

Estigmas da autorreflexividade no Dogma 95

Stigmata of self-criticism in Dogme 95

Palavras-chave: Alegoria. Autorreflexivo. Dogma 95.

Key-words: Allegory. Dogme 95. Self-criticism.

Angelita Maria Bogado

Professora do Curso de
Cinema e Audiovisual da
UFRB.

RESUMO: O *Dogma 95* tem atraído olhares por diversas razões como o traço de coletividade, a democratização tecnológica e a humanização do processo. No entanto, pouco foi dito sobre o caráter autorreflexivo do movimento. O estudo da autocrítica, no movimento criado pelos cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, merece atenção. O caráter de pensar a si mesmo é evidente; mesmo antes de sua estreia nas telas a Carta manifesto e os seus dez mandamentos determinam um voltar para si. O *Dogma 95* põe a si próprio no centro da reflexão, é ao mesmo tempo agente e produto da ação, isto é, sujeito e objeto da reflexão. O mecanismo que estes cineastas encontraram para criticar o cinema e os seus próprios dogmas foi o emprego da alegoria. Este estudo pretende apontar algumas alegorias que se colocam como exemplo modelar da autocriticidade do movimento. A alegoria é operada no *Dogma 95* não apenas como modo de produção, mas principalmente como forma de análise e interpretação da obra. Esse manejo da alegoria foi introduzido pelos teólogos como forma de interpretar os textos sagrados, portanto, a relação do *Dogma 95* com o discurso cristão é evidente e se estabelece de forma consciente. Esta pesquisa pretende desvelar o propósito desta estratégia narrativa.

ABSTRACT: *Dogme 95 has caught our attention for various reasons: the collective traits, the technological democratization and the humanization process. However, little has been said about its self-conscious nature. Studies on self-criticism in the movement created by Lars Von Trier and Thomas Vinterberg deserve more attention. Even before its premier, the Dogme manifesto with its 10 commandments establishes a return to the self. The Dogme 95 places itself in the center of the reflection, being concomitantly agent and product of the action, subject and object of the reflection. The mechanism that these filmmakers found to criticize movies and their own dogmas was the use of allegory. The aim of the present study is to point out some allegories that are a model example of the movement's self-criticism. In the Dogme 95, allegories act not only as production mode, but also and foremost as a means to analyze and interpret the production. This way of handling allegories was introduced by the-*

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

ologians to interpret sacred texts. Thus, we may conclude that there is a consciously established relation between the Dogme 95 and the Christian discourse. This research intends to unveil the purpose of this narrative strategy.

Ainda pouco estudado, o *Dogma 95* merece uma maior atenção por parte da comunidade de estudiosos do cinema. Desde 1960, o cinema não via uma onda que trouxesse algum tipo de frescor e novidade para a produção fílmica. Estudar um movimento como este é ter a possibilidade de refletir sobre um modelo que vai além do padrão reducionista do cinema comercial.

Através de uma subversão normativa o *Dogma 95* trouxe a possibilidade de uma estética reflexiva e inovadora. Um manifesto que reagiu contra as tendências contemporâneas da indústria cinematográfica e rompeu com os preceitos do cinema convencional.

A subversão é normativa, porque a liberdade em relação ao cinema industrial, defendida pelo *Dogma*¹, foi erguida por meio de regras, assim a liberdade passa inevitavelmente por limitações.

Estudos, como os de Maurício Hirata Filho e José Rodrigo Gerace, sobre o *Dogma 95*, são pesquisas que apontam a importância do movimento, as inovações estéticas introduzidas pelos primeiros filmes *Festa de família* (Thomas Vinterberg, 1997) e *Os Idiotas* (Lars Von Trier, 1997), e como estas obras influenciaram o modo de representação e recepção do cinema pós *Dogma*. São estudos que salvam o *Dogma 95* da primeira crítica rasa e míope.

Esta pesquisa sobre o *Dogma 95* irá se debruçar, principalmente, sobre o caráter autorreflexivo do *Dogma* e o emprego do discurso alegórico.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

2. ORIGENS E CONEXÕES DO CARÁTER AUTORREFLEXIVO: UMA ABORDAGEM FILOSÓFICA

O *Dogma* tem atraído olhares por diversas razões, tais como: o traço de coletividade, a democratização tecnológica e a humanização do processo. No entanto, pouco foi dito sobre o caráter autorreflexivo do movimento. O estudo da autocrítica, no movimento criado pelos cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, merece atenção. O caráter de pensar a si mesmo é evidente, mesmo antes de sua estreia nas telas, a Carta manifesto e os seus dez mandamentos determinam

1 A qual nos referimos também como *Dogma*.

um voltar para si. O *Dogma* posiciona a si próprio no centro da reflexão, deste modo é ao mesmo tempo agente e produto da ação, isto é, sujeito e objeto da reflexão.

O movimento dos cineastas dinamarqueses parece apontar suas lentes para uma via fenomenológica. Uma reflexão sobre a possibilidade de se construir uma arte que pense o lugar dos sujeitos, enquanto sujeitos de um mesmo mundo: diretor, ator e plateia não mais orientados pela via do lucro, da vaidade e do consumo, mas por um cinema libertário e humanista. As regras na contramão da lógica mercadológica buscam salvar, em um só tempo, o público tratado como consumidor, o ator perdido na ilusão representativa e o cineasta cego por seu egocentrismo. Trier tenta amalgamar pensamentos muito distintos, seu discurso provocador possui tonalidades filosóficas - metafísica e materialista. Com o *Dogma*, o diretor cria um espaço privilegiado de reflexão, e fornece a possibilidade do público, do realizador e do ator redefinirem o seu papel na construção da obra cinematográfica contemporânea.

O modelo adotado pelo *Dogma* para pensar a si mesmo se assemelha ao pensamento filosófico do alemão Johann Gottlieb Fichte (*Doutrina da Ciência*, 1794).

O Eu de Fichte, idealista, é forma pura, que ao refletir sobre a sua forma gera a autoconsciência. Seguindo o raciocínio descrito na Doutrina da Ciência, só somos algo a partir de nós mesmos, um eu autodeterminante e autodeterminado possuidor de uma liberdade desmedida e inconcebível até então. As bases do movimento romântico alemão foram erguidas a partir da teoria da reflexão de Fichte, ele encontrou no Eu a origem de toda sua busca: a autonomia do Ser pensante. Os românticos transferem para o centro das reflexões – no lugar do Eu – a Arte.

Este primeiro princípio da filosofia transcendental de Fichte irá introduzir a possibilidade de uma criação livre e infinita da arte. Este é o espírito do *Dogma*: ser forma e conteúdo, ver a si mesmo. Trier insere o cinema no centro das discussões. No entanto, o cinema do diretor de *Os Idiotas* não é algo concebido apenas do ponto de vista do diretor-autor, muito menos da visão muitas vezes deformada do produtor executivo. Cinema para o *Dogma* é uma arte coletiva.

Por que podemos filiar o pensamento dogmático, baseado em uma produção coletiva, às idéias filosóficas nascidas no romantismo? Se a própria carta manifesto anuncia “O cinema antiburguês tornou-se burguês, pois baseava-se em teorias de uma concepção burguesa de arte. O conceito de autor, nascido do romantismo burguês, era, portanto... falso.”² Apesar do movimento se opor a imagem do gênio criador, difundida pelos românticos, ele também tem em sua origem um modelo contrário à padronização e à coisificação do indivíduo:

2 A Carta Manifesto e o Voto de Castidade foram publicados em Copenhague, 13 de março de 1995 e podem ser encontrados na íntegra *In*: GERA-CE, Rodrigo. 2006.

Ora, o desenvolvimento do sujeito individual está diretamente ligado à história e a pré-história do capitalismo: o indivíduo isolado desenvolve-se com este e por causa dele. No entanto, tal postura constitui a origem de uma importante contradição na sociedade moderna porque esse mesmo indivíduo criado por ela não consegue viver senão frustrado em seu âmago e acaba por se voltar contra ela. A exaltação romântica da subjetividade – considerada, por engano como a característica essencial do romantismo – é umas das formas que assume a resistência a reificação. (LÖWE; SAYRE, 1995, p. 45).

O *Dogma* ao enunciar regras de anticosmetização como a proibição de truques fotográficos, iluminação especial e o uso de filtros, acaba por se colocar como uma corrente de pensamento que pretende devolver ao cinema sua face humana e se assume como uma forma de resistência à modernidade alienante.

O campo semântico das palavras manifesto, alienação, coisificação e reificação nos remete, indubitavelmente, à escola marxista. Não queremos dizer que Marx era romântico, e muito menos que Trier seja seguidor das teorias de Marx, no entanto, são três momentos distintos que se conectam pela visão crítica do indivíduo alienado, frente ao modelo de produção capitalista. Os idealistas românticos são contrários à mecanização e se enclausuram na arte, a filosofia marxista não nega a civilização industrial, mas propõe uma superação desse modelo de produção no interior do próprio modelo. O *Dogma* dialoga com estas duas correntes de pensamento: se opõe ao uso vazio da tecnologia a partir da democratização tecnológica (câmeras digitais) e seus filmes questionam suas próprias produções, ou seja, se autorrefletem.

É através da democratização tecnológica, portanto, no interior e a partir de uma transformação nos modelos de produção, que o *Dogma* pretende (re)conectar os indivíduos à sua condição de protagonista na criação artística, enfim, uma tentativa de adequar em um mesmo lugar, e em um mesmo universo a “verdade” idealista e materialista:

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

Após sua conversão à dialética hegeliana, ao materialismo e à filosofia da práxis (1840-1845), Marx vai abandonar esse primeiro romantismo juvenil: parece que, em sua Nova filosofia da história, já não há lugar para a nostalgia do passado. No *Manifesto do partido comunista* (1848), rejeita como “reacionário” todo o sonho de voltar ao artesanato ou a outros modos pré-capitalistas de produção. Celebra o papel historicamente progressista do capitalismo industrial que não só desenvolveu as forças produtivas a uma escala gigantesca e sem precedentes, mas também criou a universalidade, a unidade da economia mundial – uma condição prévia essencial para a futura humanidade socialista. [...] O anticapitalismo

de Marx não visa a negação abstrata da civilização industrial (burguesa) moderna, mas seu *Aufhebung*, isto é, ao mesmo tempo que sua abolição, a conservação de suas maiores conquistas, sua superação por um modo superior de produção (LÖWE; SAYRE, 1995, p. 134-135).

O Manifesto dos cineastas dinamarqueses não visa salvar nem o indivíduo, nem a sociedade, seu foco está voltado para a comunidade cinematográfica (autor, atores e plateia). A ideia de coletividade dogmática até pode ser estendida para outras esferas, artísticas ou não da sociedade, mas esta não é a pretensão do movimento.

3. TECNOLOGIA QUE CEGA, ALEGORIA QUE VELA

Foi preciso se desnudar, retirar a vestimenta pesada da artificialidade imposta pelo cinema comercial e impor regras para que o cinema se redescobrisse enquanto linguagem. O paradoxo, traço das sociedades contemporâneas, sempre se fez presente no discurso dogmático: regras para romper com a ditadura do cinema mercadológico; democratização tecnológica para nos salvar da banalização das máquinas e seus efeitos especiais.

Foi assumindo o paradoxo e as contradições do mundo moderno que o *Dogma*, a partir dos dez mandamentos, trouxe luz para um novo cinema. Os cineastas deste mundo (re)criado encontraram na alegoria a ferramenta ideal para reunir os movimentos díspares e contraditórios, no qual estavam irremediavelmente submetidos. Rasgaram o véu da cosmetização e velaram o discurso com suas metáforas visuais.

Empregaram a alegoria para criticar o cinema e até mesmo os seus próprios dogmas. Portanto, há dois movimentos de reflexão no interior do discurso dogmático que precisam ser observados: o de crítica e o de autocrítica. No entanto, antes de apontarmos algumas alegorias modelares deste exercício de criticidade é preciso discutir o conceito de alegoria.

A alegoria é operada no *Dogma* não apenas como modo de produção, isto é, um simples ornamento, mas como forma de análise, interpretação e crítica da obra. O manejo da alegoria, como modo de análise e interpretação, foi introduzido pelos teólogos como forma de se interpretar os textos sagrados, portanto, a relação do *Dogma* com o discurso cristão é evidente e se estabelece de forma consciente.

Contudo, é no final do século XVIII, no romantismo alemão, que o conceito moderno de alegoria nasce. É nesse período que alegoria e símbolo passam a designar situações distintas:

Assim, o simbólico é marcado pelo momentâneo; este falta ao

alegórico, em que ocorre uma progressão lenta de uma série de momentos. Em outros termos, romanticamente o símbolo é o universal *no* particular; a alegoria, o particular *para* o universal (HANSEN, 1986, p. 06).

O símbolo passa ser visto como um signo motivado, acabado e completo em si, enquanto que a alegoria se constrói num movimento contínuo e em eterno devir. O *Dogma* parece privilegiar a alegoria justamente pelo seu aspecto de inacabado. A ideia de incompletude é louvada, porque possibilita, ou melhor, exige a participação do público na feitura da obra. Nesse processo renasce o sujeito-espectador e enterra-se o indivíduo-consumidor de películas de entretenimento. A alegoria possibilita a coparticipação do sujeito e alarga as possibilidades representativas e significativas da linguagem cinematográfica, ela liberta a obra do solipsismo do diretor e dialoga com o público.

O próprio estatuto da câmera, descrito na regra três, assume contornos alegóricos. “A câmera deve ser usada na mão”, assim determina o voto de castidade³. Até aqui, nenhuma novidade em termos de linguagem cinematográfica, mas ao dizer “O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar”, o *Dogma* opera um deslocamento importantíssimo. O ator não está mais em função da câmera, o indivíduo não está mais em função do objeto.

A câmera dogmática opera um movimento duplo de visibilidade e invisibilidade. Na mão e em função da cena, ela se torna ao mesmo tempo ostensiva para o público e invisível para o ator. Esse duplo, visível/não-visível, somado ao discurso alegórico, filiado ao cristianismo - diferentemente do artista do final do século XVIII, que buscou se elevar ao patamar do Criador, não mais copiando sua obra, mas mimetizando o ato criador - os cineastas dinamarqueses depositam os seus dog-

3 As regras do Dogma 95, também conhecidas como voto de castidade, são: 1. As filmagens devem ser feitas no local. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre). 2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena). 3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar). 4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera). 5. São proibidos os truques fotográficos e filtros. 6. O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Homicídios, Armas, etc. não podem ocorrer). 7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme ocorre na época atual). 8. São inaceitáveis os filmes de gênero. 9. O filme final deve ser transferido para cópia em 35mm, padrão, com formato de tela 4:3. Originalmente, o regulamento exigia que o filme devesse ser filmado em 35mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento. 10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

mas no humano e não no divino. Podemos perceber um lance de humanização do divino e não uma divinização do humano, isto é, o *Dogma* não eleva o autor ao estatuto do Criador, mas derruba esse criador e confia ao indivíduo (seja autor, ator ou platéia) o papel de protagonista. Um pensador alemão, defensor da alegoria disse: “Do mais elevado, por ser inexprimível, só se pode falar de maneira alegórica” (SCHLEGEL, 1994, p.58). Trier e Vinterberg empregam a alegoria com esta pretensão: a de se falar do mais “elevado”. A diferença dos cineastas para Schlegel está na ideia do que seja elevado; para o *Dogma* a tônica recai sobre o homem que vê e produz cinema.

Devido ao caráter de inacabado, a alegoria traz em si um traço histórico por permitir a ideia de progressão, ou seja, a obra artística como um diálogo entre textos e pensamentos de diferentes épocas. Desta forma, a alegoria possibilita o diretor abarcar movimentos díspares como humano e divino, idealismo e materialismo e crítica e autocrítica. Este último movimento nos parece ser a principal estratégia das narrativas dogmáticas.

Para demonstrar que o filme-dogma é uma tentativa de transpor as ideias do Manifesto e do Voto de castidade, do plano teórico para o plano estético a pesquisa irá apontar alegorias que desvelam alguns dos princípios do movimento: o caráter de coletividade, a resenha de si mesmo, a crítica ao cinema comercial.

4. ESTIGMAS DA AUTORREFLEXIVIDADE

Festa de família e *Os Idiotas*, os dois primeiros filmes do *Dogma*, são obras exemplares que apresentam sinais do modelo autorreflexivo assumido pelo movimento. Ambos apontam para o modelo de grupo defendido no Manifesto: “Para o *Dogma* 95 o cinema não é uma coisa individual”. Nas duas obras filmicas há a presença de um grupo: no *Festa de família*, temos uma reunião familiar para comemorar o aniversário do patriarca e n’*Os Idiotas* um grupo de amigos que fingem serem deficientes mentais para romper com os dogmas sociais.

Não só no filme de Vinterberg, mas também no de Trier há grupos que se deparam com normas sociais e promovem uma ruptura, desvios em relação às regras. Essa relação entre norma e desvio da norma, defendida no Manifesto, se apresenta de maneira metaforizada na filmografia do movimento. O *Dogma* entende o cinema como um ato coletivo, e apresenta-se para resolver o problema do cinema comercial, em que o eu é a questão central. No entanto, diferente de outros movimentos cinematográficos ele não quer se perpetuar no cenário fílmico e muito menos cristalizar a linguagem cinematográfica. As regras dogmáticas querem apenas promover um desvio em relação à norma, não buscam a permanência. Arte e permanência

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

são movimentos antagônicos: “Em 1960, tivemos bastante. O cinema estava morto e invocava a ressurreição. O Objetivo era correto, mas não os meios. A *Nouvelle Vague* se revelava uma onda que, morrendo na margem transformava-se em lama”, declara a Carta Manifesto. O *Dogma* não quer ser lama; e, sim, frescor. Para isso não almeja a permanência. A metáfora desta autocrítica está manifesta nas relações de grupo de *Festa de Família* e d’*Os Idiotas*. A ideia de coletividade é tratada como um ideal a ser perseguido, contudo não se sustenta num mundo voltado para exaltar o indivíduo. O projeto de coletividade se dissolve. O movimento tem consciência de sua transitoriedade. É neste lance, no esfacelamento e fragmentação dos grupos de *Festa de família* e d’*Os Idiotas* que a alegoria da autocrítica se revela. Abalar, dissipar-se e dar lugar ao novo; esse movimento que observamos nos personagens dos primeiros filmes pode e deve ser estendido aos idealizadores do próprio movimento que não desejam a permanência do *Dogma* enquanto linguagem.⁴

No filme *Festa de família*, há outra alegoria de caráter autorreflexivo. Em uma montagem alternada vemos três filhos do patriarca, cada qual em um quarto do hotel da família. Com planos curtos e uma sequência longa, o diretor anuncia um momento de tensão: a carta da irmã suicida é encontrada por Helen, a irmã mais velha. Há um importante elemento de conexão entre as cenas dos três irmãos, a água. No choro de Helen, no banho de Mathias e no copo de água de Christian; a água os conecta e apresenta esse momento revelador. A água enquanto símbolo cristão é o elemento de ligação entre o mundo espiritual e o físico e, por isso, está presente nos ritos de batismo. O *Dogma* quebra o símbolo e o transforma em alegoria de si mesmo. *Festa de Família* é o filme de estréia, o batismo do *Dogma*. Os créditos do filme também colaboram para esta leitura, a ficha técnica aparece submersa na água. A água, enquanto elemento revelador, alegoriza sobre a inscrição do movimento na historiografia fílmica.

A carta deixada pela irmã morta também se apresenta como uma alegoria autorreflexiva. O testemunho escrito, encontrado por Helen, revela o abuso sexual em que a irmã suicida e seu irmão gêmeo (Christian) sofreram durante a infância. Transtornada, ao saber que o estupro era praticado por seu próprio pai, Helen resolve esconder a carta. No entanto, Christian faz esta revelação, durante a festa de aniversário do patriarca, diante de todos os convidados. E como resposta, ele é desacreditado e expulso da festa. A verdade só é aceita pela família no momento em que a carta aparece. Verdade e Escritura, ou-

4 Em 2004 Trier e Vinterberg criaram mais quatro regras para o *Dogma*, entre elas está “As filmagens devem ocorrer na Escócia”. As novas normas surgem com o principal objetivo de inviabilizar novas produções. Dois anos depois, Vinterberg declarou que o *Dogma* estava morto. O movimento havia cumprido o seu papel de provocador e, agora, estava na hora de sair de cena.

tro símbolo do cristianismo é manipulado no discurso fílmico. Para os cristãos a Verdade está contida na Escritura Sagrada. O *Dogma* também adotou o modelo cristão de escritura/verdade para se fundar. A sua inscrição no universo cinematográfico se dá, primeiramente, pela palavra. A Carta Manifesto defende um conjunto de ideias e mandamentos para os que pretendem se iniciar no movimento dogmático.

A alegoria de crítica ao cinema cosmetizado perpassa todos os primeiros filmes Dogma, como exemplo destacaremos, de forma breve, uma passagem de *O Rei está vivo* (Kristian Levring, 2000). Neste filme, um grupo de turistas se perde ao atravessar um deserto africano. Como abrigo eles encontram um vilarejo com algumas construções abandonadas e muitas latas de cenoura, o que se tornou o único alimento do grupo por dias. A alegoria de turistas comendo apenas cenoura em um cenário desértico pode ser lida como o consumo da mesmice do cinema comercial, de filmes “enlatados” envoltos em uma “ilusão” vazia.

O Manifesto, o voto de castidade e, é claro, os filmes do movimento foram responsáveis por uma renovação na gramática cinematográfica, suas contribuições para a estética audiovisual são inegáveis. Hirata Filho defende que “A popularização deste tipo de imagem [...] atingiu também a produção audiovisual *mainstream*, como filmes de ação produzidos por Hollywood e séries televisivas americanas”. (2008, p.122). No entanto, nossa contribuição foi promover um estudo do principal mecanismo discursivo do movimento dinamarquês, a alegoria. Esperamos ter demonstrado, através de algumas leituras, que a escolha dos realizadores por esta estratégia narrativa passa pelo seu caráter de abertura. É nesse movimento de voltar para si e sair de si que a alegoria desperta a reflexão e a apreciação crítica. Devido o seu caráter de infinitude, a alegoria possibilita agregar discursos díspares e contraditórios e propor uma terceira via. O movimento espiralado da alegoria conecta o homem contemporâneo à produção passada na tentativa de reencantar a produção artística do futuro.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

BIBLIOGRAFIA:

BORNHEIM, Gerd. *Brecht a estética do teatro*. SP: Graal, 1992

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. USA: University of Minnesota, 1983.

FICHTE, Johann Gottlieb. *A Doutrina da ciência de 1794 e outros escritos*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1992, p. 35-176.

GAGNEBIN, Jean-Marie. Alegoria, morte e modernidade. In: *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994, p.37-62.

GERACE, José Rodrigo. *O cinema subversivo de Trier*. 2006. 166 f. Trabalho de Dissertação (Mestrado em Artes da Escola de Belas Arte) Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HIRATA, Maurício. O Dogma 95. In: *Cinema Mundial Contemporâneo*. BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Org.). Campinas, SP: Papyrus, 2008.

LÖWY, M. & SAYRE, R. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. RJ, Petrópolis: Vozes, 1995.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. Tradução Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1996.

ISSN 2359-5140 (Online)

ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

OBRAS AUDIOVISUAIS:

FESTA EM FAMÍLIA. Thomas Vinterberg Dinamarca 1997, filme 35mm.

OS IDIOTAS. Lars Von Trier. Dinamarca, 1997, filme 35mm.

O REI ESTÁ VIVO. Kristian Levring. Dinamarca, 2000, filme 35mm.