

JOACHIN AZEVEDO NETO

(ORGANIZADOR)

HISTÓRIA: REPERTÓRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS E HISTÓRICAS



JOACHIN AZEVEDO NETO

(ORGANIZADOR)

HISTÓRIA: REPERTÓRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS E HISTÓRICAS



Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-Não-Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí

Prof. Dr. Alexandre de Freitas Carneiro – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Ana Maria Aguiar Frias – Universidade de Évora

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa



Prof. Dr. Antonio Carlos da Silva – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof^ª Dr^ª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadilson Marinho da Silva – Secretaria de Educação de Pernambuco
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Prof^ª Dr^ª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^ª Dr^ª Lucicleia Barreto Queiroz – Universidade Federal do Acre
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Universidade do Estado de Minas Gerais
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^ª Dr^ª Marianne Sousa Barbosa – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^ª Dr^ª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof. Dr. Pedro Henrique Máximo Pereira – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Prof^ª Dr^ª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Dr^ª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof^ª Dr^ª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins



História: repertório de referências culturais e históricas

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Joachin Azevedo Neto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

H673 História: repertório de referências culturais e históricas /
Organizador Joachin Azevedo Neto. – Ponta Grossa -
PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0514-6

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.146220209>

1. História. 2. Conhecimento. I. Azevedo Neto, Joachin
(Organizador). II. Título.

CDD 901

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br



Atena
Editora
Ano 2022

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

A obra *História: Repertório de referências culturais e históricas* consiste em uma compilação de artigos acadêmicos que lançam importantes e criteriosas reflexões tanto acerca da pluralidade de recortes temáticos, fontes documentais, bem como das múltiplas formas de se buscar compreender sociedades e culturas situadas em variadas temporalidades.

Buscamos inserir a sequência dos textos em uma lógica dotada de certa linearidade a partir dos temas tratados pelos(as) autores(as), mas sem obedecer a esquemas cronológicos rígidos. A complexidade da construção dos saberes históricos aponta para a necessidade de se considerar os diálogos – com rupturas e continuidades – que distintas épocas mantêm. Leitores dessa publicação terão contato com discussões historiográficas em torno da História do Direito, de práticas escravistas e formas de resistência negra pelo viés decolonial. A História das Mulheres, campo de investigações extremamente urgente para a atualidade, também foi aqui contemplado com estudos relevantes. Nesse mesmo diapasão, a História da Música e das Artes receberam merecido destaque nas páginas seguintes. Identidades, formação docente, ensino de História e as crises humanitárias que permeiam o neoliberalismo global compõem a parte final desta obra repleta de contribuições científicas importantes.

Sendo assim, a diversidade de temas de pesquisa histórica aqui abordados deu os subsídios necessários para que o presente livro possa vir a contribuir para a formação de iniciantes no universo das Ciências Humanas ou o aprofundamento de questões empíricas sob as quais trabalham professores e investigadores mais experientes. Esse mosaico de produções acadêmicas agrega também a possibilidade de circular em diferentes setores da sociedade que estão comprometidos com o interesse público e a necessária ponderação sobre cidadania nos tempos atuais.

A obra *História: Repertório de referências culturais e históricas* apresenta verificada densidade teórica e metodológica, perceptível nas considerações feitas por autores que destemidamente demonstraram que o conhecimento histórico, pautado em estudos sérios e consequentes, continua sendo possível e indispensável no mundo que vivemos.

Joachin Azevedo Neto

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
SENTIDOS PARA UMA TRANSIÇÃO: APONTAMENTOS SOBRE O CAMPO JURÍDICO NO PERÍODO MONÁRQUICO	
Marcus Vinícius Duque Neves	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202091	
CAPÍTULO 2	13
A FESTA DA SANTÍSSIMA TRINDADE NO HOSPITAL LÁZAROS: DEVOÇÃO E PARADOXO	
Márcia Valéria Teixeira Rosa	
Dijavan Mascarenhas	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202092	
CAPÍTULO 3	27
LUTAS CONTRA A ESCRAVIZAÇÃO ILEGAL E A IMPUNIDADE NO CEARÁ DO SÉCULO XIX	
Antonia Márcia Nogueira Pedroza	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202093	
CAPÍTULO 4	38
CONCEIÇÃO DAS CRIOULAS: MULHERES NEGRAS, HISTÓRIA E IDENTIDADE	
Edineide Jorge dos Santos	
Maria Jorge dos Santos Leite	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202094	
CAPÍTULO 5	50
ARANDO O TORTO DESTINO DOS DESCENDENTES DE ESCRAVIZADOS NO BRASIL	
Maurício José de Faria	
Regina Aparecida de Moraes	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202095	
CAPÍTULO 6	61
JOSEPH KI-ZERBO E CLÓVIS MOURA: TRAJETÓRIAS E HISTORIOGRAFIAS ATLÂNTICAS	
Elio Chaves Flores	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202096	
CAPÍTULO 7	75
A DITADURA DEMOCRATIZADA: AS MATRIZES HISTÓRICAS DO CENTRALISMO POLÍTICO NA CONSTRUÇÃO DO ESTADO ANGOLANO E MOÇAMBICANO	
Jochua Abrão Baloi	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202097	

CAPÍTULO 8	89
A FORMAÇÃO DOCENTE FEMININA NO PIAUÍ (1900-1930): ESCOLA NORMAL COMO INSTITUIÇÃO EDUCACIONAL FEMININA	
Lorena Maria de França Ferreira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202098	
CAPÍTULO 9	100
ENTRE MEMÓRIAS E DISCURSOS: A ESTRUTURA DA NARRATIVA DE <i>O CHORO</i> , DE 1936, E SUAS CORRELAÇÕES NA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA URBANA BRASILEIRA	
Denis Wan-Dick Corbi	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202099	
CAPÍTULO 10	111
CIDADE E MÚSICA: ESPAÇO E OBJETO DE RELAÇÃO DE MEMÓRIA	
Angela Maria da Silva	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020910	
CAPÍTULO 11	119
AS MULHERES NO PROCESSO DE COLONIZAÇÃO DE SANTO ANTÔNIO DO CAIUÁ (1950 A 1970)	
Rosângela Carvalho dos Santos Mendonça	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020911	
CAPÍTULO 12	131
ENTRE O BARROCO E O MODERNO: REPRESENTAÇÕES DA CIDADE NA PINTURA DE YARA TUPYNAMBÁ	
Marcelo Cedro	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020912	
CAPÍTULO 13	172
O ENSINO DE HISTÓRIA NOS LIVROS DIDÁTICOS: PROPOSTAS DE APRENDIZAGEM NOS ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS	
Nathalia Vieira Ribeiro	
Darcylene Pereira Domingues	
Júlia Silveira Matos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020913	
CAPÍTULO 14	182
A FORMAÇÃO PEDAGÓGICA E A DOCÊNCIA JURÍDICA: ESTADO DA ARTE	
Maria Aparecida de Almeida Araujo	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020914	
CAPÍTULO 15	192
DOGMA 95: A FESTA DOS IDIOTAS E A CRISE DA ARTE NA PÓS-MODERNIDADE	
Felipe Monteiro Pereira de Araújo	

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020915>

CAPÍTULO 16.....204

DA SUBJETIVIDADE À FORMAÇÃO DE IDENTIDADES POLÍTICAS: UMA INVESTIGAÇÃO
A PARTIR DAS JORNADAS DE JUNHO DE 2013

Fabício de Oliveira Farias

Flávia Ferreira Trindade

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020916>

CAPÍTULO 17.....215

RELIGIOUS FREEDOM, A HUMAN RIGHT IN CRISIS

Maria Helena Guerra Pratas

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020917>

CAPÍTULO 18.....225

TEMPO E CRISE NO 2º GOVERNO DE VARGAS: UM OLHAR A PARTIR DO
PENSAMENTO DO INTELLECTUAL HÉLIO JAGUARIBE

Cleber Ferreira dos Santos

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020918>

SOBRE O ORGANIZADOR.....233

ÍNDICE REMISSIVO.....234

DOGMA 95: A FESTA DOS IDIOTAS E A CRISE DA ARTE NA PÓS-MODERNIDADE

Data de aceite: 01/09/2022

Felipe Monteiro Pereira de Araújo

Universidade Estadual de Goiás

Caldas Novas – GO

<http://lattes.cnpq.br/4863736106054270>

RESUMO: Desde a exposição artística de uma réplica de um urinol, no começo do século XX, por Marcel Duchamp, a discussão acerca do fazer artístico tem se aprofundado e provocado amplas reflexões a respeito daquilo que caracteriza a arte em si. O cinema, talvez a expressão artística que mais tenha se desenvolvido neste século, também se insere nesta seara de discussão. É neste cenário histórico que, intencionalmente ou não, os diretores dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg redigem o seu manifesto denominado Dogma 95. São as suas motivações e consequências no discurso cinematográfico o objeto de reflexão deste ensaio, em especial as principais obras produzidas em consonância com o manifesto: “Os Idiotas” e “Festa de Família”, respectivamente.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; história; arte; discurso.

DOGME 95: THE IDIOTS' PARTY AND THE ART CRISIS IN POST-MODERNITY

ABSTRACT: Since the artistic exhibition of a replica of a urinal, at the beginning of the 20th century by Marcel Duchamp, the discussion about artistic work has deepened and provoked

broad reflections on what characterizes art itself. Cinema, perhaps the artistic expression that has most developed in this century, also fits into this thread of discussion. It's in this historical scenario that, intentionally or not, Danish directors Lars Von Trier and Thomas Vinterberg write their manifesto denominated Dogme 95. Their motivations and consequences in the cinematographic discourse are the object of reflection of this essay, especially the main works produced in consonant with the manifesto: “Idioterne” and “Festen”, respectively.

KEYWORDS: Cinema; history; art; discourse.

A arte tomou para si a tocha da beleza, correu com ela por um tempo e acabou deixando-a cair nos mictórios de Paris.¹

1 | INTRODUÇÃO

A expressão artística possui um lastro histórico de conceituação abundante, tendo sido tratada por diversos pensadores a partir de perspectivas diferentes. Um ponto de convergência entre estas perspectivas, contudo, diz respeito às tentativas de definição objetiva que cada um destes pensadores forneceu à análise histórica da arte. Estas escolas artísticas foram se desenvolvendo e demonstrando diversas facetas que corresponderiam à análise das obras artísticas (CHALUMEAU, 1997, p. 15-24). Um evento em específico, contudo, trouxe

¹ SCRUTON, Roger. *Beleza*. São Paulo: É Realizações, 2013, p. 107.

um novo paradigma à reflexão sobre a arte, provocando uma maior inclinação para a subjetividade na definição da arte. Este evento, localizado historicamente no ano de 1917, diz respeito a exposição da “Fonte”, obra do artista plástico francês Marcel Duchamp. Esta exposição legou, a partir daquele momento, uma incógnita conceitual que diversos críticos, posteriormente, se debruçaram no intuito de respondê-la. Note-se que

Duchamp não tinha nenhum posicionamento político, além de uma espécie de anarquismo travesso. Mas seus gestos foram avidamente adotados por gerações de artistas de esquerda e críticos que parecem acreditar que seus esforços para pôr fim à arte e à investigação intelectual foram de alguma forma explorações críticas profundas. (KIMBALL, 2002, p. 21)

Desta maneira, a produção artística que sucedeu aquele período (e as respectivas críticas que também vieram a seguir) começa a levar em conta este elemento subjetivo na composição da obra de arte (DANTO, 2014). Antes mesmo deste acontecimento, contudo, Tolstói já denunciava a perversão da arte pelo que ele chamava de “modernos decadentistas”, demonstrando exemplos de como a arte estaria se degenerando com o tempo (TOLSTÓI, 1994, p. 71-88).

Ante o exposto, ergue-se a pergunta levantada por Scruton: “se tudo pode ser considerado arte, qual o propósito e o mérito de conquistar esse título?” (SCRUTON, 2013, p. 107). Considerando-se, hipoteticamente, a inexistência de um valor objetivo para a arte e, portanto, a sua subjetividade perene, incorrer-se-á na consequência de que, por fim, não existe arte alguma, visto que determinada obra pode tanto ser ou não ser considerada uma obra artística (MONTEIRO, 2011). Esta confusão conceitual suscita que as expressões artísticas, sejam quais forem, residem seu valor no impulso de aceitabilidade que um sujeito detém para com o objeto artístico. É o prazer e a aceitabilidade que o objeto projeta no sujeito que condiciona o valor artístico e sendo este prazer subjetivo, logo a arte também o seria. Deste modo, não é errôneo afirmar que “tal perversão enfraqueceu a própria arte e, de certo modo, a matou” (TOLSTÓI, 1994, p. 67). De fato, tal cenário comporia “[...] um mundo em que as aspirações humanas não encontram mais expressão artística, em que não mais fazemos imagens do transcendente para nós mesmos e em que montes de entulho abarrotam o lugar de nossos ideais” (SCRUTON, 2013, p. 110).

É por isto que, utilizando-se das linhas do filósofo inglês R. G. Collingwood, Scruton (2013, p. 111) estipula alguns parâmetros de elucidação contrários à esta noção dominante de subjetividade artística. Neste sentido, o autor argumenta que “[...] quando me deparo com uma obra de arte verdadeira, não são as minhas reações o que interessa, e sim o significado e o conteúdo daquele objeto. É a experiência o que a mim se apresenta, a qual se incorpora de modo singular naquela forma sensorial específica”.

Esta perspectiva, portanto, define com clareza alguns princípios norteadores que merecem reflexão, posto que “há uma grande diferença entre o tratamento artístico de um tema e a mera produção de um efeito” (SCRUTON, 2013, p. 111). Sob a perspectiva do

filósofo, portanto, a arte não se caracteriza necessariamente pelo efeito que ela produz no sujeito, mas possui um elemento de substância inerente a ela própria. A fotografia e o cinema, sobretudo, talvez sejam as principais responsáveis pelo privilégio dado ao efeito em detrimento do significado, já que a partir da popularização da fotografia e do cinema, as demais artes viram-se sobre o dilema de não possuírem mais a obrigação de representar a realidade de maneira fiel, posto que estas primeiras conseguiriam captar as nuances do real de maneira muito mais detalhada. Conseqüentemente, muitos artistas viram-se imbuídos da possibilidade de experimentação e desprenderam-se de qualquer valoração estética, primando pelo efeito puro e abrindo margem para o esvaziamento de sentido da arte (DANTO, 2015).

Não é a intenção deste estudo, contudo, estipular normas apriorísticas ou regozijar-se de ter encontrado formas de demonstrar o valor artístico objetivamente, visto que tal discussão é demasiadamente ampla e profunda para as escassas linhas do presente texto. Almejamos apontar, entretanto, as conseqüências atroztes decorrentes da ausência desta discussão na análise e produção artística, demonstrando como “o ataque vanguardista à tradição há muito se degenerou em uma ortodoxia esclerótica” (KIMBALL, 2002, p. 7).

Assim sendo, transportar-se-á esta discussão do mundo das artes gráficas para a sétima arte, onde se analisará, também, a influência do subjetivismo levantado nas linhas anteriores. Com efeito, a partir do desenvolvimento do cinema e a formação de estilos e escolas cinematográficas (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p. 440-475), diversos autores debruçaram-se sobre a arte fílmica, de modo a tentar compreender as relações que são transpostas a partir desta. Partindo desta premissa, portanto, almejamos esboçar uma análise a partir da aproximação entre os termos propostos por Dechamp e a discussão levantada a partir do Dogma 95, com a representação desta discussão nas obras fílmicas confeccionadas para o movimento Dogma 95. Antes de nos determos na análise dos filmes em si, julgamos necessária a contextualização do texto do manifesto Dogma 95, a fim de esboçar de que forma é construída a relação que este possui com o esvaziamento de sentido da arte decorrente do processo inaugurado pela exposição de Dechamp.

2 | DOGMA 95: BUSCA PELA ESSÊNCIA OU CRISE DE SENTIDO?

A discussão levantada na seção anterior pode ser melhor observada a partir da publicação, no ano de 1995, do Dogma 95, manifesto cinematográfico escrito pelos cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg. Neste manifesto, os cineastas se posicionam em contrariedade aos modelos estabelecidos pela indústria cinematográfica de seu tempo, acusando seus vícios. Argumentaram que “o cinema estava morto e pedia por ressurreição. Os objetivos estavam corretos, mas os meios não estavam. A nova onda provou ser uma onda que se espalhou pela costa e se transformou em lama” (TRIER; VINTERBERG, 1995). Ou seja, ambos entendiam que o cinema, após os anos

60, havia entrado em um declínio de sentido. A atenção dos cineastas para este período, porém, não parece ser mero acaso, posto que “foi então que a senilidade da vanguarda se tornou dominante: quando um ethos liberacionista generalizado e uma atitude anti-sistema infiltraram-se em nossas principais instituições culturais e começaram a formar um grande componente do gosto estabelecido” (KIMBALL, 2002, p. 176).

Este processo de esmaecimento da objetividade artística e, por consequência, da “patologia cultural do século XX” (KIMBALL, 2002, p. 184), possui um lastro de valores impulsionadores, entre eles uma obsessão desenfreada por tudo que é novo, um vício à extremidade correlato à compulsão pelo novo e um desejo intenso em aproximar a expressão artística da política. De fato, a tríade destes fatores “[...] percorre um longo caminho em direção à descrição da complexidade do mundo da arte contemporânea: sua fadiga, seu recurso constante a imagens chocantes de sexo e violência, sua tendência a substituir a ambição artística por políticas ambiciosas” (KIMBALL, 2002, p. 175).

É considerando estes fatores que a visão dos cineastas contesta o valor das obras realizadas depois deste período (anos 60), lançando luz sobre elas a fim de demonstrar como estas estavam esvaziadas de significado, certificando que “a tarefa ‘suprema’ dos cineastas é enganar o público” (TRIER; VINTERBERG, 1995), pois, segundo ambos, a transposição narrativa à tela de uma história fictícia elaborada desconecta os indivíduos da sua posição no mundo. Essa desconexão teria, por fim, estimulado um *status quo* em que “o resultado é estéril. Uma ilusão do *pathos* e uma ilusão do amor” (TRIER; VINTERBERG, 1995).

Para combater isto, portanto, o Dogma 95 propõe uma lista de 10 regras chamada Voto de Castidade (parodiando os 10 mandamentos) que os diretores alinhados ao manifesto devem seguir para realizarem suas produções. A partir do estabelecimento destas regras, entendiam os cineastas, a ideia de um cinema mais próximo da realidade viria a se tornar possível. Evitar-se-ia, portanto, a falsificação da realidade que de maneira tão contundente marcava o cinema da época para estes cineastas dinamarqueses. Ao analisar-se o fator disruptivo desta proposta para com a idealidade que imputavam ao cinema da época, contudo, esta proposição discursiva traz em seu bojo uma dualidade de fundamento. Sobremodo, pode-se identificar nesta dualidade uma justaposição de dois polos convergentes e divergentes: a busca por um fazer cinematográfico apegado aos aspectos mais íntimos da vida humana e, portanto, imbuídos (segundo Trier e Vinterberg) de uma proximidade com a “essência” do que constituiria o fazer cinematográfico e, por outro lado, uma possível aproximação com a discussão acerca da arte que havia sido originada por Dechamp em 1917, salientando um esvaziamento de significado nos filmes.

Iniciando por esta última, é possível perceber, dentro do manifesto, aproximações com a proposta de Duchamp, tal como a utilização da mesma técnica, denominada *ready mode*, que corresponde ao trânsito de um elemento da experiência que, inicialmente, não possuía intencionalidade artística, para a posição de expressão artística em si. Serve de

exemplo, também, a primeira regra do manifesto, que estipula que “a gravação deve ser realizada em uma locação” (TRIER; VINTERBERG, 1995), não se permitindo a inserção de elementos externos. Esta preferência pela filmagem do local tal como ele é acena para a resolução de que a arte fílmica proposta pelo manifesto está direcionada à representação *sine qua non* da realidade. Não somente esta primeira regra, mas também algumas das demais regras sinalizam para esta mesma ocorrência, tal como a não construção auditiva da cena por aparelhos externos à própria cena ou mesmo a não utilização de iluminação externa. Este privilégio aos aspectos naturais da realidade marca uma aproximação, mesmo que intencional, da proposta do manifesto com a proposta de Dechamp.

Estes elementos corroboram com o processo de ruptura que paulatinamente foi se estabelecendo na discussão acerca da arte, posto que tenta refrear dados de sofisticação e elementos eruditos que se estabeleceram com o desenvolvimento, neste caso, da sétima arte, afirmando uma arte fílmica mais despojada e “crua”. Rompe-se, portanto, o laço técnico da expressão artística, tencionando uma ausência de significados que contribui para uma crise de identidade daquilo que corresponde à própria arte fílmica, posto que esse sentido “nada mais é do que uma forma complexa de consciência: não existe em si, mas sempre possui um objeto de referência” (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 15) e, a partir do momento em que esta referência objetiva é solapada, ocorre um esvaziamento de sentido neste processo. Assim sendo, a proposta dos diretores dinamarqueses acaba, conceitualmente, contribuindo com este escoamento de fundamento da arte. Esta postura, contudo, possui um lastro, de tal forma que

É uma atitude que tem suas raízes numa visão da arte como «produção cultural», isto é, numa visão marxista da arte. Algo semelhante deve ser dito sobre a conversa do museu como um «laboratório» e «campo de testes» para «expandir» e «redefinir a natureza da» arte contemporânea: estes são termos da moda, mas não meramente termos da moda. Em vez disso, o que eles indicam é uma forma ideológica profundamente em desacordo com a visão tradicional da arte e o lugar dos museus de arte na sociedade. Por falta de um termo mais preciso, podemos chamá-lo de atitude pós-moderna. (KIMBALL, 2002, p. 18)

É justamente no bojo deste contexto histórico pós-moderno, marcado pela diluição das formas de produção de sentido (LYOTARD, 2009), que o manifesto se associa à história, desvelando todo um arcabouço ideológico presente em setores do mundo contemporâneo. Esse arcabouço ideológico tem, por definição, um fundamento de inconstância, liquidez e incerteza, posto que em tais tempos a:

[...] condição em que as organizações sociais (estruturas que limitam as escolhas individuais que asseguram a repetição de rotinas, padrões de comportamento aceitável) não podem mais manter sua forma por muito tempo (nem se espera que o façam), pois se decompõem e se dissolvem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez reorganizadas, para que se estabeleçam. (BAUMAN, 2007, p. 7)

Portanto, a fluidez do movimento histórico na pós-modernidade alimenta uma composição de instâncias de incerteza que se alinham ao estabelecimento de expressões artísticas sem uma representação objetiva e, conforme o passar do tempo, calcadas na impulsão pela negação de valores eruditos, compondo uma “tentativa de refazer o mundo como se o amor não mais fizesse parte dele. E é certamente essa [...] a principal característica pós-moderna – uma cultura sem amor que teme a beleza porque o amor a perturba” (SCRUTON, 2013, p. 188).

Não obstante, a proposta do Dogma 95 traz em seu bojo uma contraposição que não pode ser desconsiderada. Ao passo em que incorre neste contexto de perda de identidade cinematográfica, enquanto porta de abertura para o relativismo ignóbil, ele também traz em seu arcabouço propositivo linhas normativas de ordem objetiva. Essa estipulação de regras, vale ressaltar, é realizada não apenas como uma burocracia de suas intencionalidades artísticas, mas é construída sob a égide de uma conjuntura argumentativa de restauração de uma suposta “essência” cinematográfica, de tal forma que colocam o seu manifesto como uma “ação de resgate” (TRIER; VINTERBERG, 1995). Esse privilégio por determinados elementos objetivos da arte sedimenta um lugar de resistência aos imperativos do cinema contemporâneo, condenando toda essa formulação superficial e a automação do privilégio por aspectos fúteis e néscios. Não à toa que, por sinal, a sexta regra do Voto de Castidade presente manifesto estipula que “o filme não deve conter ações superficiais” (TRIER; VINTERBERG, 1995).

É possível perceber, portanto, a dualidade presente no manifesto que, ao mesmo tempo, corrobora e contraria as bases de sua discussão. Os cineastas se utilizam, inexoravelmente, de fundamentos objetivos da arte fílmica para produzir o seu efeito na narrativa de opacidade de sentido da pós-modernidade, demonstrando como a arte fílmica não é apenas um reflexo do imaginário coletivo, mas que também possui uma intencionalidade de produção de efeito, posto que “é uma imagem que encadeia uma relação ao seu redor e coloca em ação uma forma de interação advinda da sua materialidade visual, a qual é atribuída e gerada pela própria interação” (SANTIAGO JR., 2008, p. 74). Desta maneira, tanto Trier como Vinterberg estabelecem as bases dos seus discursos, ensejando os elementos que viriam a trabalhar posteriormente em suas obras realizadas para o movimento, das quais trataremos mais detalhadamente a seguir.

3 | A FESTA DOS IDIOTAS: AS PROPOSTAS DE TRIER E VINTERBERG

Soa quase um contrassenso a tentativa de discorrer sobre os filmes dos diretores, visto que no próprio enunciado do manifesto uma das regras estabelecidas consiste, justamente, em não atribuir crédito ao realizador do filme, pois os filmes não são uma criação individual na perspectiva do Dogma 95. Ainda assim, por mais que seus nomes não constem nos créditos da produção, a influência dos cineastas nas respectivas produções

é um fato inegável. Esta – e demais outras características – esboçam uma dualidade idiossincrática que se apresenta constantemente nas duas obras. É considerando isto que a relação entre os filmes e a discussão aqui levantada nas seções anteriores pode começar a ser destrinchada.

O primeiro filme realizado para o Dogma, *Festa de Família (1998)*, dirigido e roteirizado pelo dinamarquês Thomas Vinterberg, apresenta a história de uma reunião familiar, organizada para fins de comemoração do sexagésimo aniversário de seu patriarca. Para contar tal história, Vinterberg procura estabelecer um fio condutor na narrativa, que perpassa por diversos aspectos da produção. Este fio condutor produz um efeito de desencaixe, projetando nas personagens ali dispostas uma sensação de desajustamento e desconforto. Tal efeito fica claro não somente pela alternância de posição das personagens e da constante sensação de desconforto decorrente das revelações que são colocadas na tela, mas pela própria condução dos planos durante a trama, que escurecem à medida que a trama caminha para se tornar cada vez mais trágica.

Neste cenário sensorial existem dois polos de sentido, perpassados por uma dualidade inerente. De um lado presenciamos o estabelecimento do ultraje; de fundamentos atrozos que agem no sentido de vilipendiar quaisquer noções superiores ou objetivas, impulsionadas por uma necessidade latente de destruição e busca pelo néscio, simbolizadas na personagem do patriarca Helge e nos abusos cometidos por ele contra seu filho primogênito e Linda, sua filha recém falecida. Do outro, é montada uma conjuntura narrativa de firmeza superior e denúncia, simbolizadas na figura de Christian, o filho primogênito, e os funcionários do hotel onde acontece a reunião, que ajudam Christian nesta empreitada contra as ações deturpadoras e atrozos deste primeiro polo. Essa dualidade, contudo, coexiste com uma terceira via narrativa que intenta mascarar e jogar por debaixo dos panos as atrocidades ocorridas naquele ambiente, simbolizadas por todos os demais membros da família, mas, principalmente, pela matriarca da família e seu filho Michael. Tal ocorrência é tão significativa que, mesmo após a exposição e denúncia de um destes vilipêndios, a reação instintiva é de minimização, como no diálogo em que o cerimonialista diz para Christian que “é preciso mais que aquilo para abalá-los”. Neste sentido, constitui-se uma massiva coordenação desta terceira via para cegar os envolvidos à verdade e preservar a subsistência da torpeza ali presente.

Tal cenário serve de espelho ao que foi apresentado anteriormente neste estudo, de tal modo que reflete o contexto da arte na pós-modernidade. Torna-se notório que o primeiro polo simboliza o desencaixe e o afrouxamento dos valores objetivos, permitindo a formação e a existência de relativizações que, se levadas ao extremo, podem descambar em consequências atrozos. Em contraponto a isto, o outro polo converge para a defesa de uma substância normativa, denunciando os estragos causados pelo impulso ao néscio. Clama-se, portanto, por uma “essência” inerente ao objeto. Christian, neste sentido, simboliza a resistência contra a corrente que teria acabado por dinamitar o seio da instituição familiar

e, metaforizando, os valores superiores que pairariam sobre esta.

A narrativa, contudo, não apresenta este confronto solucionado logo de cara, de modo que as denúncias de Christian durante o longa são colocadas em cheque pelos seus familiares a todo instante. Tal confronto só é solucionado, narrativamente falando, com a descoberta da carta de Linda, a recém falecida irmã de Christian, que corrobora em suas linhas com as imputações de Christian. Apenas aqui os demais componentes da família parecem ter um surto de consciência, fazendo até mesmo com que a matriarca se vire contra Helge, o pai abusador. É deflagrado, portanto, o conflito de poderes que permanecia entrelinhas dentro da narrativa, trazendo à figura de Christian a função de expurgo da família, responsável pelo escrutínio de seu pai perante a família. A vitória de Christian fica clara quando no dia seguinte a família se reúne para o café da manhã e Helge, o patriarca, é convidado a se retirar por Michael, com o respaldo de sua mãe Else e os demais membros da família.

Tecnicamente falando, a trama de Vinterberg reforça ainda outros aspectos da aproximação do filme com a ideia de crise na arte, em especial pela estética crua e desordenada da gravação. De fato, “a câmera deixa de ser mera janela, recorte da diegese, para se tornar humanizada, presente e reativa” (FURUITI, 2003, p. 15). Com isso

Ao ser adotada a regra do “Voto de Castidade” de utilizar a câmera no ombro sem o cuidado de fazer a escritura imperceptível, os planos trazem inscritas as marcas de sua produção nas imagens: o tremor no movimento da câmera, a altura proporcional, o oscilar causado pela respiração. A altura da câmera em relação ao chão ou à mesa cria a opção de que esse ponto de vista seja inserido parcialmente na diegese como subjetiva de um possível convidado. (FURUITI, 2003, p. 63)

Há um endosso, portanto, no envolvimento do espectador que assiste a trama com a narrativa contada, de tal modo que este se vê como um agente presente na apropriação de sentido do filme, dando um contorno subjetivo à produção de signos da película. Esta subjetividade, como anteriormente já foi circunscrito, implica um esvaziamento de referência que escancara as portas para a presença do néscio. Mas essa preferência pelo néscio na estética, alimentada pelo impulso em “retratar e documentar o mundo real, criar uma narrativa a partir do comum e do ordinário, mostrar a mencionada face por baixo da maquiagem” (FURUITI, 2003, p. 16), esconde uma imprecisão de fundamento. Afinal, “poderia o despojamento implicar em verdade?” (FURUITI, 2003, p. 21). Como resposta, pode-se afirmar que:

Se por um lado, a luz natural e o uso de locações são por convenção mais realistas, por outro, a quebra de continuidade e a opção por não utilizar o convencional campo/contra-campo expõem marcas da enunciação fílmica e assim contribuem para diminuir justamente a impressão de realidade, mesmo que convencional. (FURUITI, 2003, p. 21)

Com isto, o próprio discurso montado por Vinterberg durante a narrativa contradiz

a tentativa de conexão com o real propugnada pelo manifesto, de forma que essa relação desorienta os sentidos da realidade enquanto uma instância objetiva e impõe sobre esta, mais uma vez, a sombra da subjetividade. É antes mesmo do discurso, embora também o incorpore, que essa idiosincrasia se torna presente, no momento em que há o crivo do esvaziamento do conteúdo e da forma pelo néscio. De fato, a festa familiar de Vinterberg não é apenas uma simples festa, mas o reflexo da ausência de sentido em instâncias da vida na pós-modernidade. Logo,

[...] é possível supor que a festa continua, sempre, no jogo fílmico, porque o próprio evento da festa pode ser encarado como a representação alegórica do jogo da vida. Jogo que, com suas regras e seus participantes, segue seu curso e só acaba com a morte – ou nem com ela, à medida que, conforme ilustra o filme, de alguma forma os mortos podem continuar a jogar por meio dos vivos e os vivos por intermédio dos mortos. (FISCHER, 2003, p. 142)

Caracteriza-se este, por fim, como um período em que a hipocrisia se tornou o imperativo das relações sociais, acobertando as feridas e os traumas de uma sociedade em agonia. A cruz penosa que todos nós, os idiotas, carregamos.

Assim como no filme de Vinterberg, o filme *Os Idiotas (1998)*, dirigido e roteirizado pelo dinamarquês Lars von Trier, também traz à baila uma narrativa composta por dois polos divergentes. A narrativa acompanha a vida de um grupo de pessoas que se conectam por adotar uma postura de idiotia. Essa postura, fingida, serve de mote para a construção de uma percepção em que a idiotia, entendida aqui como valor, dá contornos de rebeldia às personagens, na medida em que lhes dá o respaldo para adotar um comportamento que, segundo seus juízos, é o mais próximo da realidade e da experiência existencial íntima dos indivíduos. O discurso do filme, ante o exposto, clama pela ascendência do idiota interior dos envolvidos. Deste modo

Trier utiliza o comportamento sem máscaras do idiota como uma forma de, igualmente, reduzir as diferenças entre os indivíduos ao ponto de não serem significativas. A proposta do diretor se alinha à possibilidade de pensar seriamente a existência a partir de um gracejo, que reduz a existência objetiva ao mínimo. (LIMA, 2018, p. 111)

Logo, a formação deste polo implica na produção de uma percepção de identidade existencial que não possui uma referência objetiva, fragmentando e desestabilizando as posições que os indivíduos assumiriam dentro da sociedade (HALL, 2006). Esse processo de desencaixe e exposição do polo oponente, simbolizado, segundo o juízo das personagens, pela “cultura burguesa”, produz a batalha sob a qual a narrativa se constrói, que fica ainda mais explícita nos momentos em que a narrativa do filme intercala com entrevistas concedidas pelos idiotas após a dissolução do grupo, em uma estrutura praticamente semi-documental. De fato

Toda a narrativa de *Os idiotas* persegue este desconforto, quer seja na encenação da idiotia que coloca os demais personagens do filme – os não

pertencentes ao grupo – em situações limite de constrangimento e exposição, quer na parte documental onde o entrevistador oculto inverte os papéis, fazendo, ele próprio, perguntas constrangedoras que colocam os integrantes no grupo em situações embaraçosas, ou desfavoráveis. (RODRIGUES, 2006, p. 195)

Desta maneira, a fantasia vivida pelo grupo, imaginando estar se aproximando dos aspectos íntimos da existência (o idiota interior), vai se descortinando até o momento em que cai por terra, frente aos conflitos de impossibilidade de ajustamento com o núcleo social.

As relações pessoais, de amizade e família, são a força motriz do filme, são os laços familiares e de amizade que garantem tanto a coesão do grupo quanto sua dissolução. As verdadeiras famílias dos homens e mulheres que fazem parte do grupo são a razão pela qual os laços afetivos que se estabelecem ali devem permanecer confinados ao espaço daquela casa. (RODRIGUES, 2006, p. 195)

Logo, pode-se aferir que a busca pelo néscio perpetrada pelos idiotas, em que se pode perceber também uma metáfora à vida na pós-modernidade, apenas desorienta e subverte os valores objetivos. A proximidade com a realidade, almejada pela idiotia, se apresenta, na verdade, como uma fuga da realidade, em que estes se cercam de uma fantasia idealizada própria e subjetiva. Em substância,

Os Idiotas constitui uma negatividade para esse padrão de resultados objetivos já que está imerso em um vazio sensível. Sem efeitos visuais [...] o filme espera pelo inspector que se apropriará dele extraindo, para sua interioridade, os aspectos significativos que refletem na existência a realidade do existente; sem a necessidade de dar resposta a essa ou aquela questão objetiva, pois todas as questões que podem ser tratadas dependem da elaboração que o inspector cria na subjetividade. (LIMA, 2018, p. 95)

Quanto as technicalidades do filme, assim como as do filme de Vinterberg, *Os Idiotas* enseja a mesma estética crua e desordenada, incorrendo nas mesmas contradições apontadas no primeiro filme do *Dogma 95*. Entretanto, é importante salientar que no caso do filme de Trier, a técnica e a narrativa estão ainda mais conectadas, pois ambas constituem metáforas a um processo de esmaecimento da objetividade. Deixa de ser, portanto, apenas uma cruz cuja responsabilidade de carregar cabe à idiotia, mas torna-se a própria idiotia o fundamento no qual o motor da vida na pós-modernidade se orienta, esvaziada de sentido e inerte em um mundo preso ao paroxismo.

4 | À GUIA DE CONCLUSÃO

A aproximação aqui apresentada buscou demonstrar as convergências entre o contexto histórico da discussão acerca da arte na pós-modernidade e suas consequências na proposta dos diretores, tanto teoricamente quanto na prática. Em substância, “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” (BOGADO, 2017, p. 39).

Neste sentido, entendemos que os filmes confeccionados para o movimento dinamarquês refletem e metaforizam uma ferramenta de proposição que é engendrada nesse processo de desestruturação da arte, de tal modo que “a obediência aos procedimentos relacionados, que em boa parte envolviam a negação de vários parâmetros e artísticos fundamentais para o cinema contemporâneo, colocavam o Dogma na condição não reivindicada de um dispositivo fílmico” (SEVERO, 2018, p. 6). É nesse sentido que, portanto, entendemos que o manifesto e os seus respectivos dois primeiros filmes se deslocam da posição, única e exclusiva, de influenciado, entrando para a história como um objeto de referência que influencia diretamente no fazer artístico-cinematográfico. De fato, “embora esse conjunto rigoroso de regras do Dogma não tenha sido criado ou difundido como dispositivo, afeta profundamente a realização e a recepção fílmica” (SEVERO, 2018, p. 6).

Por fim, atestamos que a arte na pós-modernidade sofre, assim como em outras esferas da vida, de um esvaziamento de sentido, realçado pela pulverização constante dos objetos de referência dos sujeitos. Cola-se a este cenário, portanto, a ideia de crise, que se constitui como motor dos sujeitos na vida pós-moderna. A arte deixa de se posicionar enquanto uma representação da excelência e um ideal de virtuosidade que impulsiona os sujeitos a se elevarem por meio de inspirações transmitidas pela erudição, para se colocar como uma estrutura atroz e néscia, movida pela sua própria autofagia e a necessidade compulsória de destruir a si mesma. Essa condenação da arte, contudo, não coloca apenas ela mesma no banco dos réus, mas coloca a própria vida humana na latrina, entregue aos vermes e sujeita à decomposição.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **Modernidade, pluralismo e crise de sentido**: a orientação do homem moderno. Petrópolis (RJ): Vozes, 2004.

BOGADO, A. M. Estigmas da autorreflexividade no Dogma 95. **Revista Ipseitas**, [S.l.], v. 3, n. 1, fev. 2017, p. 33-42.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. Film art and film history. In: _____. **Film art**: an introduction. 8ª ed. Nova York (Estados Unidos da América): The McGraw Hill Companies, 2008, p. 440-475.

CHALUMEAU, J. L. As cinco grandes famílias de teorias da arte. In: _____. **As teorias da arte**: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 15-24.

DANTO, A. C. **O abuso da beleza**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

_____. **O descredenciamento filosófico da arte**. São Paulo: Autêntica, 2014.

FISCHER, S. Festen: jogo, figuração e família. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 30(19), 2003, p. 119-145.

FURUITI, E. **A imagem fundamental e o traumático**: possibilidades de sentidos em “Festa de Família” e na Trilogia Coração de Ouro, de Lars von Trier. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KIMBALL, R. **Art’s prospect**: the challenge of tradition in an age of celebrity. Christchurch (Nova Zelândia): Cybereditions, 2002.

LIMA, F. B. C. **Inquietações do existente**: cinema como filosofia em Lars von Trier. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MONTEIRO, Â. **Arte ou desastre**. São Paulo: É Realizações, 2011.

RODRIGUES, V. J. **Coração de Ouro**: o cinema melodramático de Lars Von Trier. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANTIAGO JR., F. C. F. **Entre a representação e a visualidade**: alguns dilemas da relação história e cinema. Domínios da Imagem, Londrina, ano II, n. 3, 2008, p. 65-78.

SCRUTON, R. **Beleza**. São Paulo: É Realizações, 2013.

SEVERO, L. F. O movimento Dogma 95 enquanto objeto comunicacional. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, 2018, Campo Grande. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2018, p. 1-13. Disponível no sítio eletrônico: <http://portalintercom.org.br/anais/centrooeste2018/resumos/R61-0251-1.pdf>. Acesso em 21/01/19.

TOLSTÓI, L. **O que é arte?** São Paulo: Experimento, 1994.

FONTES

DOGMA #1: Festa de Família. Direção: Thomas Vinterberg. Produção de Birgitte Hald. Dinamarca: Nimbus Films, 1998. Distribuidora: Versátil Digital Filmes. 1 DVD. (106min)

DOGMA #2: Os Idiotas. Direção: Lars von Trier. Produção de Vibeke Windeløv. Dinamarca: Zentropa, 1998. Distribuidora: Versátil Digital Filmes. 1 DVD. (110min)

TRIER, Lars Von; VINTERBERG, Thomas. **Dogma 95**. 1995. Disponível no sítio eletrônico: <http://www.dogme95.dk/dogma-95/>. Acesso em 22/12/2018.

ÍNDICE REMISSIVO

A

África 48, 53, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 79, 82, 84, 86, 87, 121

Alagoas 39

Angola 63, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88

Arquivologia 13

C

Cativeiro 27, 33, 58

Ceará 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 123

Clóvis Moura 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74

Código criminal 27, 29, 31

Cotidiano 6, 35, 36, 55, 57, 95, 114, 115, 118, 229

D

Democracia 75, 82, 84, 85, 86, 87, 88

Descendentes de escravizados 50, 55, 56, 59, 60

Diáspora 61, 62, 72, 73, 74

Direito 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 32, 35, 42, 52, 54, 55, 57, 58, 76, 78, 79, 83, 84, 87, 89, 97, 126, 143, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 208, 225

Ditadura 75, 76, 77, 83, 84, 85, 86, 87, 150

E

Encantado 50, 51, 55, 57, 58, 59, 60, 101, 105, 107

Escravidão 2, 3, 4, 7, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 67, 69, 70, 71, 72, 162

Escravizados 27, 31, 32, 33, 34, 35, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 70

F

Formação docente 2, 89, 91, 98, 186, 187

Fredick Barth 44

Frei Antônio do Desterro 15, 16, 18

H

História 1, 2, 1, 2, 12, 13, 25, 27, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 87, 88, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,

114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 150, 159, 161, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 192, 195, 196, 198, 202, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 213, 225, 231, 233

História cultural 139, 170, 180, 233

História da arte 13, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 161, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 202

História da educação 179

História da música 2, 102, 103, 105

História das mulheres 2, 119

História social 27, 36, 37, 74, 104, 137, 140

Historiografia 4, 61, 62, 63, 64, 72, 74, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 131, 135, 140, 166, 169, 180, 233

I

Identidade étnica 38, 39, 41, 45, 46, 47, 48

Instituições 1, 4, 11, 59, 65, 66, 67, 72, 76, 80, 85, 86, 89, 122, 125, 150, 178, 182, 183, 188, 189, 195, 204, 207, 212, 213

Itamar Vieira Jr. 50

J

James Scott 32

Joseph Ki-Zerbo 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74

L

Lepra 14, 15, 23

Liberalismo 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 229

Libertos pobres 27, 31, 33

M

Max Weber 44

Memória 17, 25, 39, 40, 48, 49, 63, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 106, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 129, 132, 133, 154, 159, 160, 163, 166, 167, 168, 169, 179, 180

Moçambique 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88

Monarquia 1, 3, 5, 8, 10, 11

Mulheres negras 38, 39, 41, 47

P

Pe. Antônio Vieira 59

Política 1, 3, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 18, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 49, 64, 65, 69, 71, 72, 73, 75, 78,

80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 109, 119, 129, 149, 170, 176, 184, 195, 204, 210, 213, 216, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233

Positivismo 3, 4, 183, 189

Pós-modernidade 192, 197, 198, 200, 201, 202, 203

Práticas jurídicas 1

Q

Quilombolas 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48

R

Resistência 2, 30, 32, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 53, 71, 72, 80, 197, 198, 209, 211

Rio de Janeiro 11, 12, 13, 14, 15, 25, 26, 35, 36, 37, 48, 49, 60, 73, 74, 87, 100, 107, 109, 110, 130, 132, 143, 146, 168, 169, 180, 190, 191, 202, 203, 209, 213, 214, 225, 226, 231, 232

S

Século XIX 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 12, 14, 27, 33, 36, 37, 38, 40, 53, 62, 68, 71, 91, 97, 101, 112, 113, 135, 142, 143

T

Thomas Driendl 13, 22, 23

Torto Arado 56, 57

Y

Yara Tupinambá 133, 146, 147, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 163, 169

🌐 www.atenaeditora.com.br

✉ contato@atenaeditora.com.br

📷 @atenaeditora

📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

HISTÓRIA: REPERTÓRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS E HISTÓRICAS



🌐 www.atenaeditora.com.br

✉ contato@atenaeditora.com.br

📷 @atenaeditora

📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

HISTÓRIA: REPERTÓRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS E HISTÓRICAS

