrus, 2000.

STEVENSON, Jack. **Dogme Uncut**. Santa Monica: Santa Monica Press, 2003.

