

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

JOÃO LUÍS DA SILVA KERNICKI

*MELANCOLIA E ANTICRISTO: SENSIBILIDADES CONTEMPORÂNEAS E
REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA NO CINEMA DE LARS VON TRIER*

PONTA GROSSA

2017

JOÃO LUÍS DA SILVA KERNICKI

SENSIBILIDADES CONTEMPORÂNEAS E REPRESENTAÇÕES DA LOUCURA NO
CINEMA DE LARS VON TRIER.

Dissertação apresentada para a obtenção do título de mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa, em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientador: Professor Doutor Erivan Cassiano
Karvat

PONTA GROSSA

2017

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Kernicki, João Luís da Silva
K39 Melancolia e anticristo: sensibilidades contemporâneas e representação da loucura no cinema de Lars Von Trier/ João Luís da Silva Kernicki. Ponta Grossa, 2017.
107f.

Dissertação (Mestrado em História - Área de Concentração: História, cultura e identidades), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat.

1.História. 2.Cinema. 3.Loucura.
4.Tragédia. 5.Sensibilidades. I.Karvat, Erivan Cassiano. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em História. III. T.

CDD: 930.2

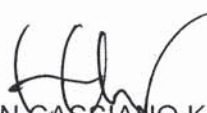


TERMO DE APROVAÇÃO

JOÃO LUÍS DA SILVA KERNICKI

**MELANCOLIA E ANTICRISTO :
SENSIBILIDADES CONTEMPORÂNEAS E REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA NO
CINEMA LARS VON TRIER .**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História – Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no dia 17 de novembro de 2017, pela seguinte banca examinadora:


Prof. Dr. ERIVAN CASSIANO KARVAT – (UEPG) Orientador


Profª . Dr.ª VALERIA FLORIANO MACHADO – (UFPR)


Profª . Dr.ª. PATRÍCIA CAMERA VARELLA – (UEPG)

Ponta Grossa, 17 de novembro de 2017.

DEDICATÓRIA

Dedicar uma obra é tão ou mais delicado que concluí-la. Falsamente é como decidir entre os afetos e as pessoas mais relevantes. A dedicatória de um trabalho, para ser minimamente justa, precisa ser pontual, dizer respeito aos que torceram pelo sucesso de sua empreitada e de um modo ou outro lhe apoiaram. Primeiramente dedico ao meu orientador que compreendendo minhas limitações intelectuais, diminuição da disponibilidade de tempo em virtude do trabalho, algumas ausências por problemas de saúde, inspirou-me a não desistir. Numa sociedade onde as relações se forçam pelo contrato formal sinto-me profundamente feliz por ter trabalhado com alguém que me incentivou tão somente por sua fé. E sabendo da fé que alguém tem em nós isto nos impele a avançar e a honrá-la.

Não poderia esquecer-me de Rosane Volpi e suas contribuições sobre conceitos utilizados em psicologia e pela amizade.

In memoriam Domenico Matteo Digiorgio (Mimmo). O amigo pintor, tocador de flamenco que primeiro leu meu projeto e incentivou-me a inscreve-lo no PPGH.

Aos meus irmãos.

Por último quero dedicar a todos aqueles que desejam ver-me novamente lecionando.

AGRADECIMENTOS

A Jefferson Luís Ribas pela imensa quantidade de livros emprestados sem os quais esta pesquisa não poderia ser concluída. Pelo seu entusiasmo pela temática estudada.

A Jonathan Molar de Oliveira por toda forma de incentivo, discussões, apoio moral e amizade.

A João Israel Ribeiro. O amigo, irmão cobrador de ônibus, mestrando do curso de Letras que volta e meia pergunta: e a dissertação cara?!

RESUMO

Este trabalho realizado dentro do campo da historiografia, em sua abordagem multidisciplinar, que toma de empréstimo conceitos da psicanálise, filosofia e cinema, tem por objetivo abordar as relações entre história e cinema, questionando se há uma escrita fílmica da história e em que dimensão esse estudo pode contribuir para a historiografia quando se pensa em um filme não somente como uma fonte de dados visuais exploráveis pelo historiador, mas também situando o filme como um agente transformador da história, carregado de uma representação visual do sensível, e de um discurso que pode tanto ser atribuído à uma indústria cultural ou mais precisamente, a um cineasta problematizador. Investigando a filmografia de Lars Von Trier, usando o método da análise fílmica, exploraremos as peculiaridades das sensibilidades contemporâneas e o condicionamento sócio-histórico que estas sofrem, e como são representadas em sua obra. Trabalharemos com a questão da polissemia do termo loucura – seja aquela que passa pelo crivo do discurso moralizante, seja aquela enquadrada pelos termos da psicanálise - e com as diferentes representações que adquiriu ao longo do tempo até que se tornasse um objeto da medicina. Pontuaremos qual a especificidade do cinema de Lars Von Trier em relação ao *mainstream*, sua tentativa de purificação do cinema com o movimento *Dogma 95* e como dentro de um movimento artístico este ganha destaque, seja pelos temas abordados, seja pela própria personalidade polêmica do autor. Por fim, investigaremos o sentir contemporâneo, situado naquilo que Bauman chamou de *Modernidade Líquida*, e como este sentir pode ser compreendido nas obras de Lars Von Trier, orientadas pelo conhecimento de um tempo trágico.

Palavras Chave: História, Cinema, Loucura, Tragédia, Sensibilidades.

ABSTRACT

This work carried out within the field of historiography, in its multidisciplinary approach, which borrows concepts from psychoanalysis, philosophy and cinema, aims to address the relations between history and cinema, questioning if there is a filmic writing of history and in what dimension this study may contribute to historiography when one thinks of a film not only as a source of visual data exploitable by the historian, but also situates the film as a transforming agent of history, loaded with a visual representation of the sensitive, and a discourse that can whether attributed to a cultural industry or, more precisely, to a problem-maker. Investigating Lars Von Trier's filmography, using the method of film analysis, we will explore the peculiarities of contemporary sensitivities and the socio-historical conditioning they suffer, and how they are represented in their work. We will deal with the question of the polysemy of the term madness - whether that which passes through the riddle of moralizing discourse, or that framed by the terms of psychoanalysis - and the different representations it acquired over time until it became an object of medicine. We will point out the specificity of Lars Von Trier's cinema in relation to the mainstream, his attempt to purify the cinema with the Dogma 95 movement and, as part of an artistic movement, this is highlighted, both by the themes addressed and by the author's own controversial personality. Finally, we will investigate the contemporary feeling, situated in what Bauman called Liquid Modernity, and how this feeling can be understood in the works of Lars Von Trier, guided by the knowledge of a tragic time.

Keywords: History, Cinema, Madness, Tragedy, Sensitivities.

SUMÁRIO

Introdução: Caos e Tragédia no Horizonte de Expectativa.....	08
Capítulo 1: A Escrita Fílmica da História.....	14
1.1 Razão Poética	22
Capítulo 2: Diretores de Cinema: testemunhas de seu tempo.....	27
2.1 O Movimento Dogma 95 e a Tentativa de Purificação do Cinema.....	33
2.2 Um homem sob o Signo de Saturno: Características Básicas das Obras Cinematográficas de Lars Von Trier.	39
Capítulo 3: A Tragédia Como Forma de Sentido.	44
3.1 A Loucura que Suspende o Tempo.	45
3.2 O Tempo da Loucura.	47
Capítulo 4: Réquiem Melancólico.	54
4.1 Acídia.	57
4.2 Depressão: Uma Doença Moderna?!	60
4.3 Surgem Distinções Mais Precisas.	66
4.3.1 Philippe Pinel (1745-1826)	67
4.3.2 Emil Wilhelm Magnus Kraepelin. (1856-1926)	68
4.3.3 Karl Abraham (1877-1925)	69
4.3.4 Sigmund Freud: Luto e Melancolia (1856-1939)	70
Capítulo 5: Distopia e Impossibilidade da Narrativa de Si no Filme <i>Melancolia</i>.....	73
5.1 Divisão dos Capítulos: Prólogo, Justine, Claire.....	76
5.2 Análise do filme <i>Melancolia</i>	76
Capítulo 6: Tragédia e Caos no Horizonte de Expectativa no Filme <i>Anticristo</i>.....	86
6.1 Divisão dos Capítulos: Sofrimento, Dor, Desespero.....	89
6.2 Análise do Filme <i>Anticristo</i>	90
Considerações Finais	101
Referência Bibliográfica.....	103
Filmes Utilizados.....	106

Introdução

Tragédia e Caos no Horizonte de Expectativa

Do caos tudo pode emergir!¹ Essa frase assombrosa equipara-se em grandiloquência e assombro ao próprio *fiat lux*, e muitas vezes é confundido com o seu oposto, como aquilo que inundará tudo com suas trevas. Na obra do historiador Cornelius Castoriadis o conceito de caos, embora não seja totalmente desinvestido de seu assombro, nos é apresentado enquanto potencialidade. É no caos que Castoriadis enxerga o potencial ontológico para a autonomia. O caos é o absoluto indeterminável, contudo ao longo de sua obra o pensador nos convida à uma compreensão que difere da aparente negatividade desta indeterminação. Destacamos a potencialidade ontológica do caos porque nas afirmações de Castoriadis “o Ser é Caos e não existe no tempo, mas pelo tempo, e em virtude deste”; “O ser é por-ser.”²

Já a interpretação que temos do caos na obra cinematográfica do diretor dinamarquês Lars Von Trier é ambivalente. O caos surge como fruto de uma distopia, que não é ela, ainda própria, o caos. Suas distopias dialogam entre si apresentando duas resultantes deste caos. Em *Anticristo* soa o alarme do estado de barbárie ao qual podemos retornar com a falência de nossas instituições baseadas na racionalidade cartesiana, e em *Melancolia* que em seu aspecto iconoclasta aponta para o sofrimento causado pelo ato disruptivo que abre o Ser para o novo.

Ambos os filmes são distópicos no sentido de que tecem severas acusações ao progresso da razão que não trouxe a segurança, paz, liberdade e igualdade almejadas desde o Século das Luzes por uma burguesia ascendente. Mais severa ainda é a acusação de que no estágio atual do progresso perdemos a autonomia enquanto indivíduos.

A ideia de distopia que trazemos para o nosso trabalho difere daquela que evoca um cenário pós-apocalíptico, fruto de um cataclismo, de uma grande guerra ou algo que se assemelhe. No livro de Lúcia Nagib³ as distopias em sua maioria não estão em um tempo além de nós. Nosso exemplo vem do filme *O Invasor* em que a degradação social e moral em que os indivíduos se encontram são resultados das contradições internas de um projeto de sociedade

¹ PERRUSI, Martha Solange. A Apropriação do “Conceito” Grego de Caos No Pensamento de Castoriadis. Symposium de Filosofia. Vol.1.n1. julho/dezembro-98.P.36.

² PERRUSI, Martha Solange. A Apropriação do “Conceito” Grego de Caos No Pensamento de Castoriadis. Symposium de Filosofia. Vol.1.n1. julho/dezembro-98.P.37.

³ NAGIB, Lúcia. A Utopia no Cinema Brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. COSACNAYF. RJ. 2003.

que falhou. Na breve crítica do diretor Walter Salles⁴ a aproximação de centro e periferia, do poder com a miséria e a marginalidade no filme invertem a lógica tanto da representação quanto da compreensão de um Brasil que não deu certo. Contudo, da própria distopia, como fez Jean-Luc Godard em seu filme *Allemagne Anne 90 Neuf Zéro*, pode-se dar início a uma nova narrativa, e uma nova interpretação da história. O filme que havia sido encomendado com o tema da solidão, foi composto para ao invés, de contar a história de um indivíduo solitário, contar a solidão da perda da narrativa de toda uma sociedade com o fim de suas utopias, como o caso da Alemanha em ruínas ao fim da Segunda Guerra, e à época do filme, com a queda do Muro de Berlim e a dissolução do bloco socialista. *Neuf* foi utilizado por Godard como um trocadilho para nove e novo.

Articulando estes conceitos pretendemos investigar como os filmes *Anticristo* e *Melancolia*, discutem entre si os sentidos da história que derivada de um *Caos Original* apaziguado pela produção de sentidos através das instituições humanas, que vivenciando como tragédias as suas distopias, aproxima-se, de acordo com os filmes, da impossibilidade de sua recriação e narração de si. O *Caos Final* é a experiência inenarrável de si e da história.⁵

Em *Melancolia* Lars Von Trier dirige a lente para os rostos amarelados que esperam por um *slogan*⁶ que possam repetir sem precisar questionar, evidenciando o estado de *dessubjetivação* que promove nossa atual sociedade de consumo – o produto acabado da racionalidade burguesa. Em *Anticristo* o processo de *dessubjetivação* ganha matizes ainda mais sombrias com as personagens que sequer possuem nome. Nos filmes escolhidos para nosso estudo Lars Von Trier, coloca o progresso de modo dialético, ora para enfatizar que em nosso atual estágio do conhecimento ainda agimos de modo supersticioso, ora para demonstrar sua face negativa e seu poder desagregador sobre o sujeito:

Tanto o progresso sociopolítico quanto o progresso técnico-científico modificam os ritmos e prazos do mundo graças à aceleração. Ao contrário da natureza, o progresso adquire uma qualidade genuinamente histórica. [...]. Com o conceito histórico da aceleração, passamos a dispor de uma categoria histórica do

⁴ Walter Salles, “Centro e periferia se misturam em *O Invasor*”. Folha de São Paulo, 16 fev.2002, Ilustrada. P. E10.

⁵ Entrevista realizada por Chris Marker ao Historiador Cornelius Castoriadis: Fragmentos do Caos (1989) <https://www.youtube.com/watch?v=6E93ie9AbL4>.

⁶ MEYER, Luiz. Melancolia de Lars Von Trier e a psicopatologia contemporânea. *Jornal de Psicanálise* 46 (84), 239-251. 2013.

*conhecimento que é adequada para se revisar o progresso como conceito apenas otimizador (em inglês ‘improvement’, em francês ‘perfectionnement’).*⁷

Na festa palaciana organizada na mansão do cunhado de Justine, Lars Von Trier estabelece duras críticas ao mundo burguês e ao engessamento de seu pensamento que não pode mais produzir o novo diante dos desafios da contemporaneidade. A melancolia pessoal de *Justine* não está em total dissonância com a sociedade da qual ela faz parte. De algum modo ela começa a se diferenciar no momento que deixa de ignorar suas intuições sobre o horizonte de expectativas que só pode conter tragédia e caos. Trier nos remete a concepção que os iluministas possuíam do Antigo Regime:

*Crise que se apresentou como síntese das categorias espaço de experiência e horizonte de expectativa. Não havia espaço para se pensar ou viver uma nova experiência, pois a expectativa já estava posta pelas instituições que controlavam o poder.*⁸

O que os dois filmes utilizados para nosso trabalho estão a nos dizer é que melancolia e a ansiedade não são necessariamente psicopatologias recém surgidas em nossa contemporaneidade. Elas ganham destaque por serem a experiência sensível por trás da teatralização dos rituais e do esquematismo formal das virtualidades das instituições burguesas.

A leitura de Ronaldo Cardoso Alves⁹ permite que façamos esta aproximação entre a representação que Trier oferece destas instituições e a leitura que Koselleck nos oferece sobre elas:

*A consciência histórica moderna, proposta por Koselleck, parte da crítica, da negação, da rejeição às tradições ou modelos exemplares prescritos pela elite detentora do poder à grande maioria relegada a reproduzi-las acriticamente.*¹⁰

Para ele (Koselleck), o progresso não poderia ser visto somente em seu aspecto otimizador, embora a compreensão oriunda do senso comum moderno apontasse para isso. Acreditava que a aceleração das novas experiências conduziria ao desgaste das expectativas delas derivadas quando de seu planejamento. Dessa

⁷ KOSELLECK, *Futuro Passado...*, p. 321-322. In ALVES, Cardoso Ronaldo. DA CONSCIENCIA HISTÓRICA (PRÉ) (PÓS) MODERNA: REFLEXÕES A PARTIR DO PENSAMENTO DE REINHART KOSELLECK. SÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA [30] João Pessoa, jan./jun. 2014. P.335.

⁸ *Idem*. P.336.

⁹ *Idem*. P.336.

¹⁰ KOSELLECK, *Futuro Passado...*, p. 321-322. In ALVES, Cardoso Ronaldo. DA CONSCIENCIA HISTÓRICA (PRÉ) (PÓS) MODERNA: REFLEXÕES A PARTIR DO PENSAMENTO DE REINHART KOSELLECK. SÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA [30] João Pessoa, jan./jun. 2014. P.336.

*forma, a construção e aplicação de experiências político-econômicas modernas não conseguiriam satisfazer as expectativas e, por isso, conduziriam a uma espécie de desencantamento da sociedade que via o progresso apenas em sua verve otimista. Nessa linha existiria, então, uma crise de sentido, pois a vivência da experiência não concretizaria a expectativa utópica planejada.*¹¹

Tendo a utopia se dissolvido com os resultados das experiências negativas resultantes deste progresso sobra para o Ser a consciência da tragédia. No pensamento de Raymond Williams tomamos contato com uma concepção que difere da ideia tradicional de tragédia. Em seu livro *Tragédia Moderna*, por toda a sua extensão, o historiador nos lembra que ela não pode ser associada a ideia de acidente, golpe do destino ou com o horror de qualquer fatalidade que ceifa injustamente a vida de qualquer ser humano. A tragédia não é resultado, a tragédia é ação. O verdadeiro conhecimento trágico só pode ser alcançado através da liberdade individual, da autonomia do sujeito e do enfrentamento da contradição. Isso pode resultar em dor inexprimível, na degradação moral, no triunfo do mal, ou qualquer forma de perda para o acaso. Em suma, em sua visão “tragédia pertence a uma experiência mais profunda e mais íntima, ao homem e não a sociedade”.

Para que o leitor possa melhor compreender nossa pesquisa traçamos um breve roteiro:

1. A Escrita Fílmica da História.

Neste capítulo discutiremos a capacidade que o cinema tem de abordar o passado e seus temas, independente da imprecisão histórica, dos fatos representados de modo fidedigno ou ficcionais, e fixar suas imagens no imaginário coletivo. Defendemos que um filme não precisa, necessariamente, focar um fato histórico para que este seja estudado e levado a sério por historiadores, na medida que um filme é uma interpretação direta de seu tempo, caso trate-se do presente, ou no caso de um filme histórico, é a interpretação de um cineasta sobre esse passado.

2. Diretores de Cinema: Testemunhas de seu tempo.

Neste capítulo daremos continuidade à questão levantada no capítulo anterior, ao papel do cineasta como um problematizador do seu tempo, um provocador, um ideólogo e uma

¹¹*Idem.* P.336

testemunha. Intencionamos debater sobre os temas recorrentes que tornam a obra do diretor dinamarquês Lars Von Trier reconhecíveis como criações suas: a tragicidade, a impossibilidade de redenção para o ser humano ou para a história, bem como sua crítica a razão científica, e a separação entre homem e natureza. O que resulta num homem que não se sente parte dela e que também não é exterior a ela.

Pretendemos contrapor sua estética minimalista desenvolvida a partir do movimento Dogma 95, identificando suas aproximações com Andrei Tarkovski, à seu pleno domínio e rigor técnico identificados no filme *Melancolia*. Discutiremos como um diretor que declara em entrevista que não se preocupa com a precisão histórica, com detalhes como a locação, móveis, figurino, com tudo o que possa caracterizar uma época, esmera-se em demonstrar que certas formas do sentir são determinadas por sua época e discursos subterrâneos dos quais não damos conta.

3. A tragédia como forma de sentido:

Assim como em muitas histórias da mitologia grega, especialmente na tragédia, os filmes escolhidos para este trabalho possuem um prólogo. Este prólogo mais que determinar o estilo de peça que se assistia, de compor um gênero de representação teatral reconhecível, é a substância do trágico. Diferentemente de uma mera introdução ou sinopse que atijam a curiosidade do espectador sem revelar completamente a trama, o prólogo anuncia a trama e seu fim. Soa-nos, um tanto quanto estranho, esse artifício, contudo faz parte da essência da tragédia saber que o desfecho será, ou uma total fatalidade, ou um esforço desmedido sem triunfo algum, transformando assim a trajetória humana em total banalidade. A tragédia compreende assim a glória como sua vivência e não exatamente qualquer tipo de superação ou a chegada em um destino final.

A tragédia da contemporaneidade, compreende a inserção do homem comum, sem poderes, sem apadrinhamentos divinos, sem força descomunal. A tragédia contemporânea, o que nos faz pensar em termos de análise histórica, deve ser indagada considerando a invasão do presente pelo futuro. Dito de outro modo, cabe ao historiador refletir sobre esse futuro que se antecipa sem que uma transição em forma de experiência vivida tenha sido realizada. A tragédia contemporânea é o conhecimento de que há cada vez menos futuro; não há um além do presente. Completamos o nosso raciocínio seguindo a pista de Raymond Williams, que qualifica a tragédia não somente por suas proporções, pelo tamanho de suas desgraças e

sofrimentos infligidos, mas especialmente pelo descaminho, pelo desmonte de todo e qualquer projeto de sociedade, de qualquer utopia, e daquilo que positivamente já construímos enquanto humanidade.

4. Réquiem Melancólico

Aqui trazemos ao leitor uma visão panorâmica da depressão, desde suas concepções mais místicas até o seu enquadramento em complexos diagnósticos terapêuticos e laboratoriais. Exploramos as transformações do sentir e seu significado entre as diferentes épocas até chegarmos na contemporaneidade, problematizando a compreensão das emoções e suas categorizações bem como sua medicalização. Como bem frisou Foucault¹²: até a loucura virar doença mental ocorreu um longo processo histórico. Demonstramos também como a depressão, foi encarada não somente de modo diferente entre as várias épocas como também entre os povos, como o caso dos árabes que possuíam avançados centros de estudos e tratamentos humanizados, no mesmo período que a Europa Medieval atribuía todos os tormentos da doença aos demônios e expulsava das cidades os seus loucos.

5. Distopia e Impossibilidade da Narrativa de Si no Filme *Melancholia*

Neste capítulo procuramos descrever e analisar o filme *Melancholia*, através da trajetória da personagem e protagonista *Justine* evidenciando as dificuldades do ato disruptivo em relação à impossibilidade de devir frente a falência de um modelo de sociedade engessada em tradições que deixaram de pensar na história e transformação de si mesma. Contrapondo em nossa análise as promessas de um progresso positivo que traria igualdade, liberdade e fraternidade, assim sustentando a autonomia do sujeito, ao processo histórico e atual estágio do capitalismo e sociedade de consumo que em contrário a sua promessa produz a heteronomia e dessubjetivação.

6. Tragédia e Caos no Horizonte de Expectativa no Filme *Anticristo*

Tendo analisado anteriormente a ideia de distopia na contemporaneidade como geradora de melancolia e apatia, exploramos agora a face mais assombrosa que é sua conversão em barbárie. Diferente da estética romântica do filme *Melancholia*, o filme *Anticristo* possui uma aura sombria, nefasta e mórbida, onde seus questionamentos sobre a fé na razão humana insinuam que esta não passa de um fino verniz de nossa completa ignorância sobre nós e o cosmos. No mais pessimista dos vislumbres, Lars Von Trier coloca no fim da história a destruição do humano pelo humano em sua mais terrível bestialidade. Apoiados em Castoriadis exploramos no filme a ideia de que a ordem e a razão são um esforço humano perene, posto que o caos não põe fim à ordem, e pelo contrário é ela quem se assenta em suas bases.

¹² FOUCAULT, Michel. História da Loucura. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Capítulo 1: A Escrita Fílmica da História.

Neste capítulo pretendemos discutir a capacidade que o cinema tem de abordar o passado e seus temas, independente da precisão histórica dos fatos representados de modo fidedigno ou ficcionais, e fixar suas imagens no imaginário coletivo. Defendemos que um filme não precisa, necessariamente, focar um fato histórico para que este seja estudado e levado a sério por historiadores, na medida em que um filme é sempre uma interpretação de seu próprio tempo.

Conforme D.W. Griffith afirmou “um filme pode infundir em um povo, em uma noite, tanta verdade histórica quanto muitos meses de estudo” ¹³.

Orientando-nos através dos estudos de Marcos Napolitano podemos partir das mesmas premissas:

Independente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas de motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção.¹⁴

Marcos Napolitano não está sozinho ao fazer este tipo de afirmação. O historiador Robert A. Rosenstone apresenta uma tese que corrobora para a mesma conclusão:

Todo dia, fica mais claro até mesmo para o mais acadêmico dos historiadores que as mídias visuais são o principal transmissor de história pública na nossa cultura, que para cada pessoa que lê um livro sobre um tópico histórico abordado por um filme, especialmente por um filme popular como *A lista de Schindler* (1993), muitos milhões de pessoas provavelmente terão contato com o mesmo passado apenas nas telas. Em vez de rejeitar essas obras – como muitos historiadores profissionais e jornalistas continuam a fazer – como mera “ficção” ou “entretenimento”, ou de se queixar de suas “imprecisões” flagrantes, parece mais sensato admitir que vivemos em um mundo moldado, mesmo em sua consciência histórica, pelas mídias visuais e investigar exatamente como os filmes trabalham para criar um mundo histórico.¹⁵

Seguindo este raciocínio, Napolitano, conclui que todo documento é criação, e o filme não fugiria a esta regra: “Todo documento é criação. Os documentos resultam do esforço das

¹³ ROSENSTONE, Robert. A. *A História nos Filmes, Os filmes na História*. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2010. P. 28.

¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. *A Escrita Fílmica da História e a Monumentalização do Passado: uma análise comparada de Amistad e Danton in* _____ CAPELATO, Maria Helena ... (et al.). – São Paulo: Alameda, 2007. (USP: História Social. Série Coletâneas) P. 65.

¹⁵ ROSENSTONE, Robert. A. *A História nos Filmes, Os filmes na História*. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2010. P. 29.

sociedades históricas – voluntária ou involuntariamente – tentarem impor imagens de si própria ao futuro.”¹⁶

Para que usemos filmes como material de investigação histórica, não necessitamos de que este se enquadre em uma estrita conceituação do que poderia vir a ser um filme histórico. Rosenstone faz paralelos entre filmes de grande alcance midiático, com filmes de pequeno alcance, entre os ditos históricos e os puramente comerciais com a função de entreter e diz o seguinte: “Com suas várias abordagens da história na tela, cada um desses tipo de filme faz deduções um pouco diferentes acerca da realidade histórica, do que é importante que saibamos sobre o passado.”¹⁷

Ao comentar sobre o filme *O Nascimento de Uma Nação* de (1915), de Griffith, Rosenstone¹⁸, pede-nos cautela em sermos demasiado elogiosos ou críticos em relação a uma obra cinematográfica. Ainda que um filme carregue em si preconceitos e imprecisões, este constitui um rico material para o historiador, indicando quem o produziu, ou a apreensão que determinado cineasta possui do passado ou de seu próprio presente.

Rosenstone enfatiza que “cineastas criam filmes, e não teorias sobre filmes, e muito menos teorias sobre a história “o que significa que precisamos buscar em suas produções acabadas, e não em suas intenções declaradas, o entendimento do passado histórico que encontramos na tela.”¹⁹ De outra parte temos Natalie Davis que diz não podermos confiar plenamente nas respostas que obtemos ao indagar os filmes. [...] “Em última instância, os cineastas não são exatamente historiadores, mas artistas para os quais a história tem importância”.²⁰

Marc Ferro pergunta se pode haver uma escrita fílmica da história, enquanto a historiadora Natalie Davis pergunta-se a respeito do potencial dos filmes para falar do passado de maneira significativa e precisa.²¹ Esse movimento incorre em procurar a verdade. Contudo,

¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. A Escrita Fílmica da História e a Monumentalização do Passado: uma análise comparada de Amistad e Danton in _____ CAPELATO, Maria Helena ... (et al.). – São Paulo: Alameda, 2007. (USP: História Social. Série Coletâneas) P. 66.

¹⁷ ROSENSTONE, Robert. A. A História nos Filmes, Os filmes na História. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2010. P.32.

¹⁸ Eisenstein não somente possui toda uma discussão sobre a montagem do filme - o que lhe deu tanta fama como sua própria obra – mas esteve diretamente ligado à Revolução Russa e a um projeto de sociedade que é o Comunismo. Em seus filmes o grande sujeito é a massa popular que avança em direção à revolução. No caso de Oliver Stone, em seus filmes, há sempre uma ideia de extra-oficialidade em suas versões sobre fatos históricos.

¹⁹ *Idem*. P.30.

²⁰ DAVIS, Natalie *apud* ROSENSTONE, Robert. A. A História nos Filmes, Os filmes na História. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2010. P.11, 15.

²¹ ROSENSTONE, Robert. A. A História nos Filmes, Os filmes na História. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2010. P.45.

Rosenstone, nos fala em várias formas de verdade que podem ser encontradas e procuradas em um filme: “a verdade factual, a verdade narrativa, emotiva, psicológica e simbólica”, todas estas compondo a verdade histórica, sem que possam ser tão facilmente separadas umas das outras.²²

Tratando-se, pois, da escrita fílmica da história, Jorge Nóvoa argumenta que para trabalharmos especificamente com filmes, não necessitamos de um conhecimento de especialistas da área do cinema pois possuiríamos, assim como estes cineastas, o direito de indagar as obras, não somente com nossas próprias técnicas, mas essencialmente à partir de nossas demandas. Evidente, que não podemos agir como leigos alheios a todas as teorias, e não nos informarmos sobre algumas regras mínimas da montagem cinematográfica, das suas múltiplas linguagens, de sua inserção social e do modo como este se relaciona com o mundo. O interesse despertado em profissionais de outras áreas, que não somente os especialistas, já indicaria, para Nóvoa, que “os paradigmas desses conhecimentos especializados já se acham em crise”.²³ Não que com isso afirme um esgotamento total do filme enquanto objeto de análise social; pelo contrário, indica potencialidade ainda não explorada pelas diferentes áreas do conhecimento. Adentrar nesse terreno se impõe como uma necessidade, posto que o cinema – se no limite – não molda a nossa consciência histórica, fornece ao menos as imagens distorcidas, aproximadas do passado que se gravam no inconsciente coletivo. Citando Marc Ferro, Jorge Nóvoa argumenta que a abertura do livro *Como se conta a história para crianças em todo o mundo*²⁴, estabelece uma “hipótese para a historiografia que pode ser estendida ao cinema”:

Não nos enganemos: a imagem que fazemos de outros povos, ou de nós mesmos, está associada à história que nos contaram quando éramos crianças. Ela nos marca por toda a nossa existência. Sobre essa representação que é também para cada um uma descoberta do mundo, do passado das sociedades, se agregam em seguida opiniões, ideias fugidias ou duráveis, como um amor..., enquanto permanecem, indelévels, os vestígios de nossas primeiras curiosidades, de nossas primeiras emoções.²⁵

O cinema conta histórias. Esse meio de difusão de ideias possui amplo alcance dentro das massas e as propaga em uma velocidade que uma aula ou um curso sobre dado tema não poderiam jamais acompanhar. Segundo D.W Griffithi, autor do filme *O Nascimento de Uma*

²² *Idem*. P.45.

²³ NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo: um olhar sobre a história/ Jorge Nóvoa, Soleni Biscouto Fressato, Kristian Feigelson (organizadores). – Salvador: EDUFBA: São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009. P. 163.

²⁴ FERRO, Marc. Comment on raconte l’histoire aux enfants à travers le monde entire. Paris Payot, 1986.

²⁵ FERRO, Marc 1986 apud NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo: um olhar sobre a história/ Jorge Nóvoa, Soleni Biscouto Fressato, Kristian Feigelson (organizadores). – Salvador: EDUFBA: São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009. P. 177)

Nação, um filme pode, em uma única sessão, infundir tantas ideias sobre a história, que um curso jamais poderá fazer em meses.²⁶

Um filme “desinteressado”, nas palavras de Marc Ferro, pode conter uma “verdade latente”. Isto é exemplificado em sua exposição sobre um filme de 1925 sobre acontecimentos do ano de 1924. “No calendário em que o casal assinala a data do nascimento da criança esperada aparece o retrato de Stalin”²⁷. Na análise de Ferro, esse ato não intencional, ocorrido na forma de lapso, revela um conteúdo sub-reptício, uma verdade latente, ainda não oficializada. Este cinema que pretendia apenas divertir, assumia, “sem consciência”, que Stálin já era o líder da URSS antes do ano de 1929. Isso reforça nossa tese anterior de que um filme não precisa ter como tema a História para ser utilizado por historiadores, e que o filme pode, por ele mesmo e não somente como complemento de outras fontes, ser estudado para perceber que outros componentes, e percepções compõe a trama histórica. Esse era o método e o intento de Kracauer, que não estudava através dos filmes apenas o fato em si, mas as determinações sociais e predisposições psicológicas latentes da Alemanha pré-Hitler que iriam corroborar para a ascensão do Nazismo. Já no início de seu livro²⁸ *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão*, Kracauer especifica:

O objetivo deste livro não é analisar os filmes alemães em si. Na realidade ele visa ampliar, de um modo específico, nosso conhecimento sobre a Alemanha pré-Hitler.

É minha opinião que, através de uma análise dos filmes alemães, se pode expor as profundas tendências psicológicas predominantes na Alemanha de 1918 a 1933. Tendências que influenciariam no curso dos acontecimentos [...]

A preocupação de Kracauer foi ver como estas ideologias, solidamente arquitetadas, aparecem primeiro na banalidade do cotidiano como preconceitos comuns, enraizados, pouco problematizados, mas que uma hora se somam e dão origem a uma teoria insana capaz de ganhar forte adesão das massas. Havia uma pedagogia e uma dimensão ética em seu trabalho.

Dentro de suas aspirações, sonhava que seus estudos embasassem filmes feitos pelas Nações Unidas, para que estas mudassem as mentalidades e as tornassem libertas de preconceitos, para que se difundisse entre as massas um humanismo consciente que impedisse a besta-fera do nazismo reaparecer.²⁹

²⁶ ROSENSTONE, Robert. A. A História nos Filmes, Os filmes na História. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2010. P.28.

²⁷ NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo: um olhar sobre a história/ Jorge Nóvoa, Soleni Biscouto Fressato, Kristian Feigelson (organizadores). – Salvador: EDUFBA: São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009. P. 177.

²⁸ KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. P.07.

²⁹ NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo: um olhar sobre a história/ Jorge Nóvoa, Soleni Biscouto Fressato, Kristian Feigelson (organizadores). – Salvador: EDUFBA: São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009. P.175.

Os filmes que escolhemos para nossas análises seguem este padrão. Não há, necessariamente, uma abordagem de fatos históricos específicos, dos filmes selecionados dentro da filmografia de Lars Von Trier, contudo, em seu trabalho evidencia-se uma forte crítica para as tendências e predisposições sociais e psicológicas da contemporaneidade, marcadamente assinalada por uma falência das instituições sociais, morais e éticas, bem como pelo pessimismo em relação ao futuro; um futuro que não se estende em forma de projeções esperançosas, mas que se aproxima do presente em forma de destruição deste. Nos filmes escolhidos para este trabalho, *Anticristo* e *Melancolia*, a ambientação e o isolamento das personagens criam uma representação *distópica* de nossa contemporaneidade, já que seus dramas ocorrem, no ápice de sua intensificação, separados do tempo social, seja na espera do inapelável choque derradeiro do planeta *Melancolia* com a Terra, seja no processo de tentativa de cura da personagem feminina sem nome no filme *Anticristo*. A interação com um meio externo à casa, ou ao Éden, deixam de ocorrer. A percepção do tempo social se não desaparece da trama, perde o enfoque ao se evidenciar o tempo psicológico. Restando a nós a percepção das intensidades, das rupturas de encadeamentos dos fatos, ficando visível apenas a alternância de estados. Não se trata de dizer que o sujeito deixou de ser histórico, mas de refletir como sugere Pelbart que “*a loucura, tal como se apresenta hoje é uma recusa a certo regime de temporalidade, o protesto em forma de colapso frente ao império da velocidade, e a reivindicação de um outro tempo.*”³⁰ Parte do colapso representado pela personagem *Justine* do filme *Melancolia*, deve-se à incapacidade de enquadrar-se a certa formatação social pré-estabelecida para a sua vida, a um roteiro que deveria seguir de modo irrefletido. São os ritos de passagem, entendidos no filme como marcos temporais da vida que podem ser considerados parte causadores, parte estopim desse colapso. Tanto um casamento, quanto a decisão pela carreira, passos decisivos na vida de uma pessoa, aparecem na linha do tempo do filme como questões angustiantes sobre o tempo. A loucura de *Justine* é a resposta possível a um encontro esperado/anunciado para o qual não se está devidamente preparado.

Quando as personagens ultrapassam, no filme *Anticristo*, uma ponte que os leva ao lugar chamado *Éden*, percebemos o adentramento em um espaço onírico, isolado do mundo, não somente por um distanciamento geográfico, mas por sua atmosfera envolta em brumas com suas próprias e obscuras regras. O contato com a sociedade é rompido, sobrando apenas as

³⁰ PELBART, Peter Pál. *A Nau do Tempo Rei. Sete Ensaios sobre a Loucura*. Rio de Janeiro: Imago. 1993.

personagens e a natureza implacável que rejeita a artificialidade dos sentidos construídos pelo homem. Em *Anticristo*, Trier cria este impasse entre essência humana e historicidade dos sentimentos e formas do sentir. Essa totalidade, ou unidade de sentido chamada humanidade, que é destruída em ambos os filmes. É essa autocriação, essa metamorfose que chama a si mesmo de homem que se destrói ao deparar-se com os limites da artificialidade de sua criação que é ele mesmo: o humano. A natureza indiferente – a que ele habita e se sente apartado, e a sua intrínseca – que acabam por revelar sua animalidade constituinte.

No caso de Lars Von Trier, não podemos falar em exatamente filmes históricos. Não seria esse o caso. *Dogville* e *Manderlay*, embora ambientados em décadas passadas, possuem muito mais a intenção de retratar uma hipocrisia dos valores humanos, a crueldade, mesmo por parte das vítimas da sociedade, do que realizar ou enfatizar esse processo de vitimação e exclusão de certos segmentos e classes sociais. Em *Manderlay*, parece-nos que Trier quer dizer que o escravo não deseja somente a liberdade, mas a posse do chicote. O filme tende mais para a análise da crueldade humana que para uma problematização dos eventos históricos. Embora não seja intencional, ou prioritária, a discussão histórica permeia a obra, no que tange a afirmar ou desconstruir a ideia de que somos essencialmente seres abjetos, não importando a classe social, raça, condição emocional, econômica, histórica ... afinal a noção de uma essencialidade das sensibilidades humanas acaba por lançar questionamento à própria história das sensibilidades que são *leitmotiv* dos filmes escolhidos para nossa pesquisa. Rapidamente podemos dizer que na obra *Anticristo* de Lars Von Trier, o filme oscila entre a noção de uma maldade intrínseca à condição humana, a uma loucura inerente a nossa natureza frágil e mortal, bem como a uma forma contemporânea do sentir. E enfatizamos o uso da preposição “do” e não “de”, por tratar-se do sentir coletivo, de um modo correspondente à uma época, em toda sua possibilidade estética, dramática, semântica, poética e por que não dizer, também fisiológica e patológica. É esta dimensão do sentir, essa propriedade que se altera dentro da temporalidade que nos interessa nos filmes.

Para Napolitano, o importante em si, não é utilizar-se do filme mais fiel aos eventos históricos passados, e sim tentar apreender as diferentes estratégias fílmicas nas abordagens históricas, bem como o tipo de problematizações que elas podem suscitar ao historiador.³¹

³¹ NAPOLITANO, Marcos. A Escrita Fílmica da História e a Monumentalização do Passado: uma análise comparada de Amistad e Danton in _____ CAPELATO, Maria Helena ... (et al.). – São Paulo: Alameda, 2007. (USP: História Social. Série Coletâneas) p. 66.

Assim, para o historiador voltado para o estudo do cinema, é sempre preciso lembrar que todo filme pode ser tomado como documento histórico de uma época: a época que o produziu. Todo filme é representação, não importa se documentário ou ficção. A partir dessa regra geral, surge uma problemática específica que é definição de filme histórico.³² Embora tenhamos visões mais restritas – sobre o que é um filme histórico, não temos do uso de filmes para o trabalho do historiador – como a de Natalie Davis que faz distinção entre dois tipos de filmes históricos:

[...] aqueles baseados em acontecimentos documentáveis e aqueles com tramas imaginadas, nos quais acontecimentos verificáveis são intrínsecos à ação. Para a autora, o longa-metragem normal tem dois modos para recontar o passado: a biografia histórica ou a micro-história.³³

Partindo dessas considerações, revela-se contraproducente julgar um filme somente pelo caráter de suas representações precisas do passado que retratou ou do presente em que foi realizado. “O potencial de um filme está justamente em seus anacronismos, “imperfeições”... é o exame detido das manipulações e das representações nem sempre fiéis, que é o grande material a ser trabalhado.”³⁴

Para Napolitano, o cinema, bem como qualquer outra modalidade artística, participa do processo de cristalização de imagens, bem como de sua desconstrução; ainda, que não o faça conscientemente, que este seja obra de um diretor com projetos destinados à grande vendagem que ao questionamento destes processos. Essas imagens cristalizadas também servem a constituição dos gêneros cinematográficos, são modos de os tornarem reconhecíveis pelo grande público. Os gêneros, por sua vez, apelam para nosso senso comum, construindo narrativas com certa margem de previsibilidade, sem frustrar as expectativas do público com seus tipos reconhecíveis para poderem obter o maior alcance. Sob essa ótica, ainda que com toda a distorção histórica, há uma denúncia relevante em um filme que mostre que “entre nazistas e escravagistas, haviam cúmplices do lado dos dominados, e que estes não estavam

³² *Idem.* P. 67.

³³ DAVIS, Natalie apud ROSENSTONE, Robert. A. A História nos Filmes, Os filmes na História. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2010. P.46.

³⁴ *Idem.* P.68.

sozinhos na perpetração do mal”.³⁵ Nesse caso, referente a essa análise, pode-se por lado a lado *Manderlay*, *Amistad*, *A Lista de Schindler*.

Analisar a relação entre cinema e história é tentar entender o sentido que esses monumentos e ruínas adquirem nas telas, como parte da batalha pela representação do passado. Trata-se de refletir acerca da capacidade de reflexão histórica proposta pelo cinema, a partir da linguagem própria, sem cobrar dos filmes uma encenação fidedigna dos eventos ocorridos. É como material fragmentado, parcial e muitas vezes anacrônico em relação aos eventos representados, que o filme pode revelar como documento histórico da época e da sociedade que o produziu.³⁶

Sobre essa *linguagem própria* – o que em nossas análises denominaremos razão poética – tomemos o filme *Anticristo* de Lars Von Trier. Os corpos e espíritos de todas as mulheres injustiçadas e oprimidas da história pela dominação machista não irão levantar-se das profundidades do solo, dos locais onde foram sepultadas, em solidariedade a mais uma que foi vítima do mesmo ódio e incompreensão como fazem na cena final do filme. Contudo, o filme nos apresenta uma teoria amarga sobre nossa contemporaneidade: ainda que julguemos orientar-nos pela razão e pelas verdades científicas, e mesmo que a psicanálise tenha feito grandes descobertas em relação aos processos inconscientes de nossa mente, podemos ser tão ou mais violentos que os homens que queimavam mulheres para libertar sua alma das garras do diabo. Ou pior ainda, se avançamos em nossas concepções sobre as doenças mentais, se temos todo um arcabouço teórico e técnico sobre as causas do sofrimento humano, continuamos nós, a infligir sofrimentos àqueles que não compreendemos ou, se compreendemos, “não suportamos pela denúncia de nossa fragilidade que este escancara em seu delírio que tememos o contágio.”³⁷ Desse presságio da morte que a loucura faz troça. Como bem enfatiza Foucault: “o que existe no riso do louco é que ele ri antes do riso da morte: pressagiando o macabro, o insano o desarma”³⁸. Esse delírio que não seria tão assustador pelo conteúdo de seu enredo, ou afirmações (nem todo delírio deriva seu conteúdo de uma fantasia onírica, e tão pouco pode ser completamente diferenciado do real) mas pela “repetição de uma verdade impalatável – a de que nós tememos chegar ao mesmo estágio de sofrimento.”³⁹ Não é a verdade ou mentira do conteúdo do delírio e sim a concessão que se faz ao seu enunciado que determina a possibilidade de domínio que esta exercerá sobre nossas percepções. Lars Von Trier utiliza-se desta atmosfera

³⁵ NAPOLITANO, Marcos. A Escrita Fílmica da História e a Monumentalização do Passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton* in _____ CAPELATO, Maria Helena ... (et al.). – São Paulo: Alameda, 2007. (USP: História Social. Série Coletâneas) P. 74.

³⁶ NAPOLITANO, Marcos. A Escrita Fílmica da História e a Monumentalização do Passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton* in _____ CAPELATO, Maria Helena ... (et al.). – São Paulo: Alameda, 2007. (USP: História Social. Série Coletâneas). P. 83.

³⁷ SOLOMON, Andrew. O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: *Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.307.

³⁸ FOUCAULT, Michel. História da Loucura. São Paulo: Perspectiva, 2014. P.16.

³⁹ LEADER, Darian. O QUE É LOUCURA?; *Delírio e Sanidade na Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. P.08.

de sonho e delírio, de figuras pertencentes ao mundo espiritual e fantástico para poder dialogar com o que ele próprio considera o mundo real.

A linguagem do cinema pode mesclar tanto fatos objetivos, reais, tangíveis, concretos bem como a pura representação. Conceitos genéricos, entidades simbólicas, fantasiosas, são necessárias na medida em que denunciam por analogia sem criar grandes problemas para o autor da obra. A humanidade, os homens, o mundo abarcam uma totalidade imprecisa de seres, períodos, lugares e servem a uma proteção daquele que realiza tais questionamentos.

Voltamos ao que Marcos Napolitano chamou de estratégia de escrita fílmica da história. Às vezes é mais fácil denunciar “o homem”, “a humanidade”, que um povo, um governante, uma classe específica de indivíduos. Deste modo podemos ter a constituição de gêneros e tornar fácil o reconhecimento dos “tipos” entre os telespectadores. Toda esta gama de símbolos e significados, não pode ser considerada meramente como uma esquiva, como uma incapacidade direta de denúncia ou apreensão do real; mais que um artifício, é a própria linguagem do cinema. Esta que Jorge Nóvoa chama de “razão poética”.

1.1 Razão Poética

O melhor exemplo do que poderia ser a razão poética, que se esquiva de nossos dualismos modernos, que tende a separar razão de emoção, é dada pelo próprio Eisenstein em uma conferência na Sorbone em 17 de fevereiro de 1930:

Trata-se de realizar uma série de imagens compostas de tal maneira que provoquem um movimento afetivo, que desperte por sua vez uma série de ideias. Da imagem ao sentimento, dos sentimentos à tese. Há evidentemente neste procedimento o risco de nos tornarmos simbólicos; mas é preciso não esquecer que o cinema é a única arte concreta que é ao mesmo tempo dinâmica e que pode desencadear as operações do pensamento. (...) Penso que esta tarefa de excitação intelectual pode ser levada a cabo pelo cinema. Será também a obra histórica da arte de nosso tempo, porque nós sofremos de um dualismo terrível entre o pensamento, a especulação filosófica pura, o sentimento e a emoção.⁴⁰

Mais adiante Eisenstein conclui que o cinema é capaz de operar essa síntese, de dar ao elemento intelectual suas raízes vitais, concretas e emocionais.

De um modo simples podemos dizer que a razão poética é uma fusão do pensar com o sentir. Entretanto, não se trata de um processo de pensar sobre o próprio pensar, não é uma sistematização matemática e mecânica do produzir artístico. Trata-se de um modo de apreender

⁴⁰ EISENSTEIN, Sergei 1981, p.73 apud NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo: um olhar sobre a história/ Jorge Nóvoa, Soleni Biscouto Fressato, Kristian Feigelson (organizadores. – Salvador: EDUFBA: São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009. P. 171.

que é, ao mesmo tempo, intuição, empiria, especulação e demonstração, sendo demonstração da intuição mais que outras coisas. Essa intuição, como um pré-conhecer, não é um dado sobrenatural, é antes de tudo uma elaboração, uma síntese do real com os dados antecipados, e muitas vezes escassos, que não dão conta da totalidade do real, e que, no entanto servem à poética, à composição. Esse dado seria equivalente ao barro do artesão que serve tanto para modelar um simples vaso como para dar materialidade a uma divindade. [...] “No grego *poíesis* quer dizer ação e criação despertadas pela inspiração do belo”.⁴¹ A razão poética, longe de ser um conceito, que pelo nome parece ter poucas exigências para com o real, pelo contrário acaba por alargar essa ideia de real para limites além do material e do factual:

A razão poética tende a considerar as múltiplas instâncias que compõe o real, sem que seja privilegiado o seu lado objetivo ou subjetivo, já que nem sempre um ou outro pode ser determinante, mas mutuamente se influenciam. É preciso, pois, fusionar as abordagens e as teorias gerais, pressupondo que nos processos históricos (natural e social), o subjetivo e o objetivo são indissociáveis. São como a razão e a emoção, dimensões de um mesmo processo.⁴²

Quando se lê alguns de seus ensaios, ou entrevistas, é possível encontrar em várias passagens de Eisenstein, sua obsessão em fundamentar sua prática da montagem à partir da razão poética, ou seja, da compreensão de que “o pensamento – e o cinema como uma expressão particular de pensamento, só pode existir como função do sentir (empírico) e do raciocinar (crítico).”⁴³

Em seu site⁴⁴, chamado *Razão Poética* onde se publicam artigos digitais da revista eletrônica *O Olho da História*, Jorge Nóvoa, na página inicial reforça sua teoria de que não é somente o conhecimento científico que pode dar conta das questões humanas. Há outras formas de saber, que de certo modo, embora não consigam sistematizar em exposições mais claras e objetivas, mesmo que de um modo intuitivo, estes sempre se antecipam.

⁴¹ NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo: um olhar sobre a história/ Jorge Nóvoa, Soleni Biscouto Fressato, Kristian Feigelson (organizadores). – Salvador: EDUFBA: São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009. P. 166.

⁴² *Op. Cit.* P.168.

⁴³ *Op. Cit.* P.170.

⁴⁴ <http://oolhodahistoria.org/jorgenovoa/razao.php> Nóvoa, J. O Olho da História, n.11, dezembro, 2008

Os poetas, os criadores, foram assim conhecedores, sábios, além de artistas, mas também dissecadores de cadáveres, lixeiros e ladrões de sonhos, que não conheciam tudo e não se preocupavam em pensar, necessariamente, sobre seu ato-processo de pensar específico, aquele criador de beleza. Neles, conseqüentemente, não existia nem continua a existir uma busca pela estética pura, que vise exclusivamente ao belo. Na verdade, poetas e cientistas, desde suas mais longínquas formulações, tiveram no ponto de partida a mesma motivação: explicar, por diferentes vias, a natureza, a vida, e o lugar do homem nesse.⁴⁵

Segundo Jorge Nóvoa, é importante, na metodologia de trabalho com filmes históricos, ou simplesmente no trabalho com filmes, pensar nas temáticas analisadas, discutir com a memória artísticas sobre certos temas ou eventos, como, por exemplo, o profissional concebe o filme, os limites na sua produção e livrar-se dos preconceitos ou da arrogância científica que pretende corrigir informações, cobrar posturas interpretativas a partir do estado do conhecimento histórico acadêmico, considerando que o cineasta seja obrigado a estar em sintonia e a par de tal conhecimento. O trabalho pode ser muito mais profícuo pensando nessa razão poética. Na razão poética simplesmente postula-se que a vida é um teorema de várias variáveis e que nenhuma destas é determinante do seu resultado; muitas vezes nem a ordem de grandeza dispar dos elementos da equação determina ou sobredetermina os resultados.⁴⁶

Para reforçar sua tese Jorge Nóvoa investiga sobre as novas descobertas da neurobiologia e sobre os resultados alcançados, que simplesmente, negam o postulado cartesiano da separação total entre razão e emoção. Tanto uma como a outra parecem localizar-se anatomicamente em uma mesma região cerebral, e quando estes cientistas avaliam um cérebro em pleno funcionamento tratando de teoremas complexos o centro das emoções opera com carga equivalente.

*Assim, entre a imaginação e a criação, inclusive a científica, existe a realidade multifacetada, somente apreensível na relatividade de nossa percepção que inclui para o historiador e para o cientista social, mas também para todo o ofício que exige, por mais mecânico que seja, a “arte” da antecipação cerebral, a imaginação, que pode ser abstrata, surrealista ou anti-realista, mas que abrange também a fidedignidade e a verossimilhança, o erro ou a “mentira” involuntária.*⁴⁷

⁴⁵ NÓVOA, Jorge; SILVA, Marcos. O Olho da História. Cinema-história e razão poética. O que fazem os profissionais de História com os filmes? N.11, dezembro de 2008. P.08 in <http://oolhodahistoria.org/n11/textos/marcosejorge.pdf>

⁴⁶ NÓVOA, Jorge. “A ciência histórica e os pensadores ou a razão poética como pensamento orgânico-crítico: elementos para a reconstrução do paradigma historiográfico.” In: *Politeia: história e Sociedade*. Revista do departamento de história da Universidade do Sudoeste da Bahia –v. 4n.1 92004). Vitória da Conquista – Bahia: Edições UESB, 2004.

⁴⁷ *Idem*.

O mais surpreendente e inédito é que a ausência de emoções não seja percebida como suscetível de comprometer a racionalidade.

É aqui que parecem entrar em cena as mais duras críticas que Lars Von Trier faz a todo o edifício da ciência. Em sua série de TV chamada de *Ridget*⁴⁸, as acusações são mais diretas que em *Anticristo ou Melancolia*. Em *Ridget* poderíamos dizer que: A ciência é um edifício que verte lágrimas. Embevecida e soberba, secretamente evoca antigos demônios em rituais que ridiculariza e que no entanto pratica. Seu edifício é erguido no antigo e pantanoso terreno da superstição, não longe dele, mas com bases nele. Todo contrato feito com os velhos demônios serve para, a um alto custo, livrar-nos de demônios mais jovens. Em trechos de *Anticristo*, como já dissemos, Trier evidencia seu ceticismo em relação às ciências. A pura razão é uma falácia. Deus está morto, Freud está morto! afirma a “mulher”. Seria necessário dar crédito que um ou outro teria certo poder sobre a natureza e sobre a natureza má do mundo, do universo e dos seres. Não se usa o termo cura, ele não aparece em nenhum diálogo de nenhum dos filmes. Sobressaem-se questões sobre a normalidade. Assim a razão é sempre um consenso, ainda que possa ser um consenso entre uma sociedade insensível, com pouca empatia pelo seu semelhante e seu sofrimento. Nos mundos que cria ou atomiza, Lars Von Trier dá a seus personagens, personalidades que não podem simplesmente serem entendidas como traços psicológicos de indivíduos únicos. Seus personagens são “destinos”. Exatamente como foi escrito. São destinos, e não possuem destinos. Eles sintetizam forças sociais, classes, gêneros, formas de caráter e, principalmente, e o que interessa a esse trabalho, as formas de sensibilidade da contemporaneidade. Podemos falar em tragicidade e de um regime de historicidade incapaz de prospectar qualquer esperança, de fazer brilhar um sol menos tímido em nosso horizonte, justamente, porque em sua visão, o enredo que compõe a vida destes “personagens destino” é um amálgama de falências, ou crenças insustentáveis. Seus filmes não nos surpreendem com a fatalidade, já está anunciada, toda a angústia que se sente na apreciação de seus filmes é aquela que pressagia a morte, não importando se esta é solene, onírica e poética, pois ao fim é para atestar a fragilidade da vida; e por nenhuma razão usemos o termo banalidade, não é isto que os filmes de Lars Von Trier exploram, já que estão sempre preocupados com a existência de um sentido que não pode ser dado nem por Deus, nem pela ciência. A própria criação desse

⁴⁸ Minissérie produzida para a TV dinamarquesa e distribuída também no Reino Unido com nome *The Kingdom*, exibida no ano de 1994, contava a história de um hospital altamente tecnológico, com médicos altamente capacitados, onde fenômenos espirituais e sobrenaturais aconteciam e desafiavam o seu conhecimento científico.

sentido é um trabalho poético, naquele sentido que os gregos tinham, de sujar as mãos no barro para criar a partir de nossa intuição do belo a obra de arte. A razão poética situa-se na tese que não se anuncia enquanto um postulado esquematizado, que, por provas e exemplos tenta lhe convencer de sua validade. A razão poética, já como disse Eisentein, comove para levar à reflexão. Trata-se de entender as obras de arte – inclusive, as cinematográficas – como experiências que não se restringem à pura subjetividade, uma vez que realizam, com seus recursos próprios de linguagem, reflexões complexas sobre os temas e os objetos que desenvolvem. Ao contrário de um compromisso com uma suposta “fidelidade imediata à realidade histórica”, um filme oferece a oportunidade de indagarmos em profundidade: que realidade é mesmo esta?⁴⁹

A razão poética, contida nos filmes, e que também serve para analisá-los tem também por função demonstrar que o filme não é somente “coisa” a ser analisada. Ela confere a obra outro status. Um filme pode ser uma inferência do real e uma interferência nesse real. Um filme participa dos processos sociais, não somente os representa. Voluntária ou involuntariamente ele lança suas teses na sociedade, e, como bem dissemos, os meios de convencimento não se dão por uma argumentação exaustiva, exemplificações e os meios que a ciência emprega para tais procedimentos; o cinema convence pela catarse, pela identificação. Se vamos pensar que o cinema apela para nossos sentidos, que a linguagem do cinema fala primeiro aos sentidos, com suas luzes, cores, sons, movimentos, retomemos as considerações de Sartre sobre a emoção ser uma consequência de uma sensação que antecipa a conclusão de um processo racional.⁵⁰ Para Sartre nem sempre nossas emoções são pura evasão, elas possuem um caráter organizado e querem dizer algo. São quase a somatização dos sentimentos que não temos coragem suficiente em assumir. A emoção sempre fará parte de nossos processos decisórios. A razão por si própria não engendra a realidade.

⁴⁹ NÓVOA, Jorge; SILVA, Marcos. O Olho da História. Cinema-história e razão poética. O que fazem os profissionais de História com os filmes? N.11, dezembro de 2008. P.08 in <http://oolhodahistoria.org/n11/textos/marcosejorge.pdf>

⁵⁰ SARTRE, Jean-Paul. Esboço para uma teoria das emoções. Porto Alegre: L&PM Pocket. Tradução de Paulo Neves, 2014.

Capítulo 2. Diretores de Cinema: Testemunhas de seu tempo.

“Não, Canudo⁵¹, tudo o que você quiser, mas não ‘telista’!”

Delluc⁵²

Jacques Aumont⁵³ conta que o termo cineasta, proposto por Delluc, surgiu por acaso como meio de frustrar o vocabulário mantido por Canudo. Na França da década de 30 compreendia-se o autor como sendo o roteirista e brigava-se para decidir se o filme era realizado em sua montagem ou se ela era mera adaptação de um roteiro. Decorridos setenta anos após essa discussão, há ainda quem afirme, como no caso de Jean-Claude Biette⁵⁴, que o diretor nada mais é que um operador técnico que figura entre os créditos do filme.⁵⁵ Para Biette, a concepção de autor assemelha-se a do autor literário, que possui uma concepção total da obra a ser realizada e de uma verdade a ser transmitida. A palavra cineasta engloba todos esses aspectos da criação:

O cineasta é aquele que exprime de um ponto de vista sobre o mundo e sobre o cinema e que, no próprio ato de fazer filme, realiza essa dupla operação que consiste em cuidar, ao mesmo tempo, de manter a percepção particular de uma realidade (...) e exprimi-la com base em uma concepção geral da fabricação geral de um filme.⁵⁶

No cinema, de um modo mais potencializado que em outras artes, a noção de autor é tanto quanto mais problemática por conta do filme ser uma obra coletiva. Diferente de um quadro, de uma partitura ou uma escultura, um filme conta com um contingente de inúmeras pessoas para a sua realização. São raros os casos em que um cineasta exerce todas as funções.⁵⁷ “Por analogia ao teatro, considerou-se, de início, que o autor do filme era o autor do roteiro, e

⁵¹ Ricciotto Canudo (1877-1923), autor do Manifesto das Sete Artes, foi um jornalista, dramaturgo e crítico de cinema italiano.

⁵² Cineasta francês (1890-1924), que dá nome ao prêmio Louis-Delluc como reconhecimento do melhor filme francês do ano.

⁵³ AUMONT, Jacques. As Teorias dos Cineastas. Campinas, SP: Papirus, 2004. P. 147.

⁵⁴ Crítico de cinema francês contemporâneo.

⁵⁵ AUMONT, Jacques. As Teorias dos Cineastas. Campinas, SP: Papirus, 2004. P. 148.

⁵⁶ Biette in AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003. P.26.

⁵⁷ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003. P.26.

o diretor um mero executante técnico.” Iniciado com D. W. Griffith na década de 1915 a ideia de cinema de autor ganhará força com a *Nouvelle Vague* na década de 1950, na França, tendo sua forte defesa sido realizada por François Truffaut.⁵⁸

Jacques Aumont nos coloca problemas como o de certas legislações de alguns países entenderem que “sendo a pessoa a causa primeira de uma obra⁵⁹”, no caso a indústria que encomendou a feitura de um produto, independente de quem quer que tenha contratado para a sua execução, o filme passa a ser obra do estúdio e não do cineasta.

Em muitos casos, pondera, Aumont, privilegiar o diretor como autor torna-se injusto, dado o fato de que muitos outros componentes de um filme, como figurino, iluminação, trilha sonora, composição de cenários, é decidida por tantos outros profissionais, restando a ele apenas a direção da filmagem.⁶⁰

A melhor concepção, e que pode interessar em nossas análises, é do autor como um “enunciador, o sujeito do discurso fílmico”.⁶¹ Podemos enquadrar o diretor dinamarquês Lars Von Trier como um enunciador de um discurso fílmico, encontrando uma unidade para suas obras, tanto estética quanto semântica, buscando um todo coerente, que possa dar conta de suas representações das sensibilidades contemporâneas, orientadas por um regime de historicidade que não visa a um futuro, com uma noção de presente estendido, sem uma transitoriedade possível para algo diferente de si mesmo.

Neste capítulo discutiremos, e daremos continuidade a questão levantada no capítulo anterior, ao papel do cineasta como um problematizador, um provocador, um ideólogo e uma testemunha de seu tempo. Intencionamos debater sobre o modo como o diretor Lars Von Trier define a si mesmo. Um diretor que se declara anti-burguês, seja pelo modo como trabalha, por suas temáticas ou por estar fora da grande indústria cinematográfica norte-americana. Ainda assim precisamos relativizar essa ideia de anti-burguês, pensando juntamente com Walter Benjamin que nos fala da figura do abastecedor que pode ser cooptado pela indústria cultural César Colera Bernal nos diz:

Abastecedor? Isso mesmo; e o argumento de Benjamim é irrefutável. De fato, nosso arguto alemão nitidamente percebe, assombrando-se, a enorme capacidade que mostra o aparelho

⁵⁸ *Idem.* P.26

⁵⁹ Aquele que a desejou, ou concebeu, e não necessariamente o seu desenvolvedor ou executor.

⁶⁰ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003. P.27.

⁶¹ *Idem.* P.27.

burguês de assimilar conteúdos que lhe são antagônicos, engordando, diríamos nós, com eles; isto é, transformando-os em mercadorias lucrativas. [...] transforma em objeto de consumo a luta contra a miséria [e] numa festa sua vacuidade abissal”. Isto é, converte os meios de produção que o capital lhe põe ao alcance em objetos “de prazer contemplativo”, em lucrativos artigos de consumo.⁶²

Abordaremos também os temas recorrentes que tornam a obra do diretor dinamarquês Lars Von Trier reconhecíveis como criações suas: a tragicidade, a impossibilidade de redenção para o ser humano ou para a história, a suspensão do tempo e seu adentramento através da dor, bem como sua crítica, a razão científica, e a separação entre homem e natureza. O que resulta num homem que não se sente parte dela e que também não é exterior a ela. Discutiremos também a contraposição de sua estética minimalista desenvolvida a partir do movimento Dogma 95 – identificando suas aproximações com Andrei Tarkovski⁶³ – à seu pleno domínio e rigor técnico exibidos no filme *Melancholia*.

No capítulo anterior, tocamos de leve em uma afirmação feita por Natalie Davis, e debatida por Rosenstone de que os cineastas não criam teorias, e que mais ainda não criam teorias sobre a história, que seus produtos, ou seja, a obra acabada, concebida como filme, apenas serve-se da história. Em que se concorde com sua afirmação, podemos dizer, que se nenhum cineasta concebe uma teoria da história, um *telos* para ela, pode muito bem, pelo contrário negá-lo. Os filmes de Lars Von Trier inscrevem-se em um regime de historicidade - de acordo com as representações de seus filmes, e não propriamente de tudo que se possa afirmar que é realmente nossa contemporaneidade - que não prospecta esperanças para a humanidade. Em sua obra, de um modo geral, a história não encontra lugar de repouso para si própria, tampouco é conduzida ou conduz para uma forma positiva de transformação de si mesma. A história não conduz os homens a lugar algum, não porque seja a primeira a ser desacreditada nos filmes de Lars Von Trier, mas porque a primeira coisa a ser desacreditada é o homem. Não há homem com potencial de realizar a ultrapassagem da visão pessimista que o diretor dinamarquês tem da história, já que esta é a ação humana dentro do tempo. É esse auto-engendramento artificial chamado humanidade que revela a sua fragilidade, suas fissuras, e a grandiosa farsa que encena para si mesmo quando se proclama rei do mundo, a coroa da criação. Embora, pontualmente, em alguns filmes Lars Von Trier trate dos fantasmas da Segunda Guerra que ainda assombram a Europa⁶⁴, ou critique o capitalismo e o *american way of life*, majoritariamente, nos filmes mais simbólicos⁶⁵ – para os quais Trier cria universos que isolam

⁶² BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e política – Obras escolhidas I* (Trad. Sérgio Paulo Rouanet), São Paulo, Brasiliense, 1996. apud BERNAL, César Colera. O que é um autor: o conceito de autoria.

⁶³ “Em entrevista ao jornalista David Jenkins, do jornal Timeout London, Lars Von Trier declara sua total admiração por Tarkovski e os motivos de inseri-lo nos créditos do filme *Anticristo*: “Você já viu um filme chamado” *Mirror* “? Eu estava hipnotizado! Eu já vi isso 20 vezes. É o mais próximo que eu tenho de uma religião - para mim ele é Deus. E se eu não dedicar o filme para Tarkovsky, então todo mundo iria dizer que eu estava roubando. Se você está roubando, então dedicar. ” <http://www.timeout.com/london/film/lars-von-trier-discusses-antichrist-1>

⁶⁴ Europa. Direção: Lars Von Trier. Zentropa Entertainments (1991) P&B e Colorido. DVD, 114m.

⁶⁵ Como é o caso do lugar fictício chamado Éden para o filme *Anticristo*.

seus personagens do tempo social – a história é a história da humanidade, no sentido do processo de individuação, de separação artificial entre homem e natureza, e da indiferença que esta tem em relação ao homem e o ponto final que colocará nele. Esta natureza que o homem logrou-se a si mesmo quando pensou ter se apartado e que, no entanto, emana de seus recônditos e o derrota impiedosamente em seu sublime desprezo. Não à toa, no filme *Anticristo*, em um capítulo intitulado “*O Caos Reina*”⁶⁶, o que responde a sua tentativa de encontrar um conforto ou uma refusão com a natureza, talvez o mais rico em simbologia do filme *Anticristo*, a verdade do filme, revelada por uma raposa falante, não somente coincide, mas replica exatamente a citação de Schopenhauer:

*A vontade, por sua vez, objetiva-se no mundo porque precisa “dilacerar-se a si mesma, pois não existe nada fora dela e ela é uma vontade faminta”. Desdobrando-se no mundo da efetividade, ela “crava os dentes em sua própria carne, sem saber que fere sempre a si mesma” [...] O torturador e torturado são um.*⁶⁷

A história do homem, simbolizada pela conquistada natureza e do progresso do conhecimento, sempre metaforizadas por citações diretas de grandes nomes da ciência como Sigmund Freud, encarnada nestes personagens da história, é sempre satirizada e apresentada como sabedoria desgastada que não responde aos anseios humanos, ou que não trazem minimamente qualquer alento.

Na maioria das vezes, lembramo-nos dos diretores de cinema por suas temáticas, pelo gênero de filme que produzem, por sua reconhecida estética, por seu estrelato, pelas polêmicas que se envolvem etc., mas raramente pensamos neles como teóricos e ainda mais como teóricos da história. Se não temos um cineasta que seja propriamente um teórico da história, podemos encontrar em Andrei Tarkovski, nas palavras de Jacques Aumont⁶⁸, um teórico do tempo. Antes de seguir adiante, enfatiza-se a citação de Tarkovski pela enorme influência que este tem sobre o cinema de Lars Von Trier, implicando diretamente até no movimento Dogma 95 e sua tentativa de resgate de um “cinema puro”.

No livro *As Teorias dos Cineastas*, o teórico de cinema Jacques Aumont⁶⁹ explora as 3 diferentes concepções de tempo em Tarkovski necessárias a composição do filme e à relação que este estabelece em sua coerência interna e com o espectador:

⁶⁶ O filme *Anticristo* em sua estrutura é dividido em um Prólogo, três capítulos e um epílogo.

⁶⁷ SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a Vontade na Natureza*. L&PM, Porto Alegre 2013. P. 07, 08.

⁶⁸ Apresentar Problemas. Tarkovski: O tempo esculpido in AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Editora Papirus. Campinas SP, 2004

⁶⁹ AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Editora Papirus. Campinas SP, 2004. P 33, 34.

1 - *O tempo empírico: a experiência temporal do espectador*. Resumidamente, Tarkovski pensa que quando uma pessoa compra um ingresso para o cinema ela está em busca do tempo perdido. “O tempo reencontrado pelo espectador é tempo negligenciado, aquele que não parece essencial quando passa, mas se revela ulteriormente importante.”⁷⁰ “O que Tarkovski acrescenta é que o tempo passado é determinante para o tempo que está passando: só se tem o sentido do tempo presente em referência a um tempo já passado”. “O tempo é um estado, a chama onde vive a salamandra da alma humana”. Essa frase, na análise de Aumont, é minimamente intrigante, visto que, para Tarkovski, ele não está associado à mudança. Na apreciação do filme aconteceria um amálgama de duas percepções de tempo diferente; a do artista e a do espectador.⁷¹

2 - *O tempo impresso: o tempo é a natureza do plano* (em consonância com André Bazin pensava que no cinema a imagem das coisas possuíam o mesmo tempo de sua duração).

3 - *O tempo esculpido: A tarefa do cineasta*. “em outras palavras, o ritmo do filme não é determinado pelo comprimento dos pedaços montados, mas pelo grau de intensidade do tempo que transcorre neles”⁷²

Embora Tarkovski não nos responda mais que qualquer outro cineasta o que é o tempo, ele conclui que o tempo não é subjetivo, que este está no mundo, que são as imagens fabricadas do tempo que o subjetivizam.⁷³

Em nossas leituras, não encontramos, em Tarkovski um lugar para o futuro. Contudo, isso não nos parece nenhuma forma de pessimismo radical, indicando, sim, muito mais aquilo que o cineasta russo apontou como um reencontro com o tempo perdido; aquele que possui um vestígio na memória e que carece de ser interpretado e conciliado com o afeto do presente. Há latente, em suas concepções, uma suspensão do tempo, não por evitar um *telos*, mas pelo anseio de promover o encontro no presente, no instante que o homem se reencontra com seu passado que contém tudo. Ainda que seja um labirinto, recheado de vestígios e reminiscências, e envolto em mistérios, o passado é uma totalidade em Tarkovski, não sendo assim a especulação sobre o futuro o que iria promover o encontro do homem com o mundo; essa totalidade que não faz distinção entre realidade e fantasia, entre projeções e fatos. Nos créditos finais do filme

⁷⁰ *Op. Cit.* P.32.

⁷¹ AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Editora Papirus. Campinas SP, 2004. P 33.

⁷² *Op. Cit.* P.36.

⁷³ *Idem.* P.36

Anticristo, Lars Von Trier, homenageia diretamente a Tarkovski e dedica o filme a ele, como já dito anteriormente.

Não há, e seguramente podemos dizer que em nenhum dos dois concebe-se a ideia de que o cinema possa ser um registro ingênuo, puro e sem manipulações do mundo. Mesmo com todos os votos de castidade do movimento Dogma 95, o qual faz uma série de restrições (principalmente a proibição do nome do autor figurar nos créditos do filme) quanto a edições, trucagens, uso de banda sonora diegética⁷⁴, efeitos especiais, e deslocamentos temporais, conclui-se pela experiência das realizações que o filme é fruto de uma intenção, já está prescrito em um roteiro. O Dogma 95, na própria concepção de Trier, se viu frustrado no mais emblemático e conhecido filme que compõe o movimento *Os Idiotas*. Na tentativa de filmar uma orgia e conseguir o máximo da expressão natural dos atores, Trier pondera sobre o fato de que “ *a imagem realista do sexo, por mais explícita que seja, está fadada à sua limitada representação visual, ao enquadramento de câmera, luz, repetições, alternância de posições*”⁷⁵. Não se trata de um “flagra”, está tudo no roteiro. Mesmo os atores recusaram-se a realizar as cenas e foi necessário contratar atores pornôns como dublês, o que acaba por resultar e exibir na tela um sexo ainda mais performático. Para completar a frustração não ocorre uma orgia dionisiaca. Os personagens apegam-se às fantasias burguesas que estavam a criticar e realizam o sexo de acordo com as regras heteronormativas⁷⁶. Contudo, soa estranho, que um diretor considerado um experimentalista por flertar com os diversos gêneros cinematográficos como o drama, o musical, e o terror, ficasse para sempre engessado dentro do próprio voto de castidade e não deixasse vir a tona o seu nome como autor. Um nome que tornou-se sinônimo de polêmica, de provocação.

⁷⁴ Som que é colocado posteriormente e mixado com a cena filmada, diferente da captação natural pode ser algo previamente gravado e utilizado posteriormente.

⁷⁵ GERACE, Rodrigo. CINEMA EXPLÍCITO: Representações Cinematográficas do Sexo. Perspectiva: SESC: São Paulo, 2015. P.252.

⁷⁶ Idem. P. 253.

2.1 O Movimento Dogma 95 e a Tentativa de Purificação do Cinema

Juro me submeter ao seguinte conjunto de regras criado e confirmado pelo Dogma 95:

1. *As filmagens devem ser feitas em locais externos. 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 ser produzido separado da imagem ou vice-versa. (A música não poderá, portanto, 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 possível da mão. (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 qualquer iluminação especial. (Se há pouca luz para a exposição, a cena deve ser cortada, ou pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera.)*
5. *Truques fotográficos e filtros são proibidos.*
6. *O filme não deve conter qualquer ação “superficial”. (Em nenhum caso são aceitos homicídios, uso de armas ou outros.)*
7. *Deslocamentos temporais ou geográficos são vetados. (Isto significa que o filme se desenvolve em tempo real.)*
8. *Filmes de gênero são inaceitáveis.*
9. *O filme deve ser em 35mm, standard.*
10. *O nome do diretor não deve figurar nos créditos.*

Além disso, juro, como diretor, renunciar a meu gosto pessoal!

Não sou mais um artista. Juro renunciar à criação de uma “obra”, já que considero o instante mais importante que o todo. Meu objetivo supremo é arrancar a verdade de meus personagens e locações. Prometo fazê-lo por todos os meios disponíveis e ao custo de qualquer bom gosto e considerações estéticas.

Portanto, aqui faço meu VOTO DE CASTIDADE.

Copenhague, 13 de março de 1995.

Lars Von Trier, Thomas Vinterberg.

Dogma 95 foi um interessante estudo de caso de tentativas mais contemporâneas de desenvolver um movimento realista. Foi um movimento de curta duração estabelecido na Dinamarca em 1995 por Lars Von Trier e Thomas Vinterberg. Uma faceta peculiar ao grupo foi que eles expuseram as suas metas em um manifesto, referido como “voto de castidade”. Foi um movimento claro de volta aos princípios estabelecidos pelos neorrealistas. No entanto, ao contrário do movimento anterior, o Dogma se focava na forma e não na relação fundamental entre forma e conteúdo.⁷⁷

⁷⁷ EDGAR-HUNT, Robert et al. A linguagem do cinema. Porto Alegre: Bookman, 2013. p.109.

De acordo com Maurício Hirata Filho⁷⁸, o movimento do Dogma 95, não pode ser entendido somente dentro de suas limitações técnicas impostas a seus realizadores. O movimento precisa ser entendido como uma crítica ao *mainstream*, à grande indústria cultural, mais propriamente ao cinema hollywoodiano e por outro lado a *nouvelle vague*⁷⁹ com seu cinema de autor. O movimento pretendia uma democratização do cinema, entendido como uma proposta de realização coletiva, em oposição ao que chamavam de um “romantismo burguês” que era o cinema autoral. Esta democratização seria proporcionada pelas novas tecnologias e mídias digitais, então nascentes. O movimento busca também um retorno, que não parece indicar exatamente a qual tipo de cinema, fala-se em cinema puro e, no entanto, não se fala objetivamente em qual cinema.

Embora, a imposição de restrições não seja algo tão inovador, como pretendia o movimento, por já ter ocorrido com outras correntes anteriores, Dogma 95 pontua uma discussão a respeito de um cinema repleto de recursos tecnológicos esvaído de sua poesia.⁸⁰ Contudo, basta assistir a uns poucos filmes do movimento para entender de qual poesia se fala. Trata-se de uma poesia crua, suja, sem volteios, sem a representação de um universo lírico ou onírico. Sua estética com imagem granulada, com imagens tremidas, sons cheios de ruídos está mais próximo das emoções e sensibilidades despertadas pelo cotidiano que as cenas idealizadas e performatizadas por grandes atores, filmadas com grandes equipamentos, realizadas em cenários montados e corrigidos por sofisticadas ilhas de edição.

Podemos dizer seguramente que as polêmicas nas quais se envolve Lars Von Trier – por puro desastre, má interpretação de piadas infames ou sarcasmo de gosto duvidoso – antecedem a fama de suas obras para aqueles que não conhecem o trabalho do diretor dinamarquês. Declarado *persona non grata* no Festival de Cannes⁸¹, o qual responde:

"No fundo, gosto de ser 'persona non grata'. É um papel romântico e solitário que me aproxima de meus heróis. Acho que não faço nada para facilitar minha vida, afirmou o diretor ao jornal francês Libération em agosto de 2011."

⁷⁸ FILHO Maurício Hirata. O Dogma 95 in: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.) Cinema Mundial Contemporâneo. 2 ed. Campinas: Papirus, 2012. P.121.

⁷⁹ Movimento de cineastas franceses da década de 1950 em que a ênfase é dada ao roteirista, tendo este um especial lugar de destaque. Seus grandes expoentes foram François Truffaut, Alain Resnais, Jean-Luc Godard. Truffaut escreveu longamente sobre o conceito de autoria elaborando o seu Politique des auteurs.

⁸⁰ FILHO Maurício Hirata. O Dogma 95 in: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.) Cinema Mundial Contemporâneo. 2 ed. Campinas: Papirus, 2012. P.131

⁸¹ Episódio ocorrido na premiação do filme Melancolia em Cannes no ano de 2011 quando Lars Von Trier se referiu a Israel como “um pé no saco” e que entendia Hitler. Ler em: <http://g1.globo.com/festival-de-cannes/2011/noticia/2011/05/cannes-declara-von-trier-persona-non-grata-apos-citacao-nazista.html>

Trier não deixa de estar, com frequência, na lista dos diretores premiados neste evento.⁸² Excetuando ou enfatizando-as podemos ter um vislumbre do perfil deste renomado cineasta, roteirista, ator e escritor. Difícil saber até que ponto se pode falar distintamente do homem sem falar de sua obra, ou inversamente falar de uma obra sem considerar seu autor. Tenta-se, por todos os meios não ser apologético, seduzido, rendido ao deslumbramento causado pelas impressões e marcas de dada obra de arte. Não se pretende aqui traçar uma biografia, contudo, dentro dos limites que recomenda a objetividade busca-se, ressaltar alguns traços de personalidade e características artísticas e o modo de produção inerentes à obra cinematográfica de Trier.

Em recente matéria publicada na revista Rio que faz parte do projeto Ípsilon⁸³, uma revista sobre arte e cultura, na edição de março de 2015, Peter Scheplern, professor de Trier durante o período da faculdade, de um modo sucinto, afirma para João Lameira⁸⁴, que a maior criação do artista é ele mesmo. E que esta frase, seja para nós, assim como para Scheplern, tomada literalmente e não apenas como um idealismo ou uma metafísica. Em qualquer site de cinema ou crítica especializada, comumente vem grudada ao cineasta Lars Von Trier a pecha de marqueteiro⁸⁵. O crítico de cinema Júlio Pereira⁸⁶ é enfático ao afirmar que as últimas obras de Trier são uma completa bobagem insípida e auto-indunlgente na tentativa de reafirmar seu estilo e imprimir sua marca. O que na visão de seu antigo professor não é algo de todo mau, posto que isto está relacionado à criação da grande personagem, do grande artista, do *auter*. Este *auter* seria o artista que consegue, desvencilhando-se das exigências de mercado ou afinidades com dado movimento artístico ou grupo, imprimir a sua marca. Em seu artigo *Cinema de Massa e Cinema de Autor Sob o Ângulo da Autoria*, José Wanderson Lima Torres⁸⁷ discute as afirmações de Truffaut a respeito do tema:

⁸² Seu filme musical chamado *Dançando no Escuro* recebeu a Palma de Ouro em 2001, e respectivamente obteve indicações por *Anticristo* e *Melancolia*, tendo o último resultado em premiação para a atriz Kirsten Dunst.

⁸³ Ípsilon é uma versão mensal do suplemento de cultura semanal do Jornal português Público. A sua publicação no Brasil é resultado de uma parceria com a Livraria Cultura.

⁸⁴ João Lameira é jornalista, formado pela Universidade Católica portuguesa, crítico de cinema formado pela New York Film Academy e contribui com artigos e matérias para o Ípsilon-Público.

⁸⁵ No site Toca do Cinéfilo, no Jornal Opção de Goiânia, na coluna de Paulo Floro do site UOL, No site Cinética, por inúmeras vezes discute-se muito mais este traço do cineasta que sua obra propriamente dita, sendo o mais enfático

⁸⁶ Júlio Pereria é crítico de cinema e escreve para sites especializados como o Cinetoscópio e para o caderno cultural do jornal Opção de Goiânia.

⁸⁷ Doutor em Literatura Comparada pela UFRN. Co-autor de “Reencantamento do Mundo: notas sobre cinema” (Amálgama, 2008). Professor efetivo (Adjunto 1) da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) - Campus Floriano.

Um filme vale o que vale quem o faz (...) Um filme identifica-se com seu autor, e compreende-se que o sucesso não é a soma de elementos diversos – boas estrelas, bons temas, bom tempo –, mas liga-se exclusivamente à personalidade do autor.

De acordo com Torres esta ideia alinha-se ao ensejo de dar ao autor do filme o mesmo status do romancista, do poeta e do pintor. Não é incomum no mundo das artes que a assinatura, em dado momento, ganhe tanto peso quanto a obra do autor, e por vezes até mais que esta. O nome próprio do autor como disse Foucault, “em certa medida, equivale a uma descrição.”⁸⁸ Quando se busca por uma obra de Hitchcock, Tarantino, Kubrick, Tarkovski, temos de antemão a boa fama que os precedem, seus nomes passam a ter valor de selo de qualidade. Um suspense de Hitchcock possui marcas que o definem como criação sua, diferente de outros cineastas do mesmo gênero. Ou um filme de Tarkovski que será reconhecido pelo uso ostensivo de imagens da natureza, da chuva que invade os ambientes internos, pela relação com o sagrado e o sacrifício.

Voltando ao caso de Lars Von Trier, seu professor não guarda severas críticas sobre esta postura, já que na forma de distribuição de uma obra de arte, especialmente daquela consumida pelas grandes massas é bom que algo a preceda. Ainda, de acordo com o entrevistado, Trier não era modesto e tampouco trilharia o caminho de modo gradual até que se saísse com uma obra notável ou minimamente interessante, logo se via que queria ser um artista quando montou uma banda, escreveu um romance e pintou quadros, realizando todas estas atividades simultaneamente ao período da faculdade. Há um discurso por trás desse “comportamento aparentemente inadequado”, uma quase filosofia. Fazer orações ao pé do túmulo de Carl Theodor Dreyer e pedir para que este ressuscitasse e salvasse o cinema enquanto levava consigo um equipamento de filmagem podem conter muito mais que insanidade ou um ato considerado, por alguns, de muito mau gosto, profano, sacrílego e demasiado provocativo. Para os que não conhecem Trier seria bom considerar o último termo: provocativo! A identificação com o cineasta de *A Palavra e Martírio de Joana D’Arc*⁸⁹, entre outras obras conhecidas, não parece ser à toa. Para um diretor que faz piada intitulado-se o melhor diretor do mundo comparar-se à um divisor de águas do cinema, nas palavras do crítico, teórico e cineasta François Truffaut, rechaça com qualquer possibilidade de modéstia. Entretanto, essa pode ser apenas mais uma piada sobre a falta de modéstia humana e suas desventuras que parecem materializar-se em suas

⁸⁸ “O que é um autor?”, Bulletin de la Société Française de Philosophie, 63o ano, no 3, julho-setembro de 1969, ps. 73-104. (Société Française de Philosophie, 22 de fevereiro de 1969; debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d’Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.).

⁸⁹ Carl Theodor Dreyer é o mais importante cineasta dinamarquês, realizador de filmes como *A Palavra*, inspirava-se nas teorias de Kierkegaard e tinha por tema o sacrifício.

obras não somente como representações. Ao pensarmos que o próprio Dreyer⁹⁰ não se encaixou no cinema dinamarquês, podemos intuir os limites de suas aspirações quando nas palavras de Schepelern o cinema dinamarquês se apresentava mais comezinho. Na apreciação que André Bazin, diretor e fundador da revista *Cahiers du Cinéma*, fundada em 1951, depois de *A Palavra*, o cinema poderia se render a cor, pois o que era para ser feito em preto e branco Dreyer o fez nesse filme. Já segundo Truffaut, o filme consistia em praticamente um ensaio metafísico sobre a natureza humana e sua aceitação. Mais adiante trataremos desta natureza humana, representada por Lars Von Trier sempre como repleta de fealdade e irredutivelmente cruel e perversa.

No documentário *Tranceformer-A Portrait of Lars Von Trier*⁹¹, de Stig Björkman, o diretor chegou a declarar que via essa fealdade por conta do fragmento de espelho que se alojou em seu olho. Isso é uma clara referência à obra do também dinamarquês Hans Christian Andersen em seu conto *A Rainha da Neve*. No conto de Andersen sabe-se que dois fragmentos do espelho alojaram-se no garotinho chamado Kay; um no olho e outro no coração. O artefato mágico feito por uma espécie de diabinho possuía a propriedade de amplificar os defeitos de quem o olhasse. De modo contrário, se a pessoa possuísse bons atributos o espelho mantinha-se honesto. Estes fragmentos espalharam-se pelo ar, quando na tentativa de zombar dos anjos o artefato foi atingido por um raio enquanto diabinhos o transportavam até alcançar os céus. Seus fragmentos assemelhavam-se a neve. O menino passa uma longa parte de sua vida insensível e duro até que, ao fim da história, sua velha amiga o salva com uma cantiga dos tempos de infância que o faz chorar e expelir o caco de seu olho voltando a sentir o calor do afeto e o lado bom da vida. Por que dedicar espaço a este conto no perfil do autor? Por uma razão especial: para dizer que em seus filmes redenção e final feliz não são algo a ser esperado. Parece-nos que o diretor, de certo modo, quer dizer que no mundo real não temos uma Gerda⁹², que vá enfrentar tempestades de gelo e todo o frio da existência humana em busca de salvação. O final feliz dos contos de fada ou das narrativas açucaradas do cinema hollywoodiano não encontra eco nas obras de Trier. Não há redenção. Pensando em outra de suas confessas influências temos Ingmar Bergman⁹³, conhecido pelo seu filme *O Sétimo Selo*, onde claramente o homem se questiona sobre a natureza humana e seu destino. Previamente, pode-se dizer que boa parte dos seus

⁹⁰ Retirado da sessão de críticas do site do canal Telecine com endereço eletrônico em <http://www.cineplayers.com/critica/a-palavra/804> em 12/04/2005 às 14h00min.

⁹¹ Disponível no site YOUTUBE.COM com informações no IMDB <http://www.imdb.com/title/tt0138883/>

⁹² Personagem do conto *A Rainha da Neve* de Hans Christian Andersen.

⁹³ Carl Theodor Dreyer é um dos mais influentes cineastas de todos os tempos, sendo seu filme mais conhecido *O Sétimo Selo*. Dreyer é mais um cineasta que inspirou-se na obra de Strindberg.

filmes, ao criticar os valores burgueses e o racionalismo, evidenciam a dicotomia da animalidade versus cultura, muito mais que simplesmente bem e mal. Sobre a personalidade e obra de Bergman temos outro comentador de peso que é o cineasta Jean-Luc Godard: “O cinema não é um ofício. Cinema não é trabalho em equipe. O diretor está só diante de uma página em branco. Para Bergman estar só é fazer-se perguntas, filmar é encontrar as respostas. Nada poderia ser mais classicamente romântico⁹⁴.” Possivelmente o ato feito perante o túmulo de Dreyer e a escrita posterior de seu manifesto intitulado Dogma 95 – o qual incluíam a proibição de usar luz artificial, tripé, banda sonora não-diegética, filtros de imagem, cenas artificiais como homicídios ou sexo (simulados), deslocamentos temporais e geográficos – fossem uma artimanha ou tentativa, muito mais de que impor a si mesmo uma camisa de força, de purificação do cinema. Quer por limitação, necessidades econômicas, leis de mercado pertinentes à produção cinematográfica, patrocinadores, e impossibilidades técnicas da produção artística o Dogma 95 foi abandonado. Outro agravante era o de o autor não poder assinar a obra, o que parece incompatível com o ego do cineasta de acordo com seu professor. O abandono do Dogma 95, arriscando uma hipótese, deve-se à velhas considerações sobre a experiência de outros cineastas que outrora haviam tentado algo semelhante. Pierre Bourdieu em seu *Un Art Moyen*, falando sobre tentativas puristas de cineastas como Vertov apenas reforçam aquilo que se tentava negar.⁹⁵

Ao rejeitar a representação enquanto representação e tentar filmar o “real” sem usar de montagens, de recursos técnicos etc. estariam os cineastas criando a dissolução de um discurso na natureza e a imposição da representação como realidade, já que a materialidade do cotidiano é por si só carregada de representações e não pode ser isenta de discursos. A impressão de realidade cumpriria a legitimação de um discurso burguês. Não criar novas representações seria equivalente a assumir como tais as que já estão dadas. É tentador considerar ingênua a visão daqueles que queriam usar a câmera como lupa ou microscópio social, e seria ingênuo de nossa parte pensar que estes autores não se dessem mesmo conta das suas seleções. Mais que subjetiva uma seleção é valorativa. Põe-se em evidência o que se considera importante e deixa-se de lado o resto. De outro modo abre-se com isso espaço para que o expectador crie a sua narrativa paralela ou complementar ao filme.

Basta um pequeno close, um ator em primeiro plano com determinadas roupas e expressões faciais para que automaticamente criemos uma história para ele. Entretanto, isso pode nos enganar. O garoto com roupas em frangalhos pode não morar há muito tempo na rua,

⁹⁴ GODARD, Jean-Luc, "Bergmanorama", Cahiers du cinéma, Julho – 1958)

⁹⁵ BOURDIER, Pierre. Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie. 2ª ed. Paris: Les Editions de Minuit, 1963 in XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: opacidade e a transparência. 4ª edição – São Paulo. Paz e Terra, 2008.

nem estar faminto e ser desamparado. Pode simplesmente ter caído de uma bicicleta e a abandonado na rua, pode ter sido atropelado, levado uma surra ou qualquer outra coisa. Para termos certo grau de certeza é preciso que a câmera minimamente o persiga e desvende o resto de sua trajetória para podermos ter ideia de sua história. O fator “olhar instantâneo”, e a tendência que temos em nos render a sensação imediata dissolve a narrativa que precede uma personagem e ou evento. De um modo vulgar, podemos dizer que não há realidade nem nua, nem crua. A realidade é revestida de significados e todos muito bem processados e com sabores e temperos bem manipulados com muita antecendência. De outro modo podemos dizer que ninguém pode simplesmente servir a realidade como um alimento que se colhe de uma árvore e que este pode ser digerido sem passar por nenhum cozimento ou método semelhante. Ainda que assim fosse, precisaria ser lavado e ter certeza de não estar infestado de larvas ou insetos. Podemos supor que esta forma de linguagem cinematográfica foi abandonada tanto por Trier quanto por outros cineastas simplesmente pela necessidade de dizer as razões que antecedem aquilo que se expõe. A ideia de um cinema olho ou janela se desmorona ante a incompreensão dos motivos e origens daquilo que nos é exposto. A máxima de que “uma imagem vale mais que mil palavras” perde a força quando sabemos que a imagem é recorte e, não obstante, com frequência necessitamos de legendas.

2.2 Um homem sob o Signo de Saturno: características básicas das obras cinematográficas de Lars Von Trier

Dos gregos à idade moderna, o planeta Saturno esteve associado ao sentimento da melancolia. Esta, que na definição de Moacyr Scliar em seu livro *Saturno nos Trópicos*⁹⁶ coloca-a como uma pré-condição da natureza humana, diferente da depressão considerada uma patologia ou mesmo da tristeza e tédio passageiros. Outro livro importante foi publicado durante o Renascimento no ano de 1631 pelo inglês Robert Burton chamado *Anatomia da Melancolia*, o qual trataremos no capítulo sobre a melancolia. Essa melancolia que se entrelaça com o conhecimento trágico e que de antemão pode dizer, possibilita certa serenidade ao invés de apenas precipitar o ser humano em movimentos convulsivos.

Antes que possamos cogitar sobre qualquer aspecto da personalidade de Lars Von Trier ele mesmo evidencia, em entrevista para o programa *Deadline*⁹⁷, o traço mais forte desta: a melancolia e seus impulsos autopunitivos e autodestrutivos. De um modo um tanto quanto

⁹⁶ SCLIAIR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos: A melancolia europeia chega ao Brasil*. SP. Cia das Letras, 2003.

⁹⁷ O programa *Deadline* com esta entrevista foi exibido no dia 19/12/2014 e pode ser assistida no site Youtube.com <https://www.youtube.com/watch?v=8PCgMpnQVH4> e lida no site <http://deadline.com/tag/lars-von-trier/>

penoso, em entrevista mais íntima e com uma duração de aproximadamente 28 minutos, o diretor diz que este sentimento está presente em sua obra como uma forma de encará-lo. Como se estivesse o tempo todo realizando uma terapia cognitiva. Método este que considera atrasado em relação às outras práticas da medicina.

Durante as gravações de filmes como *Anticristo* e *Melancholia* o cineasta se submeteu a tratamento psicológico e psicanalítico. Em muitos momentos, segundo a entrevista concedida ao jornalista David Jenkins, confessa que durante as filmagens faltavam-lhe forças físicas e ânimo para segurar uma câmera de mão, o que era em sua percepção, deveras humilhante. Trier apresenta-se sempre como um grande leitor, estando entre seus favoritos Nietzsche e Freud. Ainda sobre seus livros comenta: “Eu li Strindberg quando eu era jovem, eu li com entusiasmo as coisas que ele escreveu antes de ir para Paris para se tornar um alquimista e durante sua estadia lá...o período depois chamado sua “*inferno crisis*” – seria *Anticristo* minha *Inferno Crisis*? Minha afinidade com Strindberg?”

Tratemos dessa “felicidade em sentir-se triste⁹⁸” conforme declara Victor Hugo, como um modo sutil de desagravo e protesto frente ao contentamento alheio tido como celebração e exaltação do fútil. O caráter plástico e estético da melancolia – que pode ser sentimento ou artimanha da apresentação de si – denotam uma rebelião solitária. A pouca disposição em deslumbrar-se, o semblante sempre opaco e uma alegria que jamais se demonstrará esfuziante constituem uma linguagem de difícil decodificação. A contemplação da ausência de sentido imanente, a incansável acusação de sua criação, nos conduz a um eterno andar em círculos e estado de negação implícita. Essas considerações de Lars Von Trier deixam a impressão de que falta-nos coragem em assumir que a vida não possui sentido algum e que a beleza ou razão dela consiste na própria criação destes.

O diretor dinamarquês manda seu público procurá-lo em suas obras. Parece um tanto quanto incerto se espera por severidade nas críticas ou alguma indulgência frente suas confessadas limitações. Sobre estas limitações – das quais se envergonha e ao mesmo tempo se impõe, de acordo com suas declarações – surge não somente uma obra controlada pelo autor mas, também, o desenvolvimento de uma habilidade pouco explorada que potencialmente pode vir a surpreender positivamente ao fim do processo.

⁹⁸ A melancolia é a felicidade de sentir-se triste – Victor Hugo

Ainda, na mesma entrevista sobre seu tratamento para livrar-se do alcoolismo o cineasta considera que por estúpido que ele possa julgar sentar-se com outras pessoas em círculo e começar a falar sobre os seus problemas esse é o método mais eficaz. E não o é exatamente pela lógica de seu funcionamento e, sim, pelo valor da solidariedade humana. Não é que o grupo seja composto de sábios com respostas prontas, mas de pessoas que estão interessadas em você. Você pertence ao grupo e os seus problemas também, ninguém viola a sua posição até que se sinta confortável em compartilhá-la. O homem que se sente indesejado em diversos grupos passa a sentir parte de um, fato que ameniza sua depressão e seus impulsos autodestrutivos como confessa. Trier fala sobre ter usado o álcool para aplacar sua ansiedade... quando termina uma, outra nova toma o seu lugar.

Dentre as características marcantes desse diretor, ressalta-se a sua coragem em expor os dilemas humanos sem mascarar a crueldade, a frieza e o modo banal como nossas mais altas aspirações podem ser frustradas. Onde outros seriam sutis, ocultariam sob a forma de metáforas e outros modos de aludir, Lars Von Trier dá o close sem meio termo, sem véus, sem paráfrases. A partícula apassivadora ‘se’, colocada ao final dos verbos e unida a eles parece estar em boa parte fora de suas construções narrativas. As ações humanas são de responsabilidade dos sujeitos. Podemos até dizer mata-se, mas não morre-se. Não que a construção frasal seja completamente imperfeita. Não podemos no sentido de que tira do quantitativo, do impessoal para imputar a alguém esta morte e por outro, para em alguns casos responsabilizar quem ou o que a causa. Os verbos não são amansados, docilizados, ou inversamente recebem força de um sujeito quase metafísico, para não pararmos simplesmente em sua ocultação... esses verbos deixam de ser fantasmas sagrados e passam a ser mesmo manipulações de sujeitos com intenção de realizá-los. Em sua estética podemos visualizar a existência do trágico, contudo nos colocamos em maus lençóis se o confundimos com simples fatalismo. Para Lars Von Trier há sempre culpados, deste modo deixando os acasos com poucas funções em seu modo de explicar as coisas.

Sendo o diretor um leitor de Nietzsche, temos a impressão de que seu modo de construir a narrativa cria uma obra bem menos aberta do que o autor afirma realizar; uma obra compreensível pelo conhecimento trágico. Muitas delas possuem conclusões precisas, o modo de conduzir a história seduz o espectador a concluir o que o filme autoriza concluir – como se algo nos obrigasse a concordar com a tese desenvolvida pelo filme – o que, na maioria das vezes, é sempre o resultado da ação humana. Contudo, esta ação humana está sempre

condicionada por uma natureza. Natureza, Homem e Humanidade aparecem de modo explícito das discussões que os filmes de Lars Von Trier elencam. São chaves de interpretação destes.

Retomando a questão da criação da personagem, da figura do *auter*, a simples adoção da preposição “von” foi com a intenção de criar um lugar destacado para seu nome, brincar com o falseamento de uma nobreza. O “Von” do Trier, segundo seu professor seria um apelido dado por seus colegas na faculdade para ironizá-lo chamando-o de nobre, e sendo ainda mais sarcástico este o acatou e incorporou em seu nome. Segundo o site *podcast*⁹⁹ seria uma alusão a Erich Von Stroheim (cineasta estadunidense) ...

O sofrimento a que seus personagens são submetidos nos remete à máxima atribuída a Sigmund Freud de que “somos feitos de carne e osso, mas temos que viver como se fossemos de ferro”. Ninguém é poupado. Nem aqueles que poderíamos imputar ou considerar inocentes. Contudo, trata-se muito mais da contingência da vida humana, do que uma punição ou algo semelhante. Pelo sofrimento desses personagens adentra-se no tempo que parece arrastar-se em um pesadelo sem fim, como se vivêssemos naquele momento a mais longa das noites. A dor intensifica o presente e anula outras temporalidades não deixando margem a nenhuma forma de esperança ou redenção. A narrativa possui desfecho, entretanto, quase nunca um futuro redentor. De modo extenuante as personagens caem por um total esvair de suas forças e capacidades de lutar contra uma vida que jamais é encarada como dádiva. A vida é encarada como enfrentamento, assemelhando-se mais a um intervalo entre a dor e seu alívio – alívio que nunca pode ser sentido plenamente pelo ser sem a consumação de sua vida... O princípio de prazer digladiava-se com o de morte por quase toda a extensão da maioria de suas narrativas.

Na obra do cineasta Lars Von Trier, nos filmes a serem trabalhados, a loucura, ou as diversas formas de loucura parece estar no cerne, não somente como fio condutor de sua narrativa servindo de pano de fundo para suas histórias, mas sendo o objeto principal da história. A loucura passa a ter força de sujeito da narrativa, de agente da história. Melancolia, misoginia, hiperssexualidade, idiotice, imbecilidade, perturbação de sentidos, morbidez são formas travestidas de uma loucura que parece ser propriedade geral do espírito humano na obra de Trier. Poderíamos dizer que em seu filme intitulado *Anticristo*, Deus, Nietzsche e Freud jazem no mesmo sepulcro do absurdo. Mais do que adotar uma visão niilista da vida, os filmes em questão oferecem o absurdo e a loucura contendo em si um duplo: condenação/salvação, desespero/esperança.

⁹⁹ <http://www.cinemaemcena.com.br/Podcast/Ouvir/247/podcast-137-os-filmes-de-lars-von-trier>

A tragédia é a principal chave de interpretação de seus filmes. O prólogo já contém e anuncia o destino de suas heroínas que lutam, não somente contra as forças titânicas da natureza, ou com a ira dos deuses como na tragédia clássica. Sua tragédia é serem traídas pela dor e sofrimento que qualquer ser humano normal pode ser acometido. É a tragédia da derrota da racionalidade pelos instintos. Assim como o cineasta Pier Paolo Pasolini¹⁰⁰, ao adaptar as tragédias eurípidianas¹⁰¹, como Medeia, Lars Von Trier, insere em seus filmes, na lógica de sua narrativa, o homem comum, sem qualquer desígnio superior, sem qualquer apadrinhamento de uma divindade, sem poderes e força descomunal. Nenhuma heroína de Trier terá a capacidade e os ardis de Medeia, tampouco terá a sagacidade de um Édipo decifrador de enigmas. Quanto a noção de destino, trata-se de um trágico de aceitação e não de revelação. A função do oráculo é coberta pelo olhar introspectivo que desvela a si mesmo como o próprio algoz a ser aniquilado. A função do prólogo, introduzida na tragédia grega por Eurípedes, recebe a acusação do filósofo Nietzsche, de ter acabado com o efeito trágico ao prenunciar os acontecimentos que o espectador assistirá.¹⁰²

De nossa parte, compreendemos de um modo diferente, ao menos no caso do cinema e contemporaneamente, que a inserção de um prólogo nos filmes, no caso específico de Lars Von Trier, tem a propriedade de introduzir o espectador na trama ou, de outro modo, ampliar suas experiências sensoriais, estéticas e emocionais ao ser informado de antemão o sabor amargo daquilo que irá provar até que possa ir embora de sua sessão de cinema. O prólogo soa a um desafio que clama por uma solidariedade do espectador, que é desafiado a passar junto da heroína por todo o seu suplício. O espectador é confrontado com a fatalidade anunciada e sua incapacidade de intervenção.

¹⁰⁰ BULCÃO, Marly. Luz, câmera, filosofia: mergulho na imagética do cinema. São Paulo: Ideias & Letras, 2013. P. 166.

¹⁰¹ Eurípedes.

¹⁰² BULCÃO, Marly. Luz, câmera, filosofia: mergulho na imagética do cinema. São Paulo: Ideias & Letras, 2013. P. 166.

Capítulo 3: A Tragédia Como Forma de Sentido

Para o diretor dinamarquês Lars Von Trier a existência humana tem a marca da tragicidade. Neste capítulo – baseando nossa análise em Nietzsche e Strindberg – buscar-se-a analisar tal relação.

Quando iniciamos nossas pesquisas, não tínhamos bem claro, que a loucura, como componente do trágico, é uma espécie de *voz do guarda da fronteira*. De que fronteira falamos especificamente? Em nosso caso não se trata meramente do tema da razão e desrazão, de um desatino qualquer, trata-se, como já anunciamos, de um enlouquecer próprio à nossa sociedade contemporânea. Os loucos de Lars Von Trier, no caso dos filmes em análise, representam facetas da sociedade, com posições políticas, éticas, estéticas e religiosas definidas. O mote para os conflitos, que a princípio soam como dilemas pessoais, é a imersão em um tempo, o tempo da dor e da loucura, e a desagregação do tempo social - uma operação de separação deste, que é traduzido em loucura e tragédia. Existe um peso histórico, quando se pensa quais valores, qual visão de mundo construída social e historicamente levam este homem contemporâneo à loucura. Os loucos de Lars Von Trier, bem como os loucos que Peter Pál Pelbart nos apresenta, realizam uma espécie de fuga da história. Pensadores como Peter Pál Pelbart, e Agambem nos falam dessa espécie de fuga da história que ocorre na temporalidade, ou nas múltiplas temporalidades vividas pelos loucos enclausurados. Uma temporalidade sem anseios, com pouca ou nenhuma esperança, que às vezes se reduz aos ciclos biológicos.

Pois há na loucura um sofrimento que é da ordem da desencarnação, da atemporalidade, de uma eternidade vazia, de uma ahistoricidade, de uma existência sem concretude (ou com um excesso de concretude), sem começo nem fim, com aquela dor terrível de não ter dor, a dor maior de ter expurgado o devir e estar condenado a testemunhar com inveja silenciosa a encarnação alheia.¹⁰³

Trier inscreve seus personagens principais em um devir negativo. Eles precisam tornar-se nada ao mesmo tempo que sucumbem ao lutar para produzirem sentido. A aventura humana e a tragédia na qual esta se encerra, na ótica de seus filmes, consiste nesta luta contra a aceitação de sentidos oferecidos pela sociedade e a produção de sentidos próprios pelo sujeito. O sujeito morre porque necessita morrer. Contudo, essa morte não é expurgo, não é transcendência, é contingência.

¹⁰³ Gilles Deleuze, *Conversações*, trad. Peter Pál Pelbart, Ed. 34, 1992, p. 131. In Pelbart. P.20.

Nos universos que Trier cria, essa fuga é clara, no entanto, foge-se de um presente totalitário que se recusa a passar. O presente força a fronteira com o futuro, alarga-se, mas jamais com a intenção de alcançá-lo. Foge-se primeiro do caos das interações sociais, seja a personagem Justine do filme *Melancolia* que abandona seu prestígio de “gênio do marketing publicitário”, seja “Ela”, personagem do filme *Anticristo*, para escrever sua tese de doutorado sem se deixar influenciar pela pluralidade de vozes dissonantes. Depois se foge para uma insolúvel dor e melancolia pessoal, abriga-se no mais íntimo de sua subjetividade. Não encontrando conforto nessa zona turbulenta de pesadelos, e principalmente, de tormentos repetitivos, o ser entrega-se a destruição de si e do outro. Porém, o grande desespero é por não poder matar o tempo que lhe mata. O tempo da melancolia é inamovível, no máximo pode ser medido por intensidades e não porque qualquer coisa tenha mudado substancialmente. A dor aumenta ou diminui, o sofrimento lança o corpo fatigado em estado de torpor e depois pura letargia. Embora, isto que estejamos discutindo, se nos apresente como dramas individuais, estes são metáforas de nossa constituição social contemporânea condensadas nas figuras de determinadas personagens. A partir do colapso psicótico, por exemplo, é possível repensar aspectos de nossa *temporalidade*, de nosso modo de vivenciar a *história*, de nossas evidências *lógicas*, das *visibilidades* incontestes, consensos *políticos* etc.¹⁰⁴

3.1 A loucura que suspende o tempo

Comumente pensamos na loucura como desespero, e logo nos vem a ideia de agitação. Primeiramente deveríamos nos ater ao desespero silencioso, no desejo que perdeu vitalidade até deixar de desejar por saber que nada há a desejar. E se incorremos em exagero, melhor que expliquemos que não se trata de uma ausência de objetos de desejo, da impossibilidade de qualquer utopia, trata-se antes do problema da ausência de distâncias a serem percorridas, ou a sensação de que estas já não mais existem, ocasionada pela sufocante onipresença dos meios de comunicação que nos colocam à parte de histórias e realidades que levaríamos anos para dar conta de saber, anulam a ideia de futuro. Tanta informação e previsibilidade de resultados acabam por criar comportas que estancam o futuro e não permitem que este escoe. Somos ao mesmo tempo eufóricos e depressivos; eufóricos porque o presente é superlotado de um “q”

¹⁰⁴ PELBART, Peter Pál. A Nau do Tempo Rei. Sete Ensaio sobre a Loucura. Rio de Janeiro: Imago. 1993. P.12.

que não sabemos dizer, e deprimidos porque quando pensamos em fugir para o futuro este não parece ser um lugar além do horizonte; a todo momento ele é antecipado.

Mas talvez a informática seja ainda mais exemplar para pensar o que está em jogo neste ideal de abolição do tempo. Seu anseio é a informação total, a memória absoluta que pudesse não só prever um acontecimento, mas reagir a ele antecipando-se a seu advento, neutralizando-o. É evidente: o que já é conhecido de antemão não pode ser experimentado como acontecimento. O futuro aí está completamente predeterminado. A tal ponto que, no limite, o que vem depois do ponto de vista de uma cronologia linear, já vem antes, antes mesmo do presente, do ponto de vista tecnológico. O futuro antecede o próprio presente, na medida em que está estocado na memória do computador. O futuro está presente e já não se apresenta como um desconhecido, uma abertura. Todas as companhias de seguro, as garantias, as previsões são modos de prevenir-se contra o devir, contra o advir. Até mesmo o capital é um futuro estocado em forma de dinheiro, que pode diluir pela sua força o advento do adverso.¹⁰⁵

Pelbart acredita em um estreitamento das possibilidades de subjetivação e na falácia da potencialidade das múltiplas diversidades. Tanto normalidade, quanto anormalidade, possuem configurações limitantes dentro de um leque de opções cada vez menos variado, impelindo-nos a ser ou um ou outro tipo de sujeito normal ou anormal, vetando-nos a autenticidade de nossa expressividade. Há um “sentir” disponível para nós. Como se nossos sentimentos obedecessem a um roteiro performático e estético socialmente validado.

No fundo travamos uma briga encarniçada contra a pobreza de opções disponíveis no mercado da vida. O leque dos possíveis contém cada vez menos modelos de normalidade ou de anormalidade, cada vez menos e mais pobres formas de viver a familiaridade, a criação, a política, a conjugalidade, os modos de subjetivação, como se assistíssemos a uma homogeneização crescente de um social cada dia mais codificado. Nosso trabalho cotidiano mostra que socialmente temos pouco a oferecer como alternativas de vida a nossos pacientes, não porque sejamos estreitos ou mesquinhos, mas porque nossa configuração sócio-histórica tem restringido e pasteurizado sua diversidade potencial.¹⁰⁶

¹⁰⁵ PELBART, Peter Pál. *A Nau do Tempo Rei. Sete Ensaios sobre a Loucura*. Rio de Janeiro: Imago. 1993. P.33.

¹⁰⁶ *Op. Cit.* P.22.

3.2 O Tempo da Loucura

Daquilo que chamamos influências confessas, as quais o próprio diretor dinamarquês revela em muitas de suas entrevistas, podemos reconhecer a ênfase posta na loucura, tanto como artifício componente da criação artística, como o estado emocional que abre o sujeito para múltiplos predicados, mesmo dentro de um enredo fechado como o de uma tragédia. De acordo com Ricardo Tiezzi, Trier aproxima-se de Strindberg ao dramatizar a loucura e explorar comportamentos morais e sexuais extremos.¹⁰⁷ De outro ponto de vista temos a escritora L. Bradley, que analisa as obras de Lars Von Trier sob duas óticas: uma, a do artista escandinavo com sua bagagem cultural pautada por suas relações sociais mais próximas e pelos artistas que o inspiram, de algum modo, pela cultura local, e outra sob a ótica do artista global. Nas palavras de Bradley *“ele inventou uma forma de psicodrama que traumatiza a audiência enquanto a desafia a abordar o cinema em novos caminhos.”*¹⁰⁸

Trier, enquanto defensor do cinema de autor, trabalha de um modo considerado obsessivo, seguindo a receita de Hitchcock, exercendo controle absoluto sobre o roteiro e a partir dele desenhando longos e detalhados *storyboards*¹⁰⁹. Citando o próprio Hitchcock diretamente em sua célebre frase *“o filme está pronto, só falta filmar”*.¹¹⁰

Nas considerações de Ricardo Tiezzi, com as quais concordamos, a tragédia moderna, a base onde as narrativas de Lars Von Trier se sustentam, define-se pela inserção do homem comum. E como um leitor de Strindberg¹¹¹, a construção dos personagens não reflete em personalidades determinadas, com desígnios, clarezas de propósitos e intenções. A consciência destes indivíduos é fragmentada, caótica e incapaz de autocompreensão.¹¹² Seus personagens não possuem foco e são vacilantes; o que é em um grau elevado diferente da tragédia clássica, em que os personagens possuíam determinação suficiente para enfrentarem, até a sua própria consumação em fatalidade, a ira dos deuses e as forças do destino.

¹⁰⁷ Ricardo Tiezzi é mestre em ciências da religião pela PUC-SP. (dissertação de mestrado: Anatomia do Anticristo: Narrativa Arquetípica no filme de Lars Von Trier.

¹⁰⁸ BRADLEY, Linda. Lars Von Trier. Chicago: University of Illinois, 2010. P.4.

¹⁰⁹ Storyboards são desenhos detalhados de cada cena a ser filmada. Das muitas utilidades que podem ter destacam-se a capacidade de antever erros na sequência de filmagem, evitar gastos com elementos desnecessários à composição da cena e serem um rico material para exercício de interpretação pré-filmagem.

¹¹⁰ TIRARD, L. Grandes Diretores de Cinema. P. 173.

¹¹¹ STRINDBERG, August. Senhorita Julia e outras peças. São Paulo: Hedra, 2010.

¹¹² STRINDBERG, August. Senhorita Julia e outras peças. São Paulo: Hedra, 2010.

Uma afirmação que só podemos concordar parcialmente, dado o fato de que em Lars Von Trier, embora guarde muitas semelhanças com Strindberg¹¹³, a obra de Trier aponta para uma consciência do caos. Seus personagens entram em agitação convulsiva diante da consciência de que são seus próprios algozes e dirigem de modo indiscriminado a violência contra o outro e contra si mesmo. Tanto a recriminação de Justine no filme *Melancholia*, quanto os impulsos violentos da personagem feminina sem nome do filme *Anticristo*, operam nas duas extremidades dos polos, ora direcionando-se contra tudo o que possa representar uma vida externa e alheia a si mesma, quanto ao próprio eu.

Segundo Bornheim¹¹⁴, a tragédia está suspensa em uma tensão permanente, entre o homem e a ordem ou o sentido que formam seu horizonte existencial. Tennessee Williams considerou que frente a sensibilidade do homem moderno, cheia de censuras, tanto impostas pela sociedade, como auto-impostas, é preciso – na construção narrativa e nas formas estéticas – operar uma certa distorção da realidade, com tendências para o grotesco.¹¹⁵ Não se pode pensar na tragédia moderna, utilizando-se dos parâmetros, e do modo constituinte da tragédia clássica por conta desta, como a conhecemos, exigir do herói uma noção de responsabilidade para com o mundo (seja qual ele for e o tamanho que possuir), um alcance de visão (do sentido da vida e do destino dos homens) que não se pode encontrar no homem moderno encerrado em seu individualismo, e em seu anonimato. Na tragédia moderna, como na de Lars Von Trier, não temos heróis, temos apenas vítimas. Mesmo a noção de protagonista precisa ser concebida de um modo relativizado, considerando que suas personagens, possuem, no limite, auto-enfrentamentos. Quando lutam contra algo considerado externo, como a natureza, acabam por chegar à conclusão que não são dela separados, e lutar contra a natureza, sempre tida como uma força alheia ao homem é lutar contra si mesmo.

Resumidamente, quando consideramos a ideia de Steiner¹¹⁶ sobre a tragédia, e neste caso vale o mesmo para a clássica e para a moderna, de que as forças que nos espreitam, na encruzilhada, na surdina, ou que simplesmente ignoramos, não estão sob nosso controle. A

¹¹³ A.STRINDBERG, citado em E. BENTLEY, O dramaturgo como pensador, p. 88.

¹¹⁴ BENTLEY, Eric. A experiência viva do teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
_____. *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

¹¹⁵ CARLSON, Marvin. Teorias do teatro: um estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Unesp, 1997. P.390.

¹¹⁶ STEINEIR, George. A morte da tragédia. São Paulo: Perspectiva 2016.

tragédia verdadeira furta-se à lógica e desconhece qualquer que seja o fundo moral. Ainda que pudesse libertar-se de uma cegueira interior, a qual conduz o homem pelo pior dos caminhos, e faz com que tome as decisões mais erradas que contribuem para sua derrocada, isto não lhe salvaria. O conhecimento trágico é o conhecimento de uma existência fundamentada no caos das forças irascíveis que corroboram para a destruição do humano, seja em sua morte ou em sua desumanização; na perda de tudo o que se construiu historicamente em termos de civilidade.

A tragédia enquanto repetição salvaguarda de um mal potencial e desconhecido. O medo, ou um medo maior, situa-se para além do conhecimento, ou percepção do trágico. A melancolia é a rendição à potencialidade da tragédia. Diferente de uma resignação (cristã) que encontra um sentido teleológico para suportar toda a desgraça sofrida, na tragédia não há recompensa, ou melhor, uma lei de compensação para tanto sofrimento. Em certa altura do caminho, melancolia é não mais sofrer, não mais esperar. Nesse caso podemos concordar com Solomon que o oposto de depressão não é felicidade e sim vitalidade¹¹⁷. A compreensão da tragédia nos deixa em um grande impasse, pois se por um lado sofre-se tremendamente com a incessante repetição de um mal conhecido – não conhecido em suas causas e desígnios, conhecido apenas em seus tormentos – por outro, sofre-se com a novidade incessante. O presente deixa de ser o ponto fixo, no sentido, de onde posso olhar com certo grau de conhecimento para frente e para trás. O presente passa a ser um ponto de intersecção onde duas avalanches confluem. O caos do presente seria uma falta de “espaço” para todas estas experiências, seria um desespero imóvel. Imóvel porque não podemos nos dirigir ao futuro, o futuro invade nosso espaço e em velocidade vertiginosa. “O paradoxo é que a desmaterialização provocada pela velocidade absoluta equivale a uma inércia absoluta. Estranha equação em que coincidem velocidade máxima e imobilidade total”.¹¹⁸ Pelbart ainda complementa, relacionado essa experiência temporal com a própria loucura e desespero: “Futuro é presentificado, neutralizando assim o acontecimento.”¹¹⁹ Não o planejamos, não o engendramos, há um aparecimento espontâneo pouco racionalizável.

Nesta altura do trabalho pensamos que o tempo da tragédia, o tempo da loucura, e a própria contemporaneidade são centrípetas. O presente atrai em torno de seu eixo – com

¹¹⁷ SOLOMON, Andrew. *O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

¹¹⁸ PELBART, Peter Pál. *A Nau do Tempo Rei: sete ensaios sobre a loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. P.34.

¹¹⁹ Idem. P.34.

violência, e consideremos essa violência como um dos fatores mais determinantes – passado e futuro, fazendo os girar ao ponto de se confundirem, sem nos permitir determinar, dentro de um circuito, quem está à frente e quem está atrás.

Há marcadamente uma grande diferença entre Strindberg e Trier no que consiste em como ambos concebem o mal. Na visão de Strindberg o mal não é absoluto, pois a ruína de um serve de bases à edificação de outro. Alguém irá se beneficiar de um tal prejuízo ou mesmo de uma destruição ou morte. Nesse momento, não estamos falando de um mal no sentido metafísico ou ontológico. Os principais elementos que compõe a tragédia moderna na visão de Raymond Williams são: Ordem e acidente, destruição do herói, a ação irreparável e sua vinculação com a morte, e a ênfase sobre o mal.¹²⁰ Por estranho que soe, seria um mal conjuntural, obra de uma grande edificação humana e de suas imensas proporções, seja quando milhares ou milhões morrem sentindo a miserável e lenta morte ocasionada pela miséria, pela violência, no combate encarniçado homem a homem, ou no imenso desprezo pela razão e pela dignidade humana, realizando em seus semelhantes experimentos como a bomba atômica e os campos de concentração. “Tragédia passa a ser um tipo de acontecimento único e permanente, série de experiências, convenções e instituições.” “Não se trata de interpretá-la de acordo com uma natureza humana imutável”, que é ferida por um golpe único, por um inesperado acaso, mas sim pela sua própria constituição.¹²¹ Paremos aqui, brevemente, para considerar que esta constituição da qual fala Raymond Williams não se trata de uma imanência, e sim de um arranjo que se dá historicamente, que essa constituição é resultado de experiências passadas e presentes e não uma “essência” da humanidade. Concepção que difere da dos filmes de Lars Von Trier, em que os personagens parecem nos dizer que há apenas um modo contemporâneo da apresentação do mal, e que, no entanto, este continua a ser o mesmo. Os filmes apresentam sempre as razões contemporâneas para que tal ou qual evento aconteça com determinada personagem, contudo estes sempre afirmam ou insinuam um caos e um mal essencial, constituinte da realidade humana desde sempre; o que podemos pensar é que se trata mais da constituição do gênero narrativo que de uma afirmação taxativa do diretor dinamarquês.

De acordo com os filmes, e nesse ponto tendemos a concordar com Raymond Williams, todos nós somos acometidos por este mal. Essa construção conjunta da humanidade, que ora é

¹²⁰ WILLIAMS, Raymond. A tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. P.79.

¹²¹ *Idem*. P.79.

potência, ora é efetivação, não é de posse de ninguém. Não podemos confundir a capacidade de infringir danos, o potencial de agressão com o mal, quando este não é da propriedade absoluta de ninguém, quando não se é capitalizável. Trata-se nesse ponto colocarmos certas interrogações aos filmes, se esse mal, esse caos da incompreensão do presente, se essa total falta de perspectiva e redenção seleciona suas vítimas entre os mais frágeis ou faz sucumbir a todos. Nos filmes escolhidos para este trabalho, a maioria das personagens pertencem a uma classe média e outros a uma classe mais elevada ainda, contudo não se trata apenas de “dramas da classe média”. Tanto os menos favorecidos, como a jovem Selma, operária em uma fábrica de utensílios de cozinha, pobre, tendo por familiar um único filho, de *“Dançando no Escuro”*, a ingênua, desamparada e prostituída Bess de *“Ondas do Destino”*, como Claire, a milionária, estão sujeitas à vicissitude do tempo, que na leitura de Lars Von Trier, abriga um miríade maior de infortúnios.

Há também em Strindberg, de acordo com Raymond Williams¹²² um componente moral da tragédia que se liga estreitamente com a luta de classes e os valores que cada uma destas possui. Strindberg fala que certas dores e humilhações não constituiriam para um escravo o mesmo que para o seu senhor, que por ele seria melhor suportado e não encarado como uma tragédia desintegradora de sua vida. Podemos concordar, nesse ponto, com tal afirmação, levando em conta nossas leituras e paralelos estabelecidos entre a tragédia clássica e a moderna, que se um mal não fere, com total capacidade de abalo, a dignidade humana ou minimamente, o orgulho ou a vaidade, não temos uma tragédia genuína, mas um sofrimento comum. Para Arthur Miller¹²³, a “tragédia contemporânea é a luta de morte do homem, não mais contra o cosmos, mas contra um sistema que o desagrada e o oprime”, a tragédia moderna concebe uma luta pela dignidade capaz de elevar o homem comum às mesmas esferas dos heróis de outrora.

Raymond Williams, bem como nosso diretor Lars Von Trier, põe na arena o sofrimento do homem comum, a tragédia de um homem que representa apenas a si mesmo como entidade e não um destino público, ou melhor, um sofrimento privado capaz de afetar um destino público como a história de reis e príncipes decadentes. (...) a figura de um nobre encarnado o destino de um povo, ou em leis mais gerais, representando sentidos universais da vida¹²⁴...

¹²² WILLIAMS, Raymond. A tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naif, 2002

¹²³ “Tragedy and common man” . In: R.W. CORRIGAN (org), Tragedy: Vision and form, p.148. BENTLEY, Eric. A experiência viva do teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

¹²⁴ WILLIAMS, Raymond. A tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. P.75.

Nesse sentido Trier retoma, com sua raposa falante no filme *Anticristo*, a ideia de caos reinante e da tragédia como sentido e oposição à ideia de mero acidente ou sofrimento irrelevante do ser humano comum. O filme *Anticristo* parece reiterar a posição de Raymond Williams. Para Trier não há ordem antes da ação que a desafia, há, pelo contrário, um caos absoluto em que tanto a ação humana, como sua consequência, não são, em último caso, resultado de sua consciência sobre o fato. Não que isto signifique a ausência de qualquer componente ético na consciência de suas personagens, contudo, aponta para a artificialidade, ou vacuidade de qualquer determinação ética diante da imperiosidade do caos. Em muitos momentos o filme apela mais para uma compaixão não racionalizável do que para qualquer sentido ético. Somos forçados a uma comoção pela exposição passiva a que nós, enquanto espectadores, estamos sujeitos, para de algum modo sermos sensibilizados através dos sentidos. O filme pretende, primeiro, nos por em estado de choque, como aconteceria com qualquer tragédia, para que depois tentemos racionalizar o que nos foi apresentado.

Da leitura de Raymond Williams e da apreciação do filme de Trier apreendemos que a ordem está muito mais para um sistema de crenças e convicções que para elementos que, por qualquer tipo de forças, seja capaz de determinar destinos comuns ou qualquer forma de seguridade, seja na natureza ou na sociedade. Ordem é também, desta forma, mais uma convenção que utilizamos para atenuar nossos medos.¹²⁵

Nesse sentido, no filme *Anticristo*, a Natureza ser representada como a Igreja de Satã é mais uma reiteração da afirmação que o caos reina. Não há ordem na Natureza, tampouco há desígnios, o que há é uma batalha constante entre rios e margens, entre presas e predadores, entre intempéries e floradas. A Natureza é uma homicida sem face. É Saturno gerando filhos para devorá-los. Para Raymond Williams a desordem opera na tragédia moderna muito mais com papel de ator que meramente um plano de fundo para as ações humanas.¹²⁶

Em uma concepção clássica da tragédia, esta não é o que acontece ao herói, mas por meio dele. Sua morte não finaliza a ação da tragédia (o que equivale dizer que há uma continuidade social, que a morte do herói não é o desfecho absoluto). “O herói é sem dúvida destruído em todas as tragédias, mas esse não é, normalmente, o fim da ação. Uma nova distribuição de forças físicas ou espirituais, comumente sucede à morte.”¹²⁷ Antígona seria um

¹²⁵ *Op. Cit.* P.77.

¹²⁶ *Op. Cit.* P.78.

¹²⁷ *Op. cit.* P.80.

grande exemplo, se recordamos que após acompanhar Édipo em seu exílio e morte, a heroína viverá a sua própria.

“A vida retorna, a vida finaliza a peça, reiteradamente.” E o fato de que a vida volte, afinal, e de que seus sentidos sejam reafirmados e estabelecidos depois de tanto sofrimento e depois de uma morte tão importante, é o que constitui, de modo muito frequente, a ação trágica.¹²⁸

Porém, como já dissemos ao longo do texto e reafirmamos muitas vezes, os personagens destino de Lars Von Trier são realidades que morrem, nada sobra, mesmo nós espectadores morremos junto como no caso do filme *Melancholia*.

¹²⁸ Op. cit. P.81.

Capítulo 4:

RÉQUIEM MELANCÓLICO

Em nossas considerações, por razões que cremos levar a um entendimento mais preciso da proposta de análise desse trabalho, preferimos em muitas ocasiões manter a palavra melancolia, devido a sua propriedade que tem de aludir a um estado de alma, maior que o conceito de depressão se que associa mais precisamente a uma sintomatologia e a uma concepção nosológica e materialista, constituindo assim uma doença identificável mais pelas debilidades fisiológicas - reconhecíveis dentro de um quadro patológico e seus diagnósticos. Tanto para este trabalho, que não visa realizar uma operação de diagnóstico, no sentido médico do termo, tampouco um processo terapêutico das obras cinematográficas, o termo depressão fica para nós em segundo plano. Assim, o termo melancolia, que é amplamente usado nas muitas formas de literatura e nas artes plásticas e visuais como um todo, parece-nos mais conveniente, já que também o experimentamos através de nossos sentidos e julgamos através de nossos valores subjetivos. Uma segunda razão para preferi-lo, seria porque, o temos traduzido por diversas subjetividades de artistas de diferentes épocas. Temos traduzido em diferentes formas de linguagem a apreensão que fez - se é que podemos dizer da mesma - a melancolia ser demônio que grassa ao meio-dia, ser anjo alado de asas pesadas, ser *spleen*, uma estadia no inferno, ou uma saudade de si mesmo sob a aparência de um remorso daquilo que não se fez e não chegou a ser¹²⁹.

Aristóteles, muitos anos antes de Emil Kraepelin¹³⁰, apresentava a melancolia como um sentimento capaz de deprimir. Sendo assim depressão seria uma consequência e não causa; uma derivação¹³¹. Em sua etimologia, depressão - *depressare* - seria um “apertar para baixo”, esmagar, comprimir. Ainda, tomando de empréstimo o conceito geológico, um erodir devido às intempéries. A depressão seria uma devastação, uma erosão do homem, uma desertificação de uma alma outrora composta de rica flora. Contudo, a melancolia pode sempre ter estado ali, agindo lentamente, transformando o que um dia fora relva, fora frondoso, em total aridez.

¹²⁹ Poema Estrambote Melancólico de Carlos Drumond de Andrade in _____ ANDRADE, Carlos Drumond. Fazendeiro do Ar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. P. 41.

¹³⁰ Emil Kraepelin (1856-1926). Psiquiatra e geneticista alemão. Desenvolveu o conceito de Demencia Precoce. <http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v4n4/1415-4714-rlpf-4-4-0126.pdf>.

¹³¹ CORDÁS, Táki Athanassios. DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. *Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002

Um demônio que grassava ao meio-dia¹³² tentava aos homens em sua acídia impedindo que estes em seu pesar, recolhidos em seu taciturno esmorecer contemplassem a divina criação; tanta tristeza era uma falha moral, ingratidão para com Deus e o universo.¹³³ Quem iria tentar salvar este que se compraz de tal companhia, que se fez morada de tal hóspede? De modo muito peculiar, esse demônio hospedava-se sem agitações e, em pouco tempo, o ser possesso tomava consciência, ou iludia-se de que nunca houvera se sentido melhor antes, que talvez isto fosse parte de seu ser e não uma invasão.¹³⁴ Esta é uma visão da antiguidade judaica sobre a melancolia, que retornara na Idade Média com muita veemência. Do outro lado do Mediterrâneo, os deuses tomados por sua *Phthónos Théon*¹³⁵, tornavam os homens loucos por sua soberba e desrespeito. Toda a loucura é obra de Zeus, de outros deuses ou de entidades subalternas de diferentes níveis hierárquicos no plano da divindade. A “etiologia” da loucura é mitológica. Mas ao lado dos melindres dos deuses... a presunção humana de escapar da própria moira (destino) pode determinar a cólera dos deuses e desencadear todo o processo causal.¹³⁶ Ainda, de acordo com Isaias Pessoti¹³⁷, trata-se de um momento histórico em que não se busca saber qual é o órgão adoecido mas, sim qual o deus ofendido que faz o homem enlouquecer através de suas punições. Os demônios serão exorcizados, e os deuses desacreditados pelos pré-socráticos e mais precisamente pelo médico e filósofo Hipócrates (469 a.C – 370 a.C) com seu intuito de fazer elidir as concepções sobrenaturais sobre as doenças. Hipócrates reconhece o cérebro como centro das emoções e supera a postura cardiocêntrica de Aristóteles. A teoria da doença inspirada em critérios puramente materialista está baseada no conceito dos quatro fluídos essenciais – bile, fleugma, sangue e a bile negra – que em proporções corretas, ditiariam a saúde humana, enquanto na doença ocorreria um desequilíbrio entre elas. Esses quatro humores regulariam as emoções e, por fim todo o caráter humano. Posteriormente, Hipócrates e Aristóteles iriam diferenciar a doença (nosos) *melancholia* da personalidade melancólica (*typos melancholicos*).¹³⁸ Mais tarde, a escola hipocrática ainda reconheceria os quadros de *delirium*, as psicoses puerperais¹³⁹, as fobias e cunharia o termo histeria (ideia que existia desde os antigos egípcios). O discípulo e sucessor de Aristóteles, Tirtamo de Lesbos, ainda realizou

¹³² Salmo 91.

¹³³ AGAMBEN, Giorgio. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2007. P.22.

¹³⁴ SOLOMON, Andrew. O Demônio do Meio-Dia. Uma anatomia da depressão. São Paulo. Companhia das Letras. 2014.

¹³⁵ Inveja dos seres humanos.

¹³⁶ PESSOTI, I. A loucura e as épocas. São Paulo: Editora 34, 1994.

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ CORDÁS, Táki Athanassios. DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. *Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002. P.20.

¹³⁹ Relacionada ao pós-parto.

uma primeira tentativa de tipologia das personalidades diferenciadas em 30 retratos em seu livro *Os Caráteres*.¹⁴⁰ Posições decisivas, ou melhor, proposições decisivas estavam longe de serem conhecidas sobre o tema da melancolia. Na arena ainda estavam a bile negra e o desequilíbrio humoral reforçado por Galeno, o amor exacerbado e não correspondido de um jovem que fora curado por Areteus de Capadócia¹⁴¹ (30 – 90 ou 50 – 130d.C), e a discussão sobre os tratamentos adequados. Nesse momento ainda não é a vez das sangrias. Sorano de Éfeso discute sobre a eficácia de se amarrar e trancar os aflitos em um quarto escuro, questionando tanto os resultados produzidos quanto o valor moral desta situação. Afirmava veementemente que “usar álcool e ópio para acalmá-los era curar uma intoxicação por outra”.

Já no período medieval, o conhecimento técnico, se assim o podemos chamar, foi, paulatinamente sendo suprimido com o trabalho dos monges copistas que estudavam o herbário de Dioscorides, os trabalhos de Hipócrates e Galeno realizando sumários, didatizando o conhecimento para evitar especulações, tornando-os manuseáveis, e cristianizando-os.¹⁴² Assim o conhecimento médico tornava-se subserviente à teologia. O mundo ocidental mergulha, então, numa nosologia que abandona o estudo dos órgãos e humores para se basear na culpa, pecado, nas bruxas e em todas as formas que o demônio pudesse assumir.¹⁴³

¹⁴⁰ Op. cit. P.25.

¹⁴¹ Talvez o primeiro a diferenciar as causas biológicas das reativas e psicologicamente determinadas de acordo com Táki Athanassios Cordás. P.25.

¹⁴² CORDÁS, Táki Athanassios. DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. *Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002. P.30.

¹⁴³ AGAMBEN, Giorgio. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2007. P.30.

4.1 Acídia ¹⁴⁴

O velho inimigo do espírito conhece toda a sinuosidade do terreno e em seus meandros serpenteia sem fazer estalar gravetos, sem que o roçar nas folhas produza qualquer alarde. Sua voracidade não lhe perturba o gênio estratégico, até o fim dos tempos ele tem todo o tempo do mundo! O cortejo infernal se faz com doçuras e sutilezas. A sedução inicia-se sem promessa, antes de tudo exhibe o estado de miséria a que se entregou o próprio ser, cativo de seus desejos irrealizáveis. Ora sendo lisonjeiro, ora prometendo o paraíso, o diabo sabe que o paraíso é puro ócio. O acidioso repousa a cabeça no travesseiro que o diabo lhe oferece.¹⁴⁵

Mas é com a lembrança do cortejo infernal das *filiae acediae*, que a mentalidade alegorizante dos Padres da Igreja plasmou magistralmente a alucinada constelação da acídia.¹⁴⁶ Ela gera em primeiro lugar *malitia*, o ambíguo e irrefreável ódio-amor pelo bem como tal, e *rancor*, a revolta da má consciência contra os que exortam ao bem; *pusillanimitas*, o “ânimo pequeno” e o escrúpulo que se retrai assustado diante da dificuldade e do empenho da existência espiritual; *desperatio*, a obscura e presunçosa certeza de estar já condenado antecipadamente e o complacente aprofundamento na própria ruína, como se nada, nem sequer a graça divina, pudesse salvar-nos; *torpor*, o obtuso e sonolento estupor que paralisa qualquer gesto que nos pudesse curar; e, por fim, *evagatio mentis*, a fuga do ânimo diante de si e o inquieto discorrer

¹⁴⁴ Acídia, de um modo muito simples, pode ser entendido como a “falta de cuidado”. Este termo foi introduzido pelo monge Ioannes Cassianus, que estudou com São Jerônimo e posteriormente com São João Crisóstomo em Constantinopla. Sendo primeiramente classificada como um dos pecados capitais o termo foi empregado de maneira imprecisa para designar a preguiça, apatia, indolência, negligência, desatenção, torpor, perda da força moral ou enfraquecimento da fé em Deus.¹⁴⁴ Não há um consenso sobre o termo. Alguns medievalistas a definem como qualquer coisa semelhante a melancolia e ao desespero, outros já a classificam como uma categoria própria a demonologia da época. Ela tanto poderia ser a tentação do maligno, quanto a rendição à ele, e está última é o que nos parece mais acertada, tendo sido encontrada mais numerosamente em nossas leituras. Para Tomás de Aquino, uma simples confissão poderia purgar o indivíduo do pecado da acídia. Isso nos remete a passagem bíblica do Getsêmani, encontrada em Mateus 26 – 40, em que Jesus angustiado pela eminência de sua morte, repreende os discípulos que ali se encontravam por não poderem vigiar sequer uma hora com ele. Com um misto de ar severo e melancólico, entretanto sereno, Jesus os exorta dizendo que é preciso vigiar porque o espírito está pronto, mas a carne é fraca.

¹⁴⁵ De acordo com Giorgio Agamben esta foi uma interpretação errônea do quadro de Dürer feita por Panofsky. O deixar-se abater e não resistir simbolizava mais o desespero que a entrega a preguiça.

¹⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2007. P.26.

de fantasia em fantasia que se manifesta na *verbo sitas*, a tagarelice que gira inutilmente sobre si mesma, na *curiositas*, a insaciável sede de ver por ver que se perde em possibilidades sempre novas, na *instabilitas loci v elp rop ositi* [instabilidade de lugar ou de proposito e na *importunitas mentis*, a petulante incapacidade de estabelecer uma ordem e um ritmo para o próprio pensamento.¹⁴⁷

Se examinarmos a interpretação que os doutores da Igreja deram sobre a essência da acídia, vemos que ela não é posta sob o signo da preguiça, mas sim sob o da angustiada tristeza e do desespero. Segundo Santo Tomás, que, em síntese rigorosa e exaustiva, reuniu na *Summa theologiae* as observações dos Padres, ela é, precisamente, uma *species tristitiae*, e mais exatamente, a tristeza com relação aos bens espirituais essenciais ao homem, a saber, relativas a dignidade espiritual especial que lhe foi conferida por Deus. (...) que preocupa o acidioso não é, pois, a consciência de um mal, e sim, pelo contrário, o fato de ter em conta o mais elevado dos bens; acídia é o vertiginoso e assustado retrair-se (*recessus*) frente ao compromisso da estação do homem diante de Deus. Por isso, por ser a fuga horrorizada diante daquilo que não pode ser evitado de modo algum, a acídia é um mal mortal; ela é, até mesmo, a doença mortal por excelência, cuja imagem transtornada Kierkegaard consagrou na descrição do mais temível dos seus filhos: “o desespero que está consciente de ser desespero, consciente, portanto, de ter um eu no qual ha algo de eterno, e agora desesperadamente não quer ser ele mesmo”.¹⁴⁸

No mesmo período em que a Europa, começava a viver um tempo dominado pela intolerância e superstição, condenando certas formas de conhecimento a heresia, o Oriente passava a receber pensadores ditos hereges e refugiados que mantinham vivas certas práticas de estudo da medicina. A medicina era, das ciências aprendidas com os gregos, uma das mais profundamente estudadas nas escolas islâmicas. Um bom exemplo é a fuga dos nestorianos, em sua maioria gregos que migram para Al-Ruha, na Síria, onde fundariam sua escola médica, sendo novamente perseguidos pelos bizantinos, finalmente migram para a Pérsia, e fundaram um hospital em Jundishapur no ano de 489. Muito do conhecimento que possuímos hoje das obras de Hipócrates, Aristóteles, e do médico Galeno devem-se aos esforços dos árabes como Hunain Ishaq (194-264d.C), Ibn Isa (Avicena), Al Razi, que os mantiveram mais intactos que os monges copistas do ocidente.¹⁴⁹ Uma segunda grande migração de estudiosos, que são recebidos neste mesmo hospital, ocorreu no ano de 529, após o fechamento definitivo da

¹⁴⁷ *Idem*. P.28.

¹⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2007.P.28.

¹⁴⁹ CORDÁS, Táki Athanassios. DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. *Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002. P.41.

Academia de Platão. Diferente das descrições a respeito do tratamento dados aos doentes mentais na Europa como um todo, no Oriente a doença mental era tratada com práticas caridosas de internamentos voluntários, ou estadias curtas nas mesquitas, alimentação, investigação médica, diferenciação dos males que afligiam o doente, bem como uma medicação baseada em chás e unguentos, e a apreciação da música como atividade terapêutica. Não havia espaço para o sobrenatural.

Para ilustrar a diferença que existia entre as práticas do Oriente com as da Europa em relação à melancolia, o médico Yuhanna Ibn-Masawayh, lamenta-se por não poder dissecar o próprio filho que possui a mente fraca, herdada de modo congênito de sua mãe, e investigar o que há em seu cérebro. “Não fosse pela força da lei eu teria feito com ele vivo o que Galeno fazia com homens e macacos”.¹⁵⁰ O comentário parece demasiado severo e cruel, contudo havia a boa intenção de fazer um livro mapeando disfunções e erro na anatomia das veias, artérias e nervos que poderiam ser a causa da estupidez do menino.

Para resumirmos a contribuição que os povos árabes trouxeram à compreensão das doenças mentais mostramos que enquanto no mesmo período, na Europa, a doença mental era herança do pecado, filha da culpa e obra do demônio e para qual haviam os encarceramentos, torturas e exílios, no Oriente a doença começa a ser classificada com suas subclasses e tratamentos terapêuticos mais precisos. A qualidade de vida, entendida como respirar ar fresco, exposição moderada ao sol, alimentos frescos e saudáveis, banhos, música e vida sexual, seria a receita para uma vida equilibrada e livre da melancolia. Junto à isso gostaríamos de evidenciar que já por volta do ano 1000, estes médicos árabes realizavam diferenciações descritivas sobre os estados das doenças mentais muito próximas ao que consideramos hoje o quadro de ansiedade e sugeriam a seus pacientes que falassem abertamente sobre o tema, e que, entretanto, fossem mudando seus pensamentos afim de não serem mais acometidos pelos mesmos tormentos, que fossem abandonando as ideias que lhes causavam fastio.

Mais à frente, no século XVIII, o filósofo inglês, John Locke, influenciaria muito as concepções que se tinham das doenças mentais, definindo a loucura como uma resultante da falha na associação de informações recebidas pelos processos sensoriais, que deveriam ser transformadas em conhecimento. Suas ideias influenciaram profundamente William Cullen

¹⁵⁰ CORDÁS, Táki Athanassios. *DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002. P.44.

(1710-1790), autor do termo neurose¹⁵¹, que definiria a loucura como uma vesânia (nome genérico para doença mental). Para Cullen, a melancolia ocorreria porque diferentes partes do cérebro estariam em um mesmo e determinado momento em estado desigual de excitação e colapso e essa instabilidade prejudicaria a capacidade associativa e de julgamento no indivíduo.¹⁵²

O termo melancolia possui suas idas e vindas na própria história das doenças mentais, ora sendo desprezada como uma categoria analítica que pudesse pontuar com exatidão os sofrimentos a que acomete suas vítimas, bem como suas origens, ora fazendo parte de complexos teoremas e designações de suas subclasses, tipologia, taxonomia, sintomas e sistemas de diagnósticos, e em outros momentos mais pontuais, sendo relegada apenas ao uso dos poetas.¹⁵³

4.2 Depressão, uma doença moderna?!

Como bem frisa Andrew Solomon¹⁵⁴, está na moda encarar a depressão como uma doença moderna, e isso é um erro grosseiro. Como Samuel Beckett certa vez observou: “as lágrimas do mundo são em quantidade constante¹⁵⁵”. Estando de acordo com essa proposição que parece demasiado simples, essa concepção já fazia parte deste trabalho ainda em sua fase inicial. E agora, a retomamos, com o intuito de desenvolvê-la, para ao fim ver se conseguimos demonstrar, que dentre as mais variadas acepções e transformações do termo melancolia/depressão, o que é novo em si mesmo não é o sentimento e sim a sua expressão. Quando utilizamos o termo expressão, nos referimos a tudo quanto possa englobar como a dramaticidade, a estética da dor, a performance que esta exerce, sua poética e sua semântica. A melancolia/depressão, como demonstraremos, assume ao longo da história imagens que vão de um astuto demônio a um anjo entristecido com as asas pesadas. Essa mesma doença foi

¹⁵¹ * originalmente o termo designaria mais de 700 condições médicas que iam da artrite a epilepsia e aos quadros de ansiedade.

¹⁵² CORDÁS, Táki Athanassios. DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. *Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002.P.59-61.

¹⁵³ A palavra melancolia, consagrada na linguagem popular para descrever estados de tristeza que afetam alguns indivíduos, deve ser deixada aos poetas. Esquirol in _____ Berrios, G.E. Melancholia and Depression During the XIX Century: a conceptual history. *British Journal of Psychiatry*, 1988.

¹⁵⁴ SOLOMON, Andrew. O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: *Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P272

¹⁵⁵ BECKETT, Samuel. Waiting for Godot. 1996, P.31. in SOLOMON, Andrew. O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: *Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P272

depreciada e exaltada ao longo dos séculos, contudo, a sua sintomatologia bem como seus efeitos na vida íntima e social dos afligidos parecem serem os mesmos em milênios. O sono excessivo, alimentação inadequada, propensão ao suicídio, afastamento da interação social e o desespero incessante não podem ser precisados o seu surgimento e, entretanto, os encontramos nas mais variadas literaturas que tratem deste sentimento.

De acordo com Solomon, a história da depressão está estreitamente ligada à história do pensamento ocidental e pode ser dividida em cinco fases principais: a visão do mundo antigo, a da Idade Média baseada na hostilidade de Deus, na exclusão da graça e bem-aventurança, baseada nas ideias de Hipócrates, pautadas na teoria humoral e no mal funcionamento orgânico do cérebro, a do Renascimento com sua visão romantizada do homem nascido sob o signo de Saturno e o gênio melancólico – um preço pago pela visão artística e complexidade da alma. Posteriormente nos séculos XVII a XIX, na chamada Era da Ciência, os experimentos buscaram determinar a composição e função do cérebro e elaborar estratégias biológicas e sociais para refrear as mentes que saíam de controle. E por último a era moderna com Freud e Karl Abraham, cujas ideias do eu ainda em uso nos dão a base para descrever as depressões e suas origens, e as publicações de Emil Kraepelin, que propôs uma biologia moderna da doença mental como uma aflição que pode ser separada de uma mente normal ou sobreposta a ela.¹⁵⁶ Ao longo da história haverá grande disputa para saber se a melancolia/depressão é um problema da alma ou do corpo, ou trata-se de apenas uma disfunção orgânica ou uma atribulação da alma. Em meio a essas disputas, já na antiguidade Aristóteles sugeria que não se podia separar uma coisa da outra. E não aceitava a diminuição da importância da alma por Hipócrates e nem o descarte do médico como um mero artesão como fez Platão.¹⁵⁷ Aristóteles tirou de Platão a noção de loucura divina e a medicalizou, associando-a à melancolia. Já não era mais importante saber qual deus havia sido ofendido e que o punia com tais tormentos, importava equilibrar os humores e procurar por todos os meios evitar a ruminação de pensamentos depreciativos que servissem de estopim para a melancolia. Distrair-se, alimentar-se corretamente, ouvir boa música, trabalhar, exercitar-se assemelha-se muito aos conselhos que um psicanalista nos daria hoje em dia, mas lembremos que estamos falando do século Va.C.

¹⁵⁶ SOLOMON, Andrew. *O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.272

¹⁵⁷ Idem. P.275

Após algumas investigações, parece-nos que os homens da Antiguidade eram mais comedidos, no que tange à uma classificação precipitada da doença, ou sendo mais direto, eram menos taxativos e apressados em realizarem seus diagnósticos. A tristeza leve, que dura uns poucos dias, o descontentamento, o sentimento de contrariedade, o desapontamento, o leve desgosto ou a incapacidade de apreciar algo que agradava a muitos não era levado em alta consideração. Aristóteles fala dos sofrimentos e da dor comum que se pode ter sem prejuízo de qualquer função ou atribuição na vida de um ser humano normal, diferenciando assim as sensações que podem ocorrer em um grau leve a qualquer um de nós, daquilo que constitui um homem de gênio. Sofrer por qualquer que seja o motivo é um simples sinal vital. O poeta Menandro escreveu: sou um homem, e isso é motivo suficiente para ser infeliz.¹⁵⁸

Areteus enfatizava que a depressão severa frequentemente ocorria em pessoas propensas à tristeza, especialmente os velhos, obesos, fracos ou solitários; e sugeria que o “médico Amor” era a cura mais poderosa para a doença, além de alho-poró, amoras e a verbalização dos sintomas que poderia contribuir para seu alívio.

Os pacientes de Galeno sentiam um sono escasso, turbulento e interrompido, palpitações, vertigem, tristeza, ansiedade, falta de confiança em si e a crença de ser perseguido, de ser possuído por um demônio, odiado pelos deuses.¹⁵⁹ Segundo este, o cérebro poderia ser perturbado pelos vapores nocivos de seus fluidos sexuais não liberados que apodreciam. Há o relato de uma paciente sua que após ter sido estimulada manualmente em sua vagina e clitóris, obteve um grande prazer, eliminando grande quantidade de líquido e com isso foi curada. Galeno era agudamente crítico dos que atribuíam a melancolia a fatores abstratos, emocionais; mas acreditava que tais fatores podiam acentuar a sintomatologia de uma mente já afetada pelo desequilíbrio humoral. Sua maior contribuição foi desenvolver a teoria de que haveriam nove temperamentos, cada qual com seu tipo de alma.¹⁶⁰

¹⁵⁸ SOLOMON, Andrew. *O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.275.

¹⁵⁹ Idem. P.277.

¹⁶⁰ SOLOMON, Andrew. *O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.278.

Pode-se ver em Foucault¹⁶¹, Agamben¹⁶², e em Solomon¹⁶³ o quanto o surgimento do cristianismo foi nocivo para os que sofriam com a melancolia. As ideias de Galeno, ou Aristóteles, foram perdendo terreno para os paradigmas da Igreja. Tendo encontrado respaldo em Santo Agostinho, afirmava-se que a distinção entre o homem e um animal era dada pelo dom da razão. A perda da razão era uma marca da hostilidade de Deus, uma punição para uma alma pecadora. Soma-se a isso a concepção de que o melancólico associava-se a Judas Iscariotes. Judas não sentiu-se feliz nem mesmo com a presença encarnada da graça divina contida em Jesus Cristo, entregou-o à morte e cometeu suicídio, logo Judas era um melancólico e melancólicos eram sujeitos ao demônio. Para Tomás de Aquino que separava a alma do corpo e a colocava abaixo da esfera do divino está não poderia ser atribulada por causas corporais senão somente por Deus ou Satã.¹⁶⁴

O Renascimento postularia que a melancolia era sinal de profundidade e uma nostalgia da terra natal celestial. Sendo o estado de conhecimento insatisfatório sua consequência seria a mais profunda melancolia. Duas visões concorriam nesse período, a primeira é a do *homem de gênio*, nascido sob o *Signo de Saturno*, planeta pesado, isolado, ambivalente que reina sobre a melancolia, que convoca a alma de seus ofícios externos para o amago, fazendo-o ascender das questões mais baixas às mais elevadas concedendo aos que o contemplam as ciências. Na alquimia, Saturno é o próprio autor da contemplação misteriosa¹⁶⁵; A segunda é a de que demônios ainda podiam causar aflições e toda sorte de sofrimentos à alma humana. Ainda nesse período os melancólicos eram estigmatizados por serem presas fáceis do demônio, seja por seu modo de vida desregrado, por viverem em sombria ignorância, ou por conta de uma constituição fisiológica franzina que denotaria falta de zelo, ou mesmo porque era considerado um obeso indolente. Nenhum dos dois mantinha zelo pela morada do Espírito Santo que era o seu corpo. O espírito puro não poderia habitar um templo imundo ou malcuidado.

¹⁶¹ FOUCAULT, Michel. História da Loucura. São Paulo: Perspectiva, 2014.

¹⁶² AGAMBEN, Giorgio. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2007.

¹⁶³ SOLOMON, Andrew. O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: *Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

¹⁶⁴ Idem. P.280.

¹⁶⁵ SOLOMON, Andrew. O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: *Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.283.

Aos poucos a ideia de possessão foi perdendo terreno para a ideia de doença mental. Johanne Wier e Reginald Scot¹⁶⁶ defendiam que as bruxas eram apenas mulheres idosas tolas e deprimidas, e que por conta de seu estado melancólico, assumiam que toda sorte de infortúnios ocorridos eram culpa sua. A verdade religiosa com o tempo passa a ser considerada delírio. Reginald Scot, questionava como poderia um inquisidor ou qualquer autoridade da Igreja, ao ver um lunático acusar um bruxa de ter roubado o seu pênis, e após uma perícia ver que nada havia ocorrido ao corpo do queixante, ainda manter a acusação. Seria um caso de tríplice loucura; ou um acordo de loucos. No ano de 1583, após publicações de Reginald Scot, e um sínodo organizado na França, foi decidido que os padres inquirissem os possesores com diligência sobre sua vida, dado que estes frequentemente eram melancólicos e necessitavam mais dos remédios dos médicos que dos padres.

Ainda, na França, o filósofo Montaigne criaria um “teatro de ilusão melancólico”. Em que consistia isso? Ao que podemos entender, nada mais era que uma simples terapêutica, um conversar com a mesma lógica do delírio, sem acusar o sujeito delirante de tal estado. Um exemplo nos é dado por Montaigne: uma mulher aterrorizada, acreditava ter engolido uma agulha, ele a fez vomitar e colocou uma agulha em seu vômito, e assim ela sentiu-se curada.¹⁶⁷

De acordo com Andrew Solomon, no século XVIII, a melancolia passaria por uma nova forma de significação. O que era antes marca de indolência, degeneração, degradação moral ou imbecilidade tornar-se-ia agora um signo distintivo entre os homens e as classes. De acordo com anotações de um médico da época 40% de seus pacientes possuíam títulos – apesar de sua clínica dedicar-se a cuidar dos lavradores.¹⁶⁸ O que outrora havia sido vergonhoso de assumir passava agora a ser desejado. O motivo disso é que o Renascimento trouxe novamente a ideia aristotélica do *homem de gênio* e isso se difundiu com obras como *Hamlet* de Shakespeare.¹⁶⁹ Numa peça de meados do século XVII, um barbeiro moroso queixa-se de sentir melancolia e é severamente repreendido. “Melancolia? Nossa, que absurdo, melancolia é palavra para boca de um barbeiro?! Você devia dizer pesado, obtuso e tolo: melancolia é o penacho das armas do cortesão!”¹⁷⁰ Essa nova melancolia, ou melhor dizendo, esse estado melancólico, chamado de *melancolia branca*, era algo mais brilhante que sombrio, algo digno de elegias. Sendo, em

¹⁶⁶ Idem. P.284.

¹⁶⁷ SOLOMON, Andrew. O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: *Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.284.

¹⁶⁸ *Op. Cit.* P.286.

¹⁶⁹ Idem. P.286.

¹⁷⁰ O barbeiro está na peça *Midas*, de Lyly. *Op.cit.*, p.151. SOLOMON, Andrew. O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: *Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014...

partes, uma fonte de virtude, um tal descontentamento com o andamento do mundo, o tédio e a melancolia haveriam de ser enaltecidos por filósofos e poetas. Kant sustentou que se distanciar melancolicamente do rumor do mundo, em virtude de um bem fundado tédio é nobre e que a virtude autêntica a partir dos princípios possui em si algo que parece condizer, mormente com a constituição melancólica da mente.¹⁷¹

Se a Era da Razão foi ruim para a melancolia/depressão, o período romântico foi especialmente bom. Nele a melancolia era mais que a condição que conduziria ao insight, ela era o próprio insight. Apenas através da dor se poderia adentrar ou chegar a conhecer o sublime, esta era a única via. Goethe, Baudelaire, Shelley, Keats colocam a melancolia como uma lente através da qual os outros sentimentos deveriam ser percebidos.

A tragicidade da vida passa a ser o grande enredo das obras. E definamos isto simplesmente como a condição perene que conduz os destinos, em uma lenta degradação da vida até sua extinção e consumação em total estado de miséria e desalento, em oposição à uma fatalidade inesperada que poderia ser explicada por sua causalidade. A felicidade, palavra que demorou a surgir em nosso texto, era meramente uma condição da inocência em relação as percepções que se poderia ter da realidade do mundo. Ou ainda, uma debilitadora da capacidade de apreensão da realidade, pois como escreveu Kiekgaard: “meu sofrimento é meu castelo”.¹⁷²

“A Anatomia da Melancolia” de Robert Burton é a obra mais citada sobre o assunto antes de Freud publicar “Luto e Melancolia”. De acordo com alguns autores¹⁷³ o livro de Burton é mal organizado e contraditório, dado o fato de misturar concepções filosóficas, médicas, e até mesmo poéticas sobre o tema. Nele aparecem as concepções de Aristóteles, Ficino, e os personagens de Shakespeare sem que este encontre o menor problema. Burton vai além da teoria humoral e sugere que a melancolia pode conter 88 graus de diferença de acordo com a gravidade das partes da vida e corpo afetadas por ela. Há também em sua teoria uma distinção entre a melancolia da cabeça e a do corpo inteiro. Dentro das inúmeras contradições um grande avanço em sua teoria é a diferenciação entre os acontecimentos e sentimentos comuns que

¹⁷¹ p298

¹⁷² SOLOMON, Andrew. O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: *Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.P.303.

¹⁷³ CORDÁS, Táki Athanassios. DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. *Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002; SOLOMON, Andrew. O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: *Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. ; LEADER, Darian. O QUE É LOUCURA?; *Delírio e Sanidade na Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

podem acometer qualquer pessoa de um estado verdadeiramente patológico. Estar indisposto, enternecido, solitário, apático, letárgico é considerado por ele como um grupo de problemas comuns dentro da vida de qualquer indivíduo que tenha consciência ou não de sua curta duração na Terra; é uma questão mais existencial que um caso de doença. Em um trecho curioso Burton sugere que se você não for capaz de tolerar estes sofrimentos, se você busca uma condição perpétua de felicidade sem nenhum infortúnio está se equiparando a um tolo e é melhor que desapareça da face deste mundo que não pode suportá-lo.¹⁷⁴ Burton insiste no ponto em que diferencia a capacidade de resistência a dor que cada ser humano possui: “o que é uma picada de pulga para um, causa insuportável sofrimento a outro”. Sobre a sua terapêutica, pode-se dizer que é mista. Burton não faz distinção, ou não tenta hierarquizar entre procedimentos médicos e mágicos. Ao final sugere que se trate diretamente as paixões, abrindo-se com amigos e busque-se alegria, boa companhia e boa música. O que surpreende em Burton são suas considerações sobre o suicídio em pleno século XVI. Além de ser acadêmico, Burton era também vigário, e o suicídio era proibido por lei gerando graves consequências aos familiares do suicida/criminoso – o que implicava na perda da posse de todos os bens e terras para o rei, lançando as famílias na mendicância.¹⁷⁵ Em um trecho ele pergunta-se se não seria legal, quando um homem não encontra nenhum alívio para dor incessante, nenhum conforto, dentro de uma vida miserável que um homem possa dirigir a violência contra si mesmo e findar com sua existência.

4.3 Surgem as distinções mais precisas

No século XIX ocorre uma depuração do conceito de melancolia e o surgimento do termo depressão com o sentido atual. Antes disso a melancolia poderia, além de seu sentido estrito, designar qualquer outra forma de loucura. Contudo, ainda demoraria um pouco mais para que surgissem distinções mais precisas, já que nesse momento estavam em alta duas teorias: uma de que a mente era indivisível e possuía uma psicose única, e que os diferentes estados desta apenas fariam parte de um quadro evolutivo da doença, indo de um sofrimento leve até a total degradação do sujeito. Mania, melancolia, delírio e demência seria apenas fases

¹⁷⁴ *Nada é tão monstruoso, e aquele que sabe disso e não está armado para suportá-lo não está preparado para viver nesse mundo. Desapareça deste mundo, se não encontra modo de tolerá-lo, não há como evita-lo, além de armar-se de magnanimidade, opor-se a ele, sofrer aflição, constantemente suportá-lo.* In _____ SOLOMON, Andrew. *O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.289.

¹⁷⁵ SOLOMON, Andrew. *O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P290.

da única e mesma vesânia. O termo médico depressão passará a receber destaque mais amplo nos dicionários médicos por volta do ano de 1860.

Berrios¹⁷⁶ sugeriu que o termo depressão tenha suplantado o milenar melancolia em função da aparente impressão fisiológica e metafórica de queda das funções que sugeria. A palavra depressão que originalmente denotava uma pressão exercida por quaisquer que fossem os fatores, endógenos ou exógenos, inerentes ao ser ou alheio a ele, conotava a degradação e a decomposição, dando assim a impressão que tudo caminhava para um fim de total perda de si, que culminaria em morte trágica ou miserável.

Façamos aqui uma pausa, para refletir sobre os sentidos que as palavras recebem ao longo dos tempos e o impacto que isso causa, não somente nos níveis de apreensão dos seus significados, bem como a força que esta exerce na estigmatização do sujeito e os destinos possíveis que se descortinam à ele. Parece-nos que a sintomatologia da melancolia, ou da depressão, não são assim tão distintas, entretanto, o teor moral, valorativo, dos quais a palavra está imbuída, sugerem uma inevitável corrosão. A palavra depressão parece amparar-se mais em seu caráter fisiológico, sujeito a decomposição, que ao metafísico e filosófico, passíveis mesmo, de uma transfiguração. Neste momento trazemos alguns autores modernos que nos trazem diferentes concepções do termo melancolia que se aproximam mais de nossa visão contemporânea.

4.3.1. Philippe Pinel (1745-1826)

Mais que suas categorizações da melancolia, sua divisão em tipos diferentes, o que já havia sido sugerido por muitos outros antes, destaca-se sua ideia de tratamento moral – e entenda-se isto por um tratamento mais humanizado e não moralista, que como outros tantos atribuiria às falhas no caráter a causa da doença mental. Seu *Traité Philosophique sur L'aliénation Mentale ou La Manie*, publicado no ano da Revolução Francesa, é considerado um marco na história da psiquiatria. Suas distinções que visavam avaliar o grau de violência na loucura encontrada nos pacientes contribuiu para a separação destes em futuras alas mais especializadas e internamentos mais direcionados. Considerando a época, foi um grande avanço no tratamento psiquiátrico quando Pinel convenceu Robespierre, St. Just e Couthon a remover

¹⁷⁶ CORDÁS, Táki Athanassios. DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. *Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002. P. 70.

os grilhões dos loucos encarcerados no famigerado hospital Bicetre em 1793.¹⁷⁷ Um dos grandes discípulos de Pinel foi Esquirol que, por sua vez, buscou no estudo da anatomia a causa das doenças mentais desprezando as concepções metafísicas ou moralistas. Ainda que seus conceitos tenham rapidamente caído em desuso, a lipemania e a monomania serviam para diferenciar o que era, no primeiro caso, um transtorno do humor, e o segundo, um transtorno do juízo (entendido como faculdades do julgamento). Depois disso, em 1851 Jean Pierre Falret contribui com sua ideia de “*folie circulaire*”, a qual possuiria, alternadamente, períodos de excitação e depressão. Mais além, Jules Baillarger fala de uma “*folie double forme*”.¹⁷⁸

Entre avanços e retrocessos nas distinções nosológicas, práticas disciplinares, asilo, encarceramento, terapias de recuperação, a psiquiatria francesa do final do século XIX, avança em direção a um tratamento mais humano e a uma possível ressocialização do doente, em oposição à sua total degradação e morte miserável e solitária. O que não podemos ter claramente evidenciado era em que consistia esse tratamento moral, quais suas técnicas e eficácia, contudo, ainda assim, nasce aí uma tímida psicoterapia baseada na interação social e no diálogo.

4.3.2 - Emil Wilhelm Magnus Georg Kraepelin (1856-1926)

A dicotomia kraepeliana da demência precoce de um lado e da loucura maníaco-depressiva de outro, proposta no final do século XIX, é ainda o mais forte conceito taxonômico ainda vigente na psiquiatria.

Em 1899, na sexta edição de seu tratado, Kraepelin propôs uma teoria diferente da psicose única, de Wilhelm Griesinger (1817-1868), a qual postulava que a melancolia era o estágio inicial de uma loucura progressiva que levaria o doente a uma total insanidade.¹⁷⁹ Suas constantes revisões levaram-no a estabelecer quadros mais precisos da doença em diferentes estágios da vida. Da primeira para última edição constam de seis formas de psicoses maníaco-depressiva: mania depressiva ou ansiosa, depressão excitada, mania com pobreza do

¹⁷⁷ CORDÁS, Táki Athanassios. DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. *Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002. P.72.

¹⁷⁸ CORDÁS, Táki Athanassios. DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. *Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002. P.74.

¹⁷⁹ *Idem*.P.78.

pensamento, estupor maníaco, depressão com fuga de ideias e mania inibida.¹⁸⁰ O avanço no tempo certamente não é determinante no que se poderia chamar de progresso da compreensão das doenças mentais. Em 1921, Ernst Kretschmer em seu livro “Constituição e Caráter”, desenvolveu a ideia de que personalidade e corpo são geneticamente co-determinados, disseminando com isso uma perigosa biotipologia. Ernst Kretschmer teve como um de seus principais opositores Karl Jaspers que o acusou de construir um sistema de corpos ideais meramente artísticos. Por sua vez, Karl Jaspers, em consonância com Aubrey Lewis, retomam ideias da antiguidade sobre a distinção de uma depressão como um subtipo orgânico e outra causada por uma situação existencial. Dentre as mais diversas situações existenciais destacam-se problemas na vida diária como privações e pobreza econômica, sentimentos desencadeados devido a debilidades físicas e o próprio envelhecimento humano com todas as suas implicações.¹⁸¹

4.3.3 - Karl Abraham (1877-1925)

A descrição psicanalítica, considerada coerente, da melancolia não veio de Freud, mas de Karl Abraham no ano de 1911, diferenciando as temporalidades sobre a causalidade da dor. Assim entraria em cena o termo ansiedade em conjunto com a depressão. A ansiedade ocorreria pelo desejo de algo que sabe que não devia ter e nem se tentar obter. Um misto de desejo e repreensão do mesmo. Já a depressão surgiria de uma falha em alcançar determinado objeto. Ela também ocorreria quando o ódio interferiria na capacidade de amar do indivíduo. Pessoas que tiveram seu amor rejeitado, acreditariam, paranoicamente, que o mundo voltou-se contra elas e assim odiariam o mundo.¹⁸² Sem que pudessem assumir esse ódio elas desenvolveriam um sadismo imperfeitamente reprimido que dirigiriam contra si mesmas, causando assim dor e prazer pela vingança que operavam contra si mesmo. Ao final, Abraham admitiu que o tipo de trauma que leva a depressão poderia levar à outros sintomas, sem que se pudesse responder decididamente porque ocorreria à algumas pessoas e a outras não.

¹⁸⁰ Maggini in _____ CORDÁS, Táki Athanassios. DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. *Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002. P.80.

¹⁸¹ Idem. P.88.

¹⁸² SOLOMON, Andrew. O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: *Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P310.

- Sigmund Freud: Luto e Melancolia

Em 1917 não havia distinção entre a palavra melancolia e depressão no idioma alemão. Em seu ensaio chamado *Luto e Melancolia*, Freud já aponta para uma imprecisão do termo dentro da área psiquiátrica relatando que a palavra poderia ser empregada em diversos casos de afecções somáticas, ou como pondera o tradutor, apenas causas orgânicas não relacionáveis à doenças emocionais.¹⁸³

A melancolia, cuja definição varia inclusive na psiquiatria descritiva, assume várias formas clínicas, cujo agrupamento numa única unidade não parece ter sido estabelecido com certeza, sendo que algumas dessas formas sugerem afecções antes somáticas do que psicogênicas.¹⁸⁴

Logo em seguida Freud apresenta um quadro sintomático da melancolia que a princípio não difere em nada das descrições milenares deste acometimento emocional.

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição.¹⁸⁵

De um modo relativamente simples, ao comparar a melancolia com o processo que qualquer um de nós pode realizar durante o luto de um ente querido – lembremos que o luto também pode ser realizado por conta da perda de um ideal – Freud adverte para a diferença mais notável que é, de no primeiro dos casos, possuímos e conhecermos um objeto que foi realmente perdido, seja este um ente ou um ideal.

Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda.¹⁸⁶

O melancólico mimetiza e atomiza o mundo, ele é esse mundo, o que crítica em si mesmo, as mais duras e depreciativas acusações que faz contra seu ser em verdade são uma

¹⁸³ FREUD, Sigmund. Obras Completas Volume 12: Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916), São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.171

¹⁸⁴ *Idem*. P.171.

¹⁸⁵ *Op. Cit.* P.172.

¹⁸⁶ *Op.Cit.* P.175.

inversão. Toda a calúnia e infâmia, toda a injúria dirigida contra si são antes de tudo, inversamente dirigida contra o objeto perdido, seja ele o amor, ou em nosso caso o mundo ou a vida. O melancólico exibe ainda uma outra coisa que está ausente no luto — uma diminuição extraordinária de sua auto-estima, um empobrecimento de seu ego em grande escala. “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu.”¹⁸⁷

Dos escritos sobre o tema, vindos da psiquiatria moderna, o ensaio de Freud soa um pouco diferente dos demais, e de seus próprios textos, sem o peso dos jargões técnicos, mas ainda buscando um sentido existencial para o sofrimento e para a verdade que só se alcança através deste. Freud pergunta “por que é necessário adoecermos a tal ponto para alcançarmos o autoconhecimento”.¹⁸⁸ Ao fim do texto sobra a sensação de que o “pensador do Inconsciente” estava mais preocupado com a justeza do autoflagelo que é a jornada realizada pela alma na busca de si mesma que com a medicalização desta.

Para nós, mais que toda a distinção técnica da psiquiatria, os avanços quanto ao tratamento e a tipificação nosológica da melancolia, interessam as noções baseadas em preconceitos e moralismos, que neste ano em que se produz esta dissertação, completam um século, e ainda permanecem em nosso imaginário e práticas cotidianas. A “mulher virtuosa”, dos escritos de Freud, propensa a sentir-se insultada em sua honra, agravando-se os efeitos do ultraje, que pode sucumbir à melancolia, ainda não desapareceu de nosso leque de preconceitos. Cem anos se passaram e ainda não decidimos se a doença acomete o fraco de espírito, o virtuoso, ou o vil. O componente moralizante do padecer ainda é reforçado em nossos discursos atuais. O pior efeito disso é que o próprio doente reforça esse discurso, encontrando um merecimento, uma justificativa para o seu padecer, e na autarquia que exerce sobre seu espírito, transforma-se em juiz e executor, dando a sentença e aplicando a pena de seus suplícios auto-impostos. Se há ou não uma diferença entre o virtuoso ou o vil não nos interessa; importa como o discurso sobre o padecimento, a justeza deste, e o envilecimento auto-acusatório de si procedem.

A personagem *Justine*, enquadra-se perfeitamente neste caso, ainda que não verbalize insistentemente essa forma de declaração, acaba sempre por insinuá-las. O desnudamento constante de sua personalidade mesquinha é uma forma de autossatisfação. Contudo,

¹⁸⁷ FREUD, Sigmund. Obras Completas Volume 12: Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916), São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.176.

¹⁸⁸ *Idem*. P.177.

lembramos, que os termos empregados referem-se à auto-percepção do doente e às suas declarações e não ao que realmente o constitui como ser humano, seja o seu caráter ou a representação que outros fazem dele.

Degrada-se perante todos, e sente comiseração por seus próprios parentes por estarem ligados a uma pessoa tão desprezível. Não acha que uma mudança se tenha processado nele, mas estende sua autocritica até o passado, declarando que nunca foi melhor.¹⁸⁹

¹⁸⁹ FREUD, Sigmund. Obras Completas Volume 12: Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916), São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.176.

Capítulo 5

Distopia e Impossibilidade da Narrativa de Si no Filme Melancholia

190



191

¹⁹⁰ JUSTINE in VON TRIER, Lars. Melancholia. Filme, longa-metragem. DVD. Zentropa Entertainements, Nordisk Film, Dinamarca, 2011. 130 min. Nesta cena encontramos uma clara referência à Ophelia, personagem da obra Hamlet de Shakespeare retratada por John Everett Millais. 1851-52.

¹⁹¹ Ophelia. Sir John Everett Millais. 1851-52. Óleo em canvas, 76x112 cm. Tate Gallery, Londres.
<http://www.wga.hu/art/m/millais/ophelia.jpg>



Lenora¹⁹²

*Ah! foi partida a taça de ouro! o espírito fugiu!
Que dobre o sino! Uma alma santa já cruza o Estígio rio!
E tu não choras, Guy de Vere? Venha teu pranto agora,
ou nunca mais! No rude esquife jaz teu amor, Lenora!
Leiam-se os ritos funerários e o último canto se ouça,
um hino à rainha dentre as mortas, a que morreu mais moça.
E duplamente ela morreu, por que morreu tão moça!*

*"Pela riqueza a amastes, míseros, o seu orgulho odiando,
e, doente, a bendissestes, quando a morte ia chegando.
E como, então, lereis o rito? Os cantos de repouso
entoareis vós, olhar do mal? Vós, o verbo aleivosos,
que o fim trouxestes à existência tão jovem da inocência?"*

*Peccavimus; mas não se irrites! O réquiem tão solene
e embalador ascenda aos céus, que a morta já não pene!
Para aguardar-te ela se foi, tendo ao lado a Esperança
e tu ficaste, louco e só, chorando a noiva criança,
meiga e formosa, que ali jaz, magnífica, sem par,
com a vida em seus cabelos de ouro, mas não em seu olhar,
com a vida em seus cabelos, sim, e a morte em seu olhar.*

*"Ide! Meu coração não pesa! Sem canto funeral,
quero seguir o anjo em seu vôo com um velho hino triunfal.
Não dobre mais o sino! que a alma em seu prazer sagrado
não o ouça, triste, ao ir deixando o mundo amaldiçoado.
Ela se arranca aos vis demônios da terra e sobe aos céus.
Do inferno, à altura se conduz e lá, na luz dos céus,
livre do mal, da dor, se assenta num trono, aos pés de Deus!"*

¹⁹² Poema de Edgar Allan Poe

5.1 Divisão dos Capítulos: Prólogo, Justine e Claire.

No filme *Melancholia*¹⁹³ do diretor dinamarquês Lars Von Trier, um planeta homônimo, que esteve por muito tempo escondido atrás do Sol desloca-se a uma incrível velocidade em direção ao nosso e atesta-se um choque inevitável, que incorrerá no fim derradeiro de nossa espécie. O filme divide-se em dois capítulos e um prólogo: Justine e Claire. No prólogo assistimos algo como um sonho premonitório que alude a tragédia que está por vir. Nos capítulos que se seguem o filme nos apresenta o desmoronamento das instituições burguesas representadas pelo casamento de Justine e em sequência a do sujeito e da Razão representados por Claire.

5.2 Análise do Filme *Melancholia*..

Diferente da maioria dos filmes sobre catástrofes planetárias, em *Melancholia* não vemos um grande alarde. Não visualizamos cenas com personagens de todas as nações em fuga desesperada para abrigos especiais, bunkers, ou qualquer lugar inventado para nos proteger de desastres naturais ou provocados pelo homem. Não há pronunciamento do governo americano, do Pentágono ou NASA, nem chamadas em plantões de telejornais famosos como acontece em filmes do gênero. O anúncio do fim é silencioso. Sabe-se que o mundo irá acabar através de um site sobre astronomia que não possui muitos acessos e tampouco credibilidade. A distopia insinua-se primeiramente de um modo sutil com um quadro de Pieter Bruegel chamado *Os Caçadores na Neve*¹⁹⁴ que aparece aos 1:31' do filme e posteriormente em uma cena na biblioteca da mansão do cunhado de Justine em que a personagem coloca em evidência as imagens de *O País da Cocanha*, também de Bruegel e *O Jardim das Delícias Terrenas*¹⁹⁵ de El Bosco. No primeiro quadro visualizamos caçadores que aproximam-se de uma vila aparentemente pacata recoberta pela neve. Eles parecem retornar de uma empreitada sem sucesso, cabisbaixos e sem trazerem consigo nenhuma caça. O passo pesado de pés enterrados na neve é acompanhado por uma matilha de cães que também exibem grande cansaço. O contraste do estado ânimo dos caçadores nota-se, ainda que estejam de costas e nenhuma

¹⁹³ VON TRIER, Lars. *Melancholia*. Filme, longa-metragem. DVD. Zentropa Entertainments, Nordisk Film, Dinamarca, 2011. 130 min.

¹⁹⁴ Bruegel, Pieter. 1565. Óleo sobre tela, 117x162 cm Museu de Viena. http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bruegel/pieter_e/index.html

¹⁹⁵ Esta pintura aparece aos 1:29:57" quando Claire tenta esconder remédios antidepressivos ou alguma outra forma de psicotrópicos em uma gaveta na estante de livros de história da arte.

expressão facial possa ser apreciada no quadro, pelas suas posturas arcadas, pelo passo pesado e por diferentemente das outras pessoas que praticam jogos de inverno, transportam gravetos ou partilham de uma fogueira, eles estão de retorno e sem novidades. A ausência de novidades torna o quadro mais melancólico que a própria neve. Os caçadores exibem um retorno sem recepção. As pessoas em volta da fogueira estão alheias aos caçadores e não apresentam interesse algum nem pelo seu retorno, nem pelas agruras que possam ter passado. Somente pelo quadro não se pode atribuir o insucesso da caça à inaptidão dos caçadores ou à escassez de víveres ocasionada pela neve. Forças também podem ter faltado, assim como podem ter perdido completamente o interesse pela caça sem qualquer justificativa.

Não é diferente com Justine que de início está indo realizar a recepção de seu casamento e no meio da festa perde suas forças e até que saibamos de sua melancolia não nos é dado conhecer suas motivações para tantas desistências.

O quadro *O País da Cocanha* associado ao quadro *O Jardim das Delícias Terrenas* nos dá uma visão mais clara da distopia do filme *Melancolia*. Em *O País da Cocanha*, lugar onde se pode obter todos os prazeres sem esforço, vemos homens de diferentes classes (representados por dois soldados, um camponês e um homem de vestes mais ricas) parecem perder o apetite. Eles se esbaldaram e não dão sinais de que irão atrás de outras delícias.

Já em um pequeno recorte do tríptico de El Bosco chamado *O Jardim das Delícias Terrenas*¹⁹⁶ percebemos em meio a disponibilidade de tantos prazeres ao fácil alcance dos homens, um que possui um semblante melancólico e cabisbaixo.

De acordo com o próprio diretor Lars Von Trier, o filme não difere muito de qualquer *disaster/movie* em que se conhece o fim da história, mas acompanha-se a trama pelo envolvimento com as sensibilidades e dilemas dos personagens. Nas Palavras de Trier, o filme não é muito diferente de *Titanic* ou qualquer filme *sobre James Bond*. Segundo considerações de Lars von Trier, o primeiro vale a pena assistir para pensar como os seres humanos se comportam diante da catástrofe iminente e o segundo para ver a inventividade humana diante do perigo. “Sabemos que *James Bond* irá sobreviver, mas não é essa a motivação para ver o filme”. Em continuação a entrevista¹⁹⁷, sendo abordado sobre a estética do filme, Trier comenta

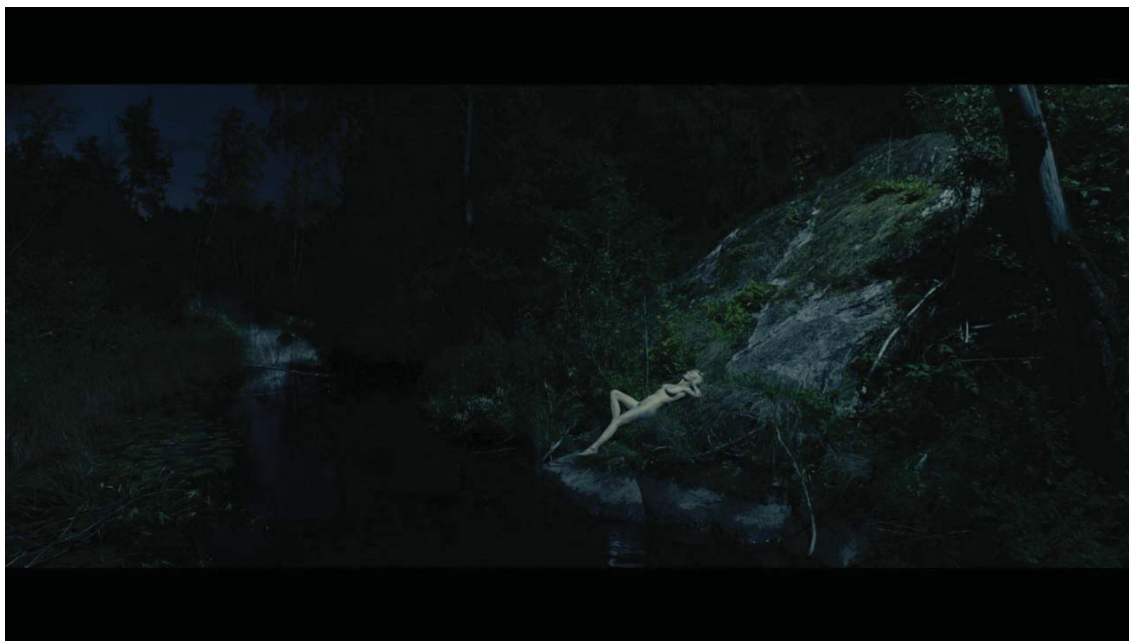
¹⁹⁶ Bosch, Hieronymus. Óleo sobre tela, painel central 220x195 cm, laterais 220 x197 cm. Museo del Prado, Madrid. <http://www.wga.hu/index1.html>

¹⁹⁷ Entrevista de caráter promocional realizada pela distribuidora e produtora Califórnia Filmes disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=05dLYLC91Y0>

que mesmo se tratando de um filme sobre o fim da espécie humana, e não somente isso, tratando-se também da relação de uma personagem feminina com o mundo - o mundo que será destruído - não há a necessidade de uma representação tão áspera. Em sua visão as representações não são tão lógicas, remetem mais a uma aura romântica.

O filme *Melancholia*, segundo nossa apreciação, constrói-se utilizando de inúmeras referências literárias, das artes plásticas, mitologia e música clássica. A personagem Justine, tanto em personalidade quanto na composição de seu figurino contém elementos da personagem Ophelia da obra Hamlet de Shakespeare, Isolda da Ópera Tristão e Isolda de Richard Wagner, e Lenora dos poemas de Edgar Allan Poe. Justine será a jovem esposa da morte. É o planeta *Melancholia* que a desposa ao cobrir o seu corpo com sua luz. A luz azulada, que em uma revelação do personagem cientista diz: A melancolia já possuiu muitas cores, agora ela é azul. Como já colocamos no capítulo chamado Réquiem Melancólico, tanto a concepção semântica, taxonômica, nosológica, bem como as representações da sensibilidade melancólica, seja na poesia, na literatura ou artes plásticas possui muitas acepções ao longo da história. O filme leva um longo tempo para fazer esta revelação. Antes disso assistimos a toda a trajetória das personagens Justine e Claire até este momento revelador da trama.

A cena que exhibe por poucos segundos a personagem Justine deitada nua junto à relva na beira de um riacho pode ser descrita como romântica. A nudez da atriz Kirsten Dunst é explorada de modo poético, a carga erótica da cena tem a sua balança pendente para o lado da entrega da alma. O corpo nu espera para ser envolto por seu amante. Justamente o amante que cortejou sua beleza e fragilidade sem revelar a sua identidade: a morte, o amante oculto sob as vestes da melancolia, despe-se também. E é somente no enlace de Justine com o planeta destruidor que se dissipa o desconforto da dúvida. Seu corpo alvo, como o de tantas heroínas românticas, serve na narrativa do filme, para instigar-nos a piedade e a compaixão por aquilo que a morte irá inapelavelmente e lentamente desfigurar e brutalmente destruir.



Duas irmãs, as personagens principais do filme, opõem formas contrárias de loucura uma à outra. *Claire*, a irmã tida por todos como racional, dominadora, equilibrada e coerente é a que mais entra em pânico por saber do fim da vida. *Justine*, a irmã irracional, ou melhor, que sofre de melancolia e tem problemas com ritos de passagem mostra uma postura resignada em relação ao fim. Ela que foi durante o filme todo confortada é quem traz conforto a sua irmã e sobrinho. Pânico e resignação, euforia e depressão se opõem nesse universo de loucura em que não importa o meio o final será o mesmo. O filme chega a ser quase solene em seu ar de introspecção, contudo também não temos o recurso de flashbacks demonstrando o quanto a vida valeu a pena ou foi bela. Há um presentismo sólido sem alternâncias temporais muito grandes. Tudo acontece a partir do casamento de Justine em diante. Os ritos de passagem são na ótica do filme e de Justine situações problemáticas.

Justine é a metáfora do mundo que será destruído. O mundo que celebra sua natureza ingênua e perversa, doentia e resignada, inconformado com a inibição e castração de seus prazeres, nesta distopia, conhecerá o seu fim. E em um último ato de solidariedade a figura da loucura, da razão e da inocência – representada pelo sobrinho de *Justine* e filho de *Claire* – dão

¹⁹⁸ Cena em que a personagem Justine desnuda-se diante do planeta Melancholia como uma alusão ao enlace carnal. VON TRIER, Lars. *Melancholia*. Filme, longa-metragem. DVD. Zentropa Entertainments, Nordisk Film, Dinamarca, 2011. 130 min.

as mãos e esperam pelo fim em uma cabana construída com base na fé mística da criança, no ato piedoso e resignado da loucura e no desespero e desalento da razão. Entretanto, aos que estão acostumados com finais redentores, tratando-se do tema fim da vida planetária, e em um filme em que os ritos de passagem possuem grande importância e estão em sua base, não vislumbramos um destino para além da nossa vida material, não vemos céu, espíritos que se transformarão em estrelas, anjos resgatando almas, jovens encontrando seus ancestrais em outro plano. Não podemos nem ao menos ter a ideia de união com o vazio. Como espectadores também somos mortos pela última cena. Como tudo acaba, nem mesmo o espectador sobra como testemunha.

Os prólogos de Lars Von Trier são o soar do alarme da distopia. Antes de qualquer coisa uma distopia não é o extremo oposto de uma utopia. “As distopias buscam o assombro, ao acentuar as tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade.”¹⁹⁹

O cineasta Lars Von Trier, embora destaque grande pessimismo em sua obra, o que pode ser visto como um recurso para causar o alarme do qual falamos, também utiliza da estratégia dos utopistas iconoclastas. De acordo com Russel Jacoby os utopistas iconoclastas, diferente dos utopistas projetistas, eram desconstrutores:

...aqueles que sonharam uma sociedade superior, mas que se recusaram a apresentar suas medidas precisas. No sentido original e por razões originais, eles eram iconoclastas, eram contestadores e destruidores de imagens. Explícita ou implicitamente, eles observaram a proibição bíblica aos ídolos: “Não farás para ti ídolos [...] Não te prostarás diante deles, nem lhes prestarás culto”²⁰⁰ (Êxodo, 20:4-5)

No caso dos filmes analisados, tratam-se dos ídolos da racionalidade e do progresso científico como realizadores dos ideais iluministas.

Lars Von Trier expõe a sociedade burguesa como dotada de uma consciência histórica anacrônica com sua repetição de rituais e seguimento cego dos protocolos que não se prestam

¹⁹⁹ JACOBY, Russel, Imagem Imperfeita. Pensamento Utópico Para uma Época Antiutópica. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007. P.40.

²⁰⁰Idem. P.16.

mais a conferir sentidos ou explicar a ordem dos afetos na contemporaneidade. Tudo é pré-formatado, as sensibilidades não são autênticas.

*O burguês não confessa nenhuma ruptura interior e teria vergonha de faltar com confiança em si; mas ele se preocupa com a realidade e com o porvir porque eles ameaçam romper o equilíbrio incontestado do presente onde ele domina.*²⁰¹

Esse burguês que domina o presente, que outrora traçava os limites da utopia e hoje não pede mais que um *slogan*, não pode fazer parte do grupo dos utopistas iconoclastas porque para estes o futuro está aberto a mais completa alteridade. “O iconoclasta não pretende traçar medidas para o futuro, nem controla-lo desde o presente.”²⁰²

Contudo, o iconoclasta carrega em si o desejo da evasão. Essa evasão não é uma fuga para algum lugar, já que nesse lugar o si mesmo iria encontrar-se. A evasão do iconoclasta é essencialmente fuga de si mesmo.²⁰³

A sociedade burguesa apresentada por Trier não consegue ver a vida fora dos contornos que traçou para ela. Alegoricamente poderíamos dizer que esta sociedade percebe a música enquanto partiturrável, um código cifrado e não como a potencialidade da vibração de um som latente que está nas cordas do instrumento, em sua madeira, na destreza do músico que a executa, bem como no seu *feeling*, ou na capacidade de apreciação dos ouvidos aos quais se direciona.

Para suportar a quantia de tempo que precisa encenar felicidade e satisfação Justine ausenta-se inúmeras vezes para recompor o ânimo e suportar o encarceramento das emoções reais. Por um lado, seu cunhado a aborrece cobrando que ela demonstre felicidade aos presentes justificando o tanto que gastou na festa, por outro sua irmã pede para que ela não “faça cena”.

No filme *Melancholia* que pode ser lido não somente como um *disaster movie*, mas também como um filme distópico por negar veementemente a restauração deste mundo e por suas acusações ao progresso da razão que no seu limite não nos proporcionou autonomia e sim ansiedade e melancolia destoantes da racionalidade burguesa... para o ceticismo e niilismo de Justine que reconhece como uma forma de sabedoria aceitar passivamente a destruição da vida

²⁰¹ LEVINAS, E. *De l'évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982, p. 68.

²⁰² Op. Cit.

²⁰³ LEVINAS, Emmanuel. *De l'évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982, p 78.

na Terra. (...) os burgueses do filme, ou de nosso tempo presente, não possuem uma utopia. O que seria um componente inerente à própria burguesia...

O burguês de hoje, apresentado na festa de casamento do filme *Melancholia*, não é mais o portador do novo... O seu horizonte de expectativas não é mais o da esperança e do progresso. Sua percepção de tempo é ensimesmada. Esse homem que outrora apropriou-se do tempo divino para transformar o mundo e trazer o progresso na velocidade de seus feitos, vive estagnado em seus costumes enquanto o tempo lhe escapa pelas mãos com o mundo rumando à destruição. Essa é a razão do patrão de Justine, e padrinho do noivo reclamar insistentemente pelo *slogan*²⁰⁴. O *slogan* ou *tag*, é uma frase curta, concisa, que sintetiza ideias para vender um produto ou conquistar apoio das massas em determinada empreitada. O *slogan* serve a naturalização e aceitação não problematizada de uma ideia. Ao final o receptor tende a pensar que de algum modo ele também realizou o trabalho de síntese que é a conclusão do enunciador. Diferentemente da elaboração complexa de uma utopia que desloca as aspirações para o futuro, e que tende a ser duramente questionada, o *slogan* oferece algo para suportar o presente no próprio presente. Na medida em que Justine começa a sentir-se desconfortável com a imposição da felicidade compulsória, quando assume para a irmã Claire que ela está “tentando sentir-se feliz”, ela se dá conta do quanto sua subjetividade é modulada pelos enunciados do mundo a que pertence e que ela também produz. Através da melancolia de Justine, Lars Von Trier tenta demonstrar na tela o quão difícil é a operação de desenlace de uma concepção de mundo heterônoma burguesa até a conquista de uma subjetividade autônoma.

O filme *Melancholia* alude a uma estagnação do pensamento burguês de hoje. Ou ele fica ancorado nos costumes e tradições com a cena seguindo seu roteiro planejado sem refletir sobre as individualidades e autonomia da criação de sentidos dos sujeitos ou ele dá um passo atrás frente aos novos problemas. Diante de tamanho desconforto com tudo que se espera dela na noite de núpcias, quando Justine fecha-se na biblioteca com o intuito de refletir vê diante de si imagens abstratas, formas geométricas abertas à interpretação, análises e intuições. Ao invés de reagir de modo disruptivo, de explodir, ter alguma forma de ebulição, ela recua. Ela ordena uma sequência de quadros com significados mais distinguíveis que as formas abstratas. O enigma das figuras modernas dá lugar às pinturas canônicas de *Ophelia* de Millais, Os

²⁰⁴ MEYER, Luiz. Melancholia de Lars Von Trier e a psicopatologia contemporânea. *Jornal de Psicanálise* 46 (84), 239-251. 2013.

Caçadores de Bruegel... Deste modo, ao elencar uma arte figurativa, Justine ao tentar exprimir sua dor situa ela em explicações já conhecidas do universo estático da burguesia burocrata. Esta arte estática, segundo Levinas, congela o instante suspendendo o no tempo e impedindo o porvir: “Eternamente o sorriso da Gioconda, a ponto de abrir-se, não se abrirá.”²⁰⁵

Do momento em que os noivos adentram a mansão onde ocorre a recepção do casamento até o fim da cerimônia sucessivos discursos e cenas familiares constrangedoras como os desentendimentos dos pais da noiva, bem com as repetitivas vezes que *John* enfatiza o quanto está gastando para que tal evento aconteça, até retratar com mais profundidade o microcosmo de *Justine*, Lars Von Trier apresenta uma sociedade cheia de protocolos, rituais e hipocrisia, orientada pela busca de uma felicidade compulsória que dá sinais de cansaço em mascarar a fragilidade dos sentidos das instituições humanas como o casamento e o trabalho. A fala da mãe de *Justine* e *Claire* pontua esse discurso ao declarar que não esteve na cerimônia religiosa por não acreditar no casamento.

Justine após ter saído da festa uma vez para observar as estrelas e agora para levar seu sobrinho até o quarto e cochilar junto com a criança declara que seu problema é estar brotando com dificuldade em um jardim cinza... *Claire* desconversa e pede para que *Justine* não faça tais declarações a seu noivo *Michael*...

Em sequência a cena que segue *Justine* cria uma sequência de imagens com *Ophelia*, *Os Caçadores*, *Cocanha*, *David e Golias* de Caravaggio, e um cervo...

Novamente *Justine* fala à sua mãe de seu pavor e da dificuldade em andar corretamente em mais uma de suas fugas da festa.

Apesar de todo o desânimo e incapacidade de *Justine* em sentir-se verdadeiramente feliz a festa continua seguindo todos os seus protocolos...

Os convidados escrevem seus votos de felicidade em balões enquanto o casal de noivos escreve também os seus desejos... enquanto alguns balões alçam voo um deles acaba por incendiar-se rapidamente e cair. Ao mesmo tempo em que as pessoas contemplam os desejos que sobem e se elevam aos céus *Justine* percebe o planeta *Melancholia* camuflado entre outros astros aproximar-se vagarosamente do planeta Terra.

²⁰⁵ LEVINAS, Emmanuel. *Les imprévus de l'histoire* [1994]. Montpellier: Fata Morgana, 2007, p. 119.

Justine começa por romper efetivamente com as instituições que desde o começo do filme vem demonstrando não constituir para ela um grande sentido no momento em que demite-se acusando seu chefe de mesquinho ao dizer-lhe que nada é suficiente, sem importar-se com o novo cargo de diretora de arte que ocuparia na agência de publicidade ou em ficar desempregada. Em seguida é seu noivo que abandona a festa e a própria relação amorosa. O fim é discreto e surpreende por não apresentar uma grande discussão, um rompimento que acontece aos brados e rompantes de raiva e acusações. Fica implícito que o noivo conformado com o fim, apesar de seus esforços, era consciente da impossibilidade em seguir adiante com o relacionamento. Os semblantes tendem mais a leve consternação que ao remorso.

Mais de uma hora é dedicada ao capítulo chamado *Justine*.

Chegamos a metade do filme.

Deste ponto em diante agora assistimos a um agravamento do quadro depressivo de *Justine* com sua aparente dificuldade em realizar tarefas triviais como abrir a porta de casa para tomar um táxi, despir-se ou vestir-se, bem como conseguir entrar na banheira. Junto com as dificuldades motoras somam-se as que se ligam aos prazeres da vida com o banho de banheira que ela apreciava e agora não deseja, seja com a declaração de que o bolo de carne que tanto agradava ao seu paladar agora tem gosto de cinza... A primeira vez que o Planeta melancolia aparece com clareza e durante o dia acontece aos 1:19'' .

Claire pesquisa na Internet os movimentos do Planeta Melancolia e encontra os cálculos de uma rota de colisão entre os dois planetas chamada de Dança da Morte. *John* tranquiliza *Claire* afirmando que esta informação não é de um site confiável, que os cientistas sérios não acreditam nessa possibilidade. Nesse momento ele reitera de que estes alardes não passam de conversa fiada de profetas do apocalipse...

Num diálogo entre as irmãs *Justine* e *Claire*, quando a situação começa a reverter-se exibindo uma pessoa que outrora demonstrava-se incapaz e agora aparece forte e resignada, a aura de segurança começa a se desvanecer. *Claire* manifesta-se confusa e temerosa em relação a probabilidade de um choque com o astro desconhecido, enquanto *Justine* em sua resignação declara que “a Terra é má - não vale a pena sofrer por ela- ninguém vai sentir falta”, mais adiante enfatiza que “a vida é perversa” e que não há vida em outros lugares. *Justine* usa sua intuição como argumento, o que é recebido com protestos de *Claire* dizendo que ela acertar o número de feijões em uma garrafa não vale como prova de nada.

O *Planeta Melancolia* começa a alterar sua rota e afastar-se da Terra com maior velocidade causando uma sensação de alívio em *Claire*, sem, contudo, extinguir com sua subsistente ansiedade que se aprofundará em temor inconsolável ao tomar conhecimento de que o astro realizou um movimento imprevisto e que agora está mais perto do que antes. Surpreendentemente ao procurar seu marido *John* para buscar explicações *Claire* encontra-o morto após ter cometido suicídio com os venenos que *Claire* comprou. O personagem que encarna a arrogância do conhecimento humano, que finge não ver a sombra dupla de seu relógio cartesiano no jardim de frente para o lago, termina por realizar o papel do tolo que mentiu para todos e para si mesmo que não havia perigo algum.

Claire desespera-se ao constatar que a morte se aproxima. O clima altera sem aviso. Uma chuva forte começa a cair e os veículos não dão ignição. *Justine* repreende sua irmã dizendo que não há nada a se fazer na vila. É uma fuga tola já que os planetas irão se chocar e desaparecer por completo. É um esforço vão.

Em outra analogia vemos a aproximação do *Melancolia* drenar a energia da Terra com a eletricidade dos postes que sobe em direção ao céu e com a paralização completa do último veículo que possuía carga em sua bateria.

Esse último veículo apaga exatamente na mesma ponte que o cavalo chamado *Abraham* empacava e não conseguia atravessar. Ainda mais esta vez, no filme, a ponte é contornada sem que seja atravessada. Isso nos dá a ideia de um ponto insuperável na depressão ou da condição humana. Um limite ou um enfrentamento que não conseguimos encarar frontalmente. Atravessar a ponte para a vila não resolveria o problema, não livraria os personagens do choque inevitável. Novamente temos um esforço árduo e inútil.

Enquanto uma chuva de granizo contribui para exaurir as forças de *Claire* e de seu filho podemos ver mais uma vez os enganos de *John* quando a câmera foca uma bandeira com o número 19. No início do filme *John* diz que os convidados têm um campo de golfe com 18 buracos e ainda assim ele nota insatisfação. *John* não conhecia sequer sua propriedade e tinha pretensões de conhecer o universo.

Apesar da tônica do filme ser pessimista suas cenas finais apontam para um caminho que ultrapassa a resignação em sabermos que não há um além de nós, que o sentido da vida terrena precisa ser buscado aqui. *Justine* que afirmou constantemente a ausência de sentido aponta para uma saída através da compaixão que sente pelo menino ao criar para seus últimos

instantes uma “*caverna mágica*” que o protegerá do *Melancolia*. Ela não desaponta a fé do inocente menino em sua “tia durona”. A compaixão e a solidariedade são descobertas ao fim da jornada.

Capítulo 6

Tragédia e Caos no Horizonte de Expectativa no Filme *Anticristo*

Com estreia no dia 18 de maio de 2009 na Europa, e 28 de agosto de 2009 no Brasil, o filme *Anticristo*²⁰⁶, que compõe junto com *Melancolia* e *Ninfomaníaca* a Trilogia da Depressão, do diretor dinamarquês Lars Von Trier, obteve notória repercussão mundial, seja pela premiação da atriz Charlotte Gainsbourg que recebeu o troféu *Palma de Ouro* no *Festival de Cannes*²⁰⁷, seja pelas diversas críticas que acusaram o filme de misógino, violento, pornográfico e patético. Recentemente o filme teve de rever sua classificação indicativa na França por exibir cenas de sexo e violência. O filme originalmente classificado como terror/drama por seu diretor e pela produtora Zentropa²⁰⁸ acaba, em alguns países, sendo colocado a par dos filmes pornográficos comuns. Esta forma de classificar o filme não é unânime, tratando-se apenas da reação de grupos religiosos conservadores como o Proumouvoir²⁰⁹. O filme orçado em 11 milhões de Dólares destoa das restrições técnicas e visuais que um dia propusera Lars Von Trier com seu movimento *Dogma 95*.

O título do filme, homônimo ao livro de Nietzsche²¹⁰, bem como suas críticas, instigam-nos a debates que a uma primeira vista parecem pertencer apenas ao domínio da filosofia, da psicanálise e das artes visuais. Entretanto, sem ser ancorado em grandes eventos da História, ou focar em algum episódio famoso, o filme *Anticristo* de Lars Von Trier, destaca-se ao estabelecer críticas severas sobre a misoginia, a ideia de loucura, a psicanálise e a religião, realizando desta forma uma obra que serve para refletirmos sobre certas “sensibilidades

²⁰⁶ VON TRIER, Lars. *O Anticristo*. Filme, longa-metragem. Trust Nordisk and Zentropa. DVD. EUA, 2009. 112 min.

²⁰⁷ A atriz Charlotte Gainsbourg recebeu a Palma de Ouro por sua atuação, o filme ficou apenas entre os indicados. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2808200908.htm>

²⁰⁸ Zentropa é uma produtora de filmes dinamarquesa fundada por Lars Von Trier e Peter Aalbæk Jensen no ano de 1992. Possui atualmente sedes subsidiárias e o complexo conhecido como Cidade do Filme. É uma produtora que tornou-se famosa por produzir os filmes do movimento Dogma 95, bem como por contribuir para a legalização da pornografia no ano de 2006 na Dinamarca desenvolvendo filmes de conteúdo sexual para o público feminino. <http://zentropa.dk/>

²⁰⁹ Grupo religioso que se denomina ultra-católico. Ganhou notoriedade na mídia internacional por interferir em diversos julgamentos e pedidos de revisões de censuras, incluindo recentemente *La Vie D'Adele* (no Brasil: *Azul é a Cor Mais Quente*).

²¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich W. *O Anticristo*.

contemporâneas”. O filme é enfático ao acusar a ciência e religião de não poderem, efetivamente, nos amparar em nossos medos.

O que queremos dizer com “sensibilidades contemporâneas”? Como este tema pode ser abordado de forma historiográfica?

Amparados no que diz o sociólogo polonês Zygmunt Bauman,²¹¹ vivemos em uma época de incertezas que nos impossibilita de fazer planos a longo prazo devido ao fato de que as grandes instituições que organizam ou organizavam as nossas vidas se decompõem, antes mesmo do tempo necessário para se organizassem.²¹² Nossas sensibilidades, ou o modo como nos relacionamos: amamos ou odiamos, estabelecemos relações de amizade/inimizade, afeto/desafeto estariam condicionadas pela incerteza e pelo medo.²¹³ Salientes estes sentimentos, de acordo com Bauman, tratam-se muito mais de marcas componentes da contemporaneidade, a qual o sociólogo chama de “modernidade líquida”, que de uma simples reação ou uma patologia. Medo e incertezas soam como os acordes dominantes dentro de uma melodia polifônica que é a contemporaneidade. Ainda que outros acordes componham a arquitetura da harmonia o *ritornelo*²¹⁴ os evidencia como tônica. Usamos a analogia com a frase musical para salientar o elemento essencial, que é introjetado e poucas vezes problematizado: o tempo. O conceito de “Modernidade Líquida” embora na maior parte do tempo pareça remeter-se a inúmeros desgastes, sejam eles as estruturas sociais, sistemas burocráticos, sistemas de crença, laços afetivos, ao Estado como mantenedor da ordem e bem-estar social, trata de uma percepção temporal, da relação do homem contemporâneo com o tempo. No seu mais simples e mais inteligível dos exemplos Zygmunt Bauman opõe o homem que investia seu dinheiro em uma poupança/título de capitalização ao homem que usufrui do cartão de crédito. Resumidamente podemos dizer que o prazer e a busca pela felicidade passou de meta de vida a longo prazo a bens que estão ao alcance das mãos, e que entretanto não poderemos pagar por eles no futuro, ou que o futuro nos cobrará um custo elevado por eles, como nossa eterna insatisfação dada a obsolescência programada de nossos objetos do desejo, bem como a agrura, esvaimento e escassez que viverá o planeta que não mais poderá nos suprir. Esses medos e incertezas se interpõe tanto com estruturas e ideias desgastadas como ciência, religião e

²¹¹ BAUMAN, Zygmunt. Tempos Líquidos. Zahar, Rio de Janeiro 2007. P.07.

²¹² *Idem*.

²¹³ Em outro livro do mesmo autor, chamado “O Retorno do Pêndulo”, a discussão se dá entre a parcela de liberdade que barganhamos em troca de nossa segurança, e nesse interstício a vaga é ocupada pelo medo e insegurança.

²¹⁴ De um modo simples um acorde dominante situa-se no ponto mais instável de uma harmonia perfeita. Já o *ritornelo*, é o movimento de volta a um tema musical após um solo dentro de uma música/harmonia tonal. É o que garante a estabilidade da harmonia.

progresso, quanto à ideia de futuro. Estes medos e incertezas aparecem nos filmes escolhidos para este trabalho que são respectivamente *Anticristo* e *Melancholia*.

Esta sensibilidade, da qual falamos em nosso trabalho, precisa deixar algum substrato material que possa ser lido e interpretado pelo historiador. De acordo com Sandra Jathay Pesavento:²¹⁵

Para o historiador, é preciso encontrar a tradução externa de tais sensibilidades geradas a partir da interioridade dos indivíduos. Ou seja, mesmo as sensibilidades mais finas, as emoções e os sentimentos devem ser expressos e materializados em alguma forma de registro passível de ser resgatado pelo historiador.

Os filmes constituem esse tipo de registro e podem como testemunhas de seu tempo, independente de serem obras de ficção, fidedignas ou não aos eventos históricos, nos dar pistas sobre como essas sensibilidades dão sentido e organizam a vida dos indivíduos e sociedades.

O filme *Anticristo*, ambientado majoritariamente em uma floresta isolada, com o uso de cores frias, tomadas noturnas e sequências lentas possui uma estética sombria e medonha com cenas de extrema violência ressaltadas pelos *close ups* nos ferimentos e mutilações dos personagens, bem como pelas tomadas aéreas que nos apresentam um ambiente decadente e inóspito, assim como uma longa cena, considerada poética pela crítica, que é a queda – acidental ou proposital - de uma criança rumo à morte.

A estratégia da narrativa do filme *Anticristo* baseia-se na tensão gerada pelo deslizamento de sentidos atribuídos a uma mesma causa pelos dois personagens. Durante todo o filme, o personagem Ele se contrapõe a explicação mítica da personagem Ela, ancorando-se na razão e apelando para o realismo. Contudo, ambas as formas de tentar dar significado aos eventos narrados perdem para a imperiosidade do caos.

Medo, caos, tragédia e absurdo nos são oferecidos como a base de sedimentação dessa contemporaneidade. Entretanto, nenhuma destas coisas nos remete à solidez, a qualquer forma de garantia na qual possamos embasar nossas vidas. Esse é o conteúdo da *modernidade líquida*.

O filme *Anticristo* bem como o filme *Melancholia* tratam de uma aposta perdida, feita contra o tempo. “As soluções biográficas para se enfrentar problemas sociais ou estruturais”²¹⁶

²¹⁵ PESAVENTO, Sandra Jathay. História & História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

²¹⁶ BAUMAN, Zygmunt. O Retorno do Pêndulo. Zahar, Rio de Janeiro. 2017. P.23.

acabam por lançar os personagens em dilemas que aparentam ser somente individuais. Os protagonistas demonstram-se como solitários, fazendo parecer irrelevante qualquer ato de solidariedade, algo que soa a um exacerbado egocentrismo. Contudo, esta é apenas a forma básica de composição da tragédia, que como já consideramos não se define pela proporção do aniquilamento que realiza, ou do quão cruel pode ser até dar seu golpe final, e sim pelo seu caráter de fato inapelável.

A forma narrativa de *Anticristo* encerra uma tragédia na qual se inscreve o homem comum. Diferente da tragédia clássica, este homem não está acima dos demais e próximo dos deuses. Ele não arroga para si a responsabilidade de conferir ou dar sentido à vida. Não há o desafio de uma grande lei moral ou da natureza; não há uma queda de força com o destino. Existir é motivo suficiente para padecer de modo trágico. A tragédia utilizada como forma narrativa compreende-se também como uma teoria do tempo.²¹⁷ “Aquilo que é tido como um sentido absoluto na tragédia é na verdade um sentido particular, que deve ser entendido e avaliado historicamente.”²¹⁸

5.1 Divisão do Filme

O filme divide-se em capítulos intitulados: 1 - O Sofrimento, 2 - Dor: o caos reina, 3 - Desespero: Gimnocídio, 4 – Os Três mendigos. Contando juntamente com um prólogo e um epílogo.

Em alguns momentos precisaremos retornar a cenas já exploradas ou mencionadas anteriormente com o intuito de demonstrar as amarrações da narrativa do filme bem como o emprego de imagens que remetem a um mesmo significado.

5.2 Análise do Filme *Anticristo*.

Anticristo inicia-se com o abrir do registro de um chuveiro. Antes que apareça um casal fazendo sexo em *slowmotion* com uma filmagem em preto e branco, a câmera capta o movimento da água e o movimento do ar ao dar close em um exaustor que suga o vapor para fora do ambiente. No mesmo instante que observamos o casal fazendo sexo em um ambiente assistimos a um bebê descer de seu berço em seu quarto. A babá eletrônica que fica no quarto

²¹⁷ WILLIAMS, Raymond. A tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. P.89

²¹⁸ *Idem*. P.89.

do casal está com um ícone de som mudo. O alarme do aparelho não soa. A cena prossegue com o casal na cama enquanto o bebê desce de seu berço e sapatinhos infantis aparecem em primeiro plano com os lados invertidos. A criança segue até a porta do quarto do casal que está aberta, e nós enquanto espectadores não podemos ter certeza se a mulher viu ou não a criança enquanto continua a fazer sexo com seu marido e olha sem foco em direção à porta. O menino arrasta uma cadeira e sobe em uma mesa próxima à janela que foi aberta pelo vento. A esta altura do filme não sabemos que as três pequenas estátuas que a criança derruba da mesa enquanto a escala são os três mendigos: Sofrimento, Dor, Desespero. De um modo enigmático assistimos a criança cair da janela, sem que possamos entender se é um acidente ou um suicídio. Três eventos paralelos se encerram ao mesmo tempo na montagem da cena inicial: o casal chega ao orgasmo, o bebê cai no chão e morre em decorrência da queda e a máquina de lavar encerra seu ciclo. Água, ar, sexo, bebê, infância, pureza, contaminação, morte. Esse prólogo tem por função como na tragédia clássica introduzir-nos na trama. O primeiro momento do filme é oracular, é a profecia do fim. Entretanto, não há pitonisas e sibilas, é o futuro que é autocontido no presente. Toda a potencialidade para a destruição alheia, de si e de mundo é contida naquilo que o homem ou a humanidade tornaram-se de acordo com a tese do filme.

O filme do diretor Lars Von Trier, embora utilize-se do gênero do terror levanta questões filosóficas e históricas acerca do sentido da vida, de sua criação artificial, da luta do ser humano contra o caos e as forças titânicas da natureza. Os personagens que Trier criou para o filme embora pareçam apenas sintetizar polos opostos como homem/mulher, razão/emoção, ciência/natureza formam a complementaridade daquilo que na visão de Trier seja a humanidade na contemporaneidade. As dicotomias parecem indispensáveis para que na composição da narrativa evidencie-se as forças que estão em constante tensão na sociedade.

Após a conclusão das três cenas paralelas inicia-se o primeiro capítulo chamado O Sofrimento. Neste momento assiste-se ao cortejo fúnebre. A câmera realiza um movimento rápido por sobre o caixão, deslocando-se do personagem masculino em primeiro plano, para a mulher que desfalece e cai. Outras pessoas aparecem com rosto desfocado. Nota-se já nesse começo a distância que há entre os dois e o nível de sofrimento que cada um possui em relação à morte da criança. Há um corte na montagem que nos leva do desfalecimento da mulher no velório ao seu internamento em um hospital que se supõe ser psiquiátrico. O filme não nos deixa claro qual o tipo de hospital ou ala a mulher está internada. Apenas temos indícios quando o homem fala que o sofrimento dela é absolutamente normal e que já tratou mais pacientes com problemas emocionais que o médico que trata sua esposa. Já neste primeiro diálogo a mulher

realiza seus protestos contra a arrogância (científica) que pretende tudo conhecer e lhe repreende dizendo que um psicólogo não pode tratar um familiar e que ele se acha esperto demais.

Com os dois personagens em casa o sofrimento da mulher, a depressão e a ansiedade evoluem para quadros mais dramáticos, com sintomas de agressão e fúria, além de alucinações auditivas. Novamente a mulher acusa o homem de estar distante dela e do filho, sobre ele não se importar com a vida dos dois. Em resposta o homem diz que foi um pedido que ela mesma fez quando estava realizando uma pesquisa sobre feminicídio na Idade Média. A mulher o indaga sobre se ele percebeu se ela falava sério ou não a respeito de precisar estar só. Notavelmente fragilizada e descontrolada ela implora por sexo. Como em muitas outras ocasiões no filme – ao total sete vezes – a mulher recorre ao sexo como forma de escapismo ou um paliativo para a dor. Contudo, seria raso ver nisso qualquer insinuação de conotação moral, qualquer relação com uma pretensa moralidade. Lembremos que as personagens sintetizam facetas de uma mesma humanidade e a mulher representa no filme nossas pulsões mais incontroláveis. Não se trata de dizer que somente a mulher é dominada pelos instintos. Desse modo teríamos que concordar com todos os que acusam o filme de misógino e não ver nele também uma acentuada crítica à misoginia.

Em continuação à cena Ela diz que pediu para ficar só, contudo, ao isolar-se no *Éden*, sentiu medo. Ela pede ajuda e o homem responde que a ajudará dizendo que a exposição àquilo que causa medo é o único modo de superá-lo e que o medo em si não é mau. De modo embaraçoso Ela não consegue pontuar seus medos e pergunta:

“Não posso ter medo sem ser de uma coisa definida?” ²¹⁹O homem tenta hierarquizar os medos da mulher em uma lista perguntando primeiramente de que ela tem medo. A mulher responde dizendo que é de todas as coisas. Ainda em sua tentativa de demonstrar racionalmente que o medo é fruto da imaginação o homem pergunta de onde ela tem medo. Ao mudar a pergunta “de que” para “de onde” ela tem medo, vemos claramente a mudança de sentido, é como se o homem buscasse pela fonte de onde emana o medo. Por fim a mulher responde que é do *Éden*.

O *Éden* do filme *Anticristo* contraria em absoluto a ideia do *Éden* cristão. Diferente de um jardim de delícias, com árvores frondosas, com abundante água cristalina, com paisagem e animais amigáveis, este *Éden* é hostil e inóspito. O *Éden* bíblico como uma dádiva divina

²¹⁹ 21:32'

serviria para o homem viver sem preocupações, em total harmonia com a natureza e dela se servindo, já o concebido no filme é o oposto, é o mundo da natureza indiferente e assassina, cada evento nesse ambiente decadente é um presságio da morte.

O medo do *Éden* confessado pela mulher, nos remete ao que Bauman chama de processo de *descivilização*²²⁰. Um futuro de barbárie, um futuro que é retrocesso ... e por isso morte.

Enquanto realizam uma viagem de trem para ir até o *Éden*, lugar onde o homem considera que seja o desencadeador do surto, ele tenta convencer a mulher de que os medos são a falta de socorro que vem da reflexão, que tudo não passa de imaginação. Dando continuidade a sua terapia o homem sugere que a mulher visite o lugar nos seus pensamentos, que o explore sem se preocupar. Nesse momento já temos um anúncio de que a empreitada não será tão fácil. A mulher narra que caminhar no *Éden* é pesado como andar na lama e que a árvore – alusão à árvore da vida – tem um tipo estranho de personalidade. Em uma tomada aérea e posteriormente em um avanço de câmera vemos uma árvore velha, sem folhas, com galhos enfraquecidos e podres. A árvore deste *Éden* é um símbolo de morte. Um filhote de pássaro cai dela e logo é atacado por formigas, estas nem bem avançam e já tem ele subtraído por um gavião. É como se a árvore revelasse a hostilidade e indiferença da natureza, destruindo a ilusão de equilíbrio e harmonia.

A presença da morte e a indiferença da natureza são constantemente reforçadas por imagens de fecundações que não ocorrem como as bolotas do carvalho que não irão germinar, pelo pássaro que tem seu corpo disputado pelos seus predadores, e mais emblematicamente por um cervo que pari um filhote morto enquanto corre para o meio da floresta.

No capítulo 2 chamado *Dor: o caos reina* assistimos não somente a uma acentuada progressão da ansiedade e descontrole por parte da mulher, mas principalmente entramos no ponto em que o filme estabelece suas críticas mais ferozes a ciência e a civilização contemporânea.

Antes que o filme toque na suposta ineficácia da ciência para combater nossos temores, paulatinamente o filme exhibe alguns retrocessos que os personagens enfrentam quando estão no *Éden*. Neste capítulo a mulher revela que já havia sentido medo naquele lugar. Em um diálogo com o homem ela revela que ouvia choro, e ao ir procurar pelo seu bebê e encontrando-

²²⁰ BAUMAN, Zygmunt. Medo Líquido. Zahar, Rio de Janeiro, 2008. P.26.

o tranquilo tomou consciência de que vinha de outro lugar. O homem a interrompe dizendo que era apenas a imaginação, enquanto a mulher o responde com uma frase que dá o tom da trama:

“Eu ouço o grito de tudo o que está para morrer. Tudo o que eu achava belo é hediondo. A natureza é o templo de Satã.”

Esta frase curta carrega em si uma síntese e duas possibilidades de análise. Uma delas seria teológica, uma espécie de inversão que diz que habitamos um mundo criado pelo inimigo de Deus e, portanto é essencialmente mal. A outra é a que se reforça quando o marido diz que ela comprou a ideia que ela deveria criticar. A mulher é uma pesquisadora – ao que tudo indica é uma historiadora – e estava realizando o seu doutoramento sobre “*gymnocídio*” na Idade Média, o que tratamos como equivalente de feminicídio. Ao ler que as mulheres eram más e perseguidas pela inquisição nossa personagem acabou adotando a proposição como verdadeira. Essa Natureza que é templo de Satã, teria como desígnio nos afligir e nos matar em seu culto de indiferença e desprezo pelas nossas vidas.

Na próxima cena, em um diálogo após acordarem, o homem com ar levemente perturbado confessa que vem tendo sonhos estranhos. A mulher responde:

- Sonhos não são de nenhum interesse para a psicologia moderna. Freud já morreu! Não Morreu?!

Podemos, nesse momento, destacar novamente a ênfase que se dá na crítica em relação a ciência não dar conta de explicar todos os processos humanos ou servir de alento para as suas aflições.

Após a mulher dizer que está curada e se sente bem, dado o ar de desconfiança impresso no semblante do homem, em poucos segundos ela muda de humor e o acusa de não conseguir ficar feliz por ela e embrenha-se novamente na mata. Sem segui-la, apenas caminhando por entre folhagens e pequenos arbustos o homem depara-se com uma raposa, que diferentemente das fábulas evoca mais que a imagem de um animal astuto e anuncia: O caos reina!

Caos, em grego, no sentido próprio e primordial significa vazio, nada. É do vazio mais total que o mundo emerge. Mas, já em Hesíodo, também o universo é caos, no sentido de que não é perfeitamente ordenado, de que não se submete as leis plenas de sentido.²²¹

²²¹ PERRUSI, Martha Solange. A Apropriação do “Conceito” Grego de Caos No Pensamento de Castoriadis. Symposium de Filosofia. Vol.1.n1. julho/dezembro-98. P.35.

Contudo, nas ‘raízes’ do universo, para além da paisagem familiar, o caos continua a reinar soberano.²²²

Em meio ao caos, o ser humano aparece, então, como criador de seu próprio mundo pela criação de instituições e significações imaginárias que, no entanto, não determinam o mundo de uma vez por todas.²²³

A frase famosa, que soa a um clichê “O caos reina”, usada frequentemente nos momentos de clímax da trama cinematográfica, como no caso da raposa falante, é como na maioria dos casos um momento de revelação. Contudo, tanto na teoria de Castoriadis, quanto no filme *Anticristo*, não há revelação alguma. Nada há de novo. O caos não usurpou o trono da ordem. A ordem é um esforço perene, bem como a ordem abarca dentro si uma parte muito pequena de significados fabricados pelo homem. Por seu turno, o caos é tudo e impera mesmo com os esforços que a civilização usa para mascarar-lo.

Para Castoriadis o Ser também é caos²²⁴, já que somos indeterminados e dentro da temporalidade na qual se inscreve nossa vida “não somos”, mas “estamos sendo” algo. E essa injustiça (*adikia*²²⁵), daquilo que pode ser tudo, é que deve ser reparada com sua corrupção e desaparecimento.

O caos comumente assimilado à desordem pode apresentar outra de suas faces mais terríveis ao homem, aquilo para além de todo esforço e construção de sentido em virtude de sua negação: a mortalidade humana. O caos é impiedoso e pune o homem, ora por sua *hybris*, ora por seu temor. Quando o caos se apresenta como ausência de sentido, não sendo nem justo, nem injusto, apenas podendo ser o que quer que seja, o homem aos poucos toma consciência de sua destruição. “A humanidade só sobrevive enquanto humanidade, num mundo em que haja sentido. A própria tentativa de conferir sentido à morte demonstraria isso.”²²⁶

Essa negação da mortalidade humana, ou o ato de conferir à morte o sentido de passagem para uma outra vida, que se realiza através da religião, acaba por gerar na sociedade a heteronomia. O que segundo Castoriadis é fundar o social no extra-social.²²⁷ Através da

²²² *Idem*. P.35.

²²³ *Idem*. P.35.

²²⁴ *Op. Cit.*P.36.

²²⁵ Na mitologia grega o oposto de *Dikè* (a deusa da justiça).

²²⁶ PERRUSI, Martha Solange. A Apropriação do “Conceito” Grego de Caos No Pensamento de Castoriadis. Symposium de Filosofia. Vol.1.n1. julho/dezembro-98. P.37.

²²⁷ *Idem*. P.37.

heteronomia, a lei exterior ao próprio homem, advinda de um ser superior, imaginado ou real, o homem traça contornos também imaginados para o indeterminado.

Dentre todas as coisas que podem ser indeterminadas, importa para Castoriadis e para nosso trabalho o Ser. Este Ser, que não simplesmente “existe no Tempo, mas pelo Tempo (por meio do tempo, em virtude do Tempo)”.²²⁸

No momento em que aparece a raposa falante no filme *Anticristo*, não temos somente o ápice do terror que se pode sentir diante de tal revelação, temos a conclusão da tese que se desenrola na *Trilogia da Depressão*²²⁹, de que embora os modos do sentir seja historicamente localizável, que as explicações que damos para nossas emoções ou o que as motiva mude com o tempo, que nossas sensibilidades sejam construídas ou moldadas, e que a cada passo estamos nos ressignificando enquanto humanidade, tememos o vazio de nossa origem e de nosso fim. A História é a via pavimentada em meio ao caos. É o ponto de apoio da humanidade por onde se pode transitar com uma menor dose de temor sobre a total indeterminação. Ainda que a História ou o social-histórico²³⁰ não possam ser completamente transparentes e elucidados, é nele que o Ser pode apresentar e reformular suas significações. Aqui acreditamos encontrar um ponto de convergência entre a teoria de Castoriadis e o filme de Trier.

O caos reina, é o que atesta o filme, contudo cabe desatrelar a negatividade dessa afirmativa, já que o caos é possibilidade e dentro dela pode o Ser, em sua criação de sentidos, conquistar a autonomia.

Começa o capítulo 3 - Desespero: *Gynocide* (termo que equivaleria ao genocídio feminino). O personagem masculino observa a chuva do lado de fora da cabana e incomodando-se com barulho no telhado apanha uma escada do lado de fora e sobe até o sótão. Ao chegar ao sótão encontra várias gravuras de mulheres torturadas, ao que se supõe, pela Inquisição. Junto com estas gravuras ele encontra um caderno de anotações com o título *Gynocide*. O caderno que deveria ser um guia com fichamentos e reflexões sobre o tema do genocídio feminino realizado pela Inquisição contém anotações que apontam para a concordância com as ideias dos inquisidores. Ao invés de estabelecer uma crítica, como se supõe o trabalho acadêmico, a mulher aceita os pressupostos como verdadeiros. Percebe-se com o virar das páginas a progressão do desequilíbrio emocional pela letra que perde clareza nas formas e pela desistência

²²⁸ *Op. Cit.* P.37.

²²⁹ Trilogia que inclui os filmes *Anticristo*, *Melancolia* e as duas partes de *Ninfomaníaca* de Lars Von Trier.

²³⁰ *Op. Cit.* P.38.

da crítica ao tema estudado. Um mapa com uma constelação inexistente, os Três Mendigos, está sobre a mesa próximo às anotações para a tese.

Em um novo exercício terapêutico o homem propõe uma encenação com um diálogo em que ele será todos os pensamentos que causam medo na mulher (a natureza), cabendo a ela interpretar o pensamento racional:

H - Eu sou tudo aquilo que você chama de natureza

M - Está bom senhor natureza o que você quer

H - Te machucar o máximo que eu puder

M - Como?

H - Como você acha?

M - Talvez me assustando?!

H - Matando você!

M - A natureza não pode me machucar. Você é apenas o verde lá fora!

H - Não, eu sou muito mais que isso.

M - Eu não compreendo.

H - Eu estou lá fora, mas também estou dentro, eu sou a natureza dos seres humanos.

M -Esse tipo de natureza... o tipo de natureza que leva as pessoas a fazerem coisas terríveis contra as mulheres?

Após esse diálogo a mulher conclui que essa natureza era a que interessava a sua pesquisa inicial, mas que não se deve subestimar o poder do *Éden*. Novamente o homem diz que ela deveria fazer a crítica e não concordar com as afirmações da Igreja da Idade Média.

Em mais uma das muitas cenas de sexo que compõem o filme a mulher acusa o homem de não amá-la por não querer bater nela durante o ato sexual e o abandona indo masturbar-se na mata. Vislumbramos nessa cena o domínio que a natureza e os instintos passam a exercer sobre todas as ponderações do intelecto quando encontramos-nos em avançado estágio de

descivilização. A mulher torna-se o caos proporcionado pelo *Éden*, que ela mesma temia. A cena compreende muito mais que a exibição sem censura de uma tara sado-masoquista ou simplesmente os desejos de uma ninfomaníaca. Ainda que com o uso de iluminação pesada, de um ambiente sombrio filmado ao pé de uma árvore velha, com uma terra que se move com os movimentos da masturbação feminina, assistimos a uma fusão com a natureza. Não uma fusão do tipo que Tarkovski realizava, uma fusão com o verde e com a vida. É uma fusão com o lado indiferente da natureza. A continuação e finalização da cena que compreende o homem juntando-se à esposa no ato carnal apenas corrobora para a tese do filme de que a razão é um fino verniz que encobre nossa animalidade. Braços e pernas de corpos que não se sabem se mortos e ou adormecidos aparecem junto das raízes envelhecidas da árvore.

Após o homem perceber através do laudo e da quantia de fotos em que o bebê aparece com os sapatinhos invertidos acaba por concluir que não se tratava de um mero lapso da mulher e sim de um fato que se repetia. Podemos tanto dizer que a mulher já havia perdido grande parte de sua sanidade ou por outro lado, que era realmente cruel. Trier não deixa claro exatamente o que esse fato quer dizer. Em muitas críticas lê-se ²³¹que o cineasta revela sua tese misógina representando a mulher como maligna. Do nosso ponto de vista pensamos o contrário. Vemos a acentuação do quadro evolutivo de uma doença mental, bem como a demonstração de que com quanta sutileza desmoronam os princípios da racionalidade que nos orientam. Lembramos que não podemos ler a obra *Anticristo* como uma guerra dos sexos. Não é disso que trata o filme. Seria deixar de perceber todo o esforço da construção narrativa que pretende mostrar uma contemporaneidade que paulatinamente, como nos diz Zigmunt Bauman²³², se “desciviliza”. A melhor compreensão do retorno ao *Éden* decadente é a nossa “descivilização”, ou a chegada em um ponto da caminhada “humana” em que a razão por si só não dá conta de garantir um próximo passo seguro. O futuro que se anuncia, de acordo com o filme, só pode ser catastrófico.

Novamente, após atingir o homem com um golpe nas costas e atirá-lo ao chão, a mulher tenta novamente fazer sexo. Em luta corporal o homem a afasta para longe de si. Encontrando um pedaço de lenha, que estava próximo, a mulher o atinge no pênis e o desmaia. Em seguida ela o masturba e o homem ejacula sangue. Temos aí mais uma evidência da degradação da vida

²³¹ Daniel Pizza para O Estadão <http://www.estadao.com.br/blogs/daniel-piza/a-misogina-melancolia-de-von-trier/> e <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1283588-7086,00-FRAUDE+MISOGINO+GENIO+VEJA+O+QUE+A+CRITICA+JA+FALOU+SOBRE+TRIER+E+ANTICRISTO.html>

²³² *Op. Cit.* P.26 -27.

e da impossibilidade de transmiti-la à frente. O homem não ejacula sêmen, pelo contrário, ejacula o sangue da vida que se esvai. Recorremos novamente a imagens já mencionadas: o pássaro devorado, o cervo natimorto, as bolotas do carvalho. Nada germina, nada deve viver!

Após desmaiar o homem, a mulher fura sua perna com um arco de pua²³³ e atravessa um eixo pelo seu osso, prendendo ao eixo a pedra de uma máquina esmeril²³⁴ finalizando o aperto com uma porca e jogando a chave-de-boca debaixo da cabana. Com grande esforço, após acordar, o homem foge arrastando-se para a floresta. A mulher procura-o furiosa e descontrolada. Com grande dificuldade e com a pedra ainda presa a perna o homem consegue esconder-se na toca da raposa. Enquanto Ele acende um fósforo, um corvo que estava junto na toca começa a grasnar e denunciar a sua presença. Para manter-se escondido o homem mata o corvo. No filme a imagem do corvo é sempre o presságio da morte. A mulher com gritos desesperados chama pelo homem perguntando onde ela está e acusa-o de abandono, ele que prometeu ajudar. Ao perceber a proximidade do homem ela cava com uma cortadeira para remover o marido. Novamente ao invés de matá-lo, com ar hesitante ela o salva e pede perdão enquanto o homem permanece desacordado.

Capítulo 4 - *Os três Mendigos*. Neste momento o filme faz clara analogia com a simbologia cristã dos três Reis Magos. De acordo com a tradição cristã os reis que vem de terras longínquas para conhecer o messias redentor da humanidade trazem-lhe presentes. Estes presentes sendo descritos como ouro, incenso e mirra nos remetem a fartura, a alegria da vida e seus sentidos. São presentes que claramente associamos a uma vida alegre, promissora e cheia de esperanças pela frente. Contrariamente, os três mendigos trazem consigo tudo que remete a morte, seja ao seu instante derradeiro, irrefreável, determinante, seja ao que conduz a ela como: sofrimento, dor, desespero.

Estando na cabana novamente, a mulher revela que ainda não o matou porque os três mendigos não chegaram. Neste momento entendemos que não é a mulher que o matará, não é uma pessoa. Quem o matará é tudo aquilo que afronta a razão humana, e na tese do filme, aquilo para o que esta razão não passa de uma máscara com o intuito de afastar dos nossos pensamentos: sofrimento, dor e desespero. Não exatamente a morte em si, a nossa destruição corpórea. Mas nossa morte em segundo grau como nos aponta Bauman. A morte de segundo

²³³ Broca manual.

²³⁴ Aparelho utilizado para polir afiar facas, enxadas, serras e moldar outras brocas e ferramentas.

grau é a que experimentamos ao ver a falta de solidez de nossos laços afetivos, de nossas garantias que dão estabilidade a vida. É a morte do futuro.²³⁵

Após contar ao marido sobre o momento em que morrerá a mulher despe-se e volta com uma tesoura. Deitando-se ao seu lado agora, esta cena revela o que o filme nos fez ficar em dúvida em seu início: Ela viu o momento em que o seu bebê ficou parado na porta de seu quarto. Sabemos que ela preferiu continuar o ato sexual ao invés de pôr a criança novamente no berço. Em nossa leitura, pontuamos novamente que se trata da indiferença da natureza representada pela mulher e não da mulher ou da natureza feminina. É a natureza que não se importa com o curso da vida, com a fragilidade de uma criança e com o seu destino. O remorso que percebemos nas feições da mulher e no desespero que a leva a extirpar o seu clitóris com uma tesoura é uma luta contra os instintos. Não podemos descartar a culpa cristã, ou qualquer forma de crítica ao patriarcado. Porém nossa chave de leitura se atém ao embate natureza versus razão e cultura. Pensamos nessa automutilação como representação da tentativa de negar os instintos mais básicos do ser humano em nome de uma razão civilizadora que sedimenta nossos laços sociais como insinua o filme.

Já no clímax do filme, quando chegam os Três Mendigos e deitam-se próximos ao corpo da mulher, em uma analogia aos Três Reis Magos do presépio que se juntam em volta da manjedoura, novamente vemos o oposto da cena bíblica. Não é entorno do redentor que se monta vigília, mas sim ao redor da morte. Enquanto o homem tenta desprender-se da pedra, encontrando a chave de boca que estava debaixo da cabana, por causa do grasnado de um corvo, a mulher encontra-o e lhe atinge com um golpe de tesoura nas costas. Conseguindo afastar a mulher com um empurrão o homem desprende-se da pedra e a ataca. A cena que se segue é convincente. Parece que estamos assistindo realmente a um estrangulamento. Os cortes de câmera são poucos e focam grande parte nos polegares que apertam a garganta da mulher, assim como em suas expressões faciais. Por fim, exercendo mais pressão contra a garganta da mulher, o homem a mata. Na sequência da cena ele a queima em uma fogueira fazendo alusão ao modo como faziam os inquisidores. A cena não contém mais que três a cinco segundos entre o ascender da fogueira, o foco da câmera e o corte para outra cena em que o homem aparece caminhando amparado por uma ferramenta que usa como muleta. O homem atravessa pesarosamente o Éden passando próximo da árvore que chamaremos de árvore do conhecimento da morte. A árvore destaca-se na cena por conta de seu tamanho e da iluminação

²³⁵ BAUMAN, Zygmunt. Medo Líquido. Zahar, Rio de Janeiro. 2008. P.62.

amarelada que recebe, enquanto os corpos nus a sua volta são brancos. Estes corpos brancos de algum modo denotam certa pureza ou inocência, tendo sido vitimados simplesmente porque um dia foram vivos.

Epílogo. Filmado em preto e branco o final do filme retorna a seu começo anunciado pelo prólogo que também é realizado em preto e branco. Não retorna no sentido de repetir as cenas, mas de mostrar o seu desfecho. O preto e branco no filme *Anticristo* nos remete a incapacidade de formularmos juízo sobre todas as questões humanas. No prólogo podemos saber de antemão todo o tom da trama, contudo, a medida que o filme se desenrola assistimos a constantes vitimizações do humano, seja em sua corporeidade com os sofrimentos carnis, seja na sua subjetividade com a natureza impiedosa que desafia a toda forma de convicção.

Na manhã de outro dia, o homem ainda aparece andando ferido com o auxílio de uma ferramenta. Ainda se apoia no que construiu para seguir em frente, mas quando sente-se exausto e faminto é das frutas silvestres que se alimenta. Não é um alimento cozido ou processado, não há interferência humana. O homem volta ao mais básico de sua sobrevivência que é alimentar-se do que puder para conseguir permanecer vivo. É um futuro igual ao passado.

Em um instante solene o homem vê novamente os Três Mendigos. Enquanto fica paralisado, mulheres com o rosto desfocado começam a subir pela montanha em direção ao seu topo. Estas mulheres podem ser as “irmãs” mortas na Inquisição, como também podem ser qualquer mulher vítima da intolerância e do machismo que ainda mata.

Considerações Finais

Esta pesquisa que se iniciou com o intuito de analisar nos filmes as formas do sentir e sensibilidades contemporâneas derivadas de uma realidade histórica na qual se encontra o sujeito, precisou tomar alguns rumos diferentes ao deparar-se com o problema de definição do objeto. Não que as sensibilidades, entendidas como um modo de ser e estar no mundo, deixem de pertencer aos domínios da história. As sensibilidades são uma forma do ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada.²³⁶ É esta sensibilidade partilhada que precisava ser averiguada nas representações que o filme fazia não somente da melancolia em si, mas da sociedade e tempo que a suscitam e em que ela difere em sua performatividade e expressão da melancolia dos homens de outrora.

*(...) para chegar até as sensibilidades de um outro tempo, é preciso que elas tenham deixado um rastro, que cheguem até o presente como um registro escrito, falado, imagético ou material, a fim de que o historiador possa acessá-las. Mesmo um sentimento, uma fantasia, uma emoção precisam deixar pegadas para que possam ser capturados em suas marcas pelo historiador.*²³⁷

Para demonstrar que a melancolia de *Justine* é um sintoma de nosso tempo não bastava dizer que a personagem do filme *Melancolia* era uma metáfora de um mundo em ruínas, faltava trilhar o caminho da edificação que ruía. *Justine* era o resultado da vida protocolar, ou dos rituais burgueses esvaídos, sofrendo pelo ato disruptivo da busca por autonomia em uma sociedade heterônoma filha do capitalismo burguês. Todo o desconforto que se sente em nossa contemporaneidade, de modo geral, parte da luta individual contra problemas que são de ordem conjuntural, que residem na estrutura de nossa sociedade.

Agora nosso problema já não era mais o das sensibilidades, ainda que este não tenha sido descartado, agora precisávamos responder a que ou ao o que estas sensibilidades reagiam.

Nosso principal problema foi o de perceber que esta melancolia e ansiedade apresentadas nos filmes do diretor dinamarquês Lars Von Trier eram respostas a crise de sentidos do tempo presente. Tendo pois, aceitado a sugestão de olhar para esta sensibilidade como resultado de uma distopia, colocamos no eixo da história as questões que surgem a partir desta. Distopia que, como pontuamos, pode conter mais de uma acepção, interessando a nós

²³⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

²³⁷ *Idem*.

aquela que fala de um projeto de sociedade que em seus intentos mais nobres parece não ter possibilidade de alcançar êxito. A utopia iluminista que sonhava com liberdade, igualdade e fraternidade, resultados do progresso da razão e do avanço tecnológico, viu-se desolada com a capacidade que o capitalismo liberal promoveu desastres e holocaustos em nome da expansão do mercado.

Ao final o que aparecia no horizonte de expectativa, após viver a experiência histórica do esfacelamento das utopias, era o caos entendido como retorno à barbárie e não como abertura do ser ou a possibilidade do devir.

Entendemos que a *Trilogia da Depressão*, uma composição cinematográfica baseada na distopia, não encerra em si um sentido plenamente pessimista. Como dissemos em nosso trabalho, a distopia é um modo de soar o alarme em busca de novos sentidos para a história. Embora as distopias sejam retratadas em um futuro próximo ou muito distante elas tratam de reflexões sobre presente e passado, sendo, portanto, um modo de interpretar a história e se não, em última instância, realizar prognósticos.

O recorte que efetuamos na filmografia de Lars Von Trier, elegendo dentre as suas diversas fases, a que obteve maior repercussão midiática e alcance de público, deveu-se à nossa afirmação de que um filme pode e/ou desempenha um papel na cultura, na criação de sentidos e nos questionamentos que faz sobre estes. As alegorias/metáforas e ou sua ausência, a insistência do cineasta em dizer que se algo acontece ele precisa mostrar exatamente como é, também nos motivou a explorar a reação do público que pode ser constatada em uma longa lista de críticas e artigos depreciativos que o acusam de misógino, de pessoa de tremendo mau gosto, e até de imperícia na execução de suas obras. Esta incursão intencionalmente conduzida pelo romântico, suntuoso e lírico, que faz escalas no pequeno cotidiano até aportar no mesquinho, no horrendo e na mais baixa vilania, nos pareceu com uma tentativa do diretor de demonstrar que o humano pode ser sublime e banal ao mesmo tempo. De acordo com seus filmes, não importando qual tipo de pessoa sejamos, estamos sujeitos às afecções de nosso tempo. Nossos quatro personagens principais dos dois filmes escolhidos, *Anticristo* e *Melancolia*: Claire e Justine, Ele e Ela, independente das convicções ou disposições tornaram-se vítimas da loucura do tempo histórico em que vivem.

Grande parte das críticas lidas para este trabalho, pareciam em uma parte do caminho esquecer da obra e partir para o ataque particular. Uma pequena análise sobre os vários movimentos religiosos, de vertente cristã ou não, que pediam o banimento de seus filmes em

seus respectivos países serviram-nos ao propósito de pensar no filme não somente como uma representação visual do sensível, mas também como um agente da história capaz de causar reações concretas, sejam elas cartas de repúdio, artigos, denúncias, medidas restritivas ou o mero debate. Ao fim da pesquisa consideramos que por si só os filmes diriam para nós apenas como um diretor de cinema com suas características peculiares representou a sua contemporaneidade. Juntamente com as críticas podemos saber como a sua visão foi recepcionada e confrontada. Podemos saber o transtorno que gera em uma sociedade ver-se representada de modo grotesco, cruel, impiedoso e mesquinho. O filme, em sua representação, diz “somos assim”, e a sociedade responde “você é assim”. Não é difícil encontrar, principalmente na internet, à título de exemplo, artigos que não captam a fragilidade das personagens de Lars Von Trier diante das situações em que se encontram e partem logo para o discurso moralizante.

Trabalhar com filmes para captar os movimentos da história exigiu mais que uma habilidade, exigiu aprender uma espécie de idioma novo. O que se chamou linguagem do cinema nesta pesquisa foi um misto de muitas outras linguagens dentro deste pequeno universo. Foi preciso aprender sobre todas as remetências; fossem elas à autores do cinema, pensadores, cores, filosofias, movimentos artísticos, técnicas de filmagem e montagem, sobre o explícito e o implícito, sobre as antíteses que dada iluminação ou locação pode promover em conjunto com a fala do ator. Todos estes pontos e outros mais foram levados em consideração, sem deixar de pensar que esta linguagem polimórfica e polissêmica encontra certa consonância na capacidade que tem de manipular a percepção do tempo fazendo passar diante de nossos olhos séculos em frações de segundos, bem como o oposto dessa operação sensitiva. Como historiador, penso que em suma o cinema ou os filmes não difira muito das outras fontes históricas. Talvez o cinema simplesmente nos mantenha mais alertas para o seu “efeito do real”, suas tentativas de demonstrar ou explicar a realidade.

Referência Bibliográfica

AGAMBEN, Giorgio. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2007.

ALVES, Cardoso Ronaldo. DA CONSCIENCIA HISTÓRICA (PRÉ) (PÓS) MODERNA: REFLEXÕES A PARTIR DO PENSAMENTO DE REINHART KOSELLECK. *SÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA* [30] João Pessoa, jan./jun. 2014.

ANDRADE, Carlos Drumond. Fazendeiro do Ar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AUMONT, Jacques. As Teorias dos Cineastas. Campinas, SP: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. Tempos Líquidos. Zahar, Rio de Janeiro 2007.

BAUMAN, Zygmunt. O Retorno do Pêndulo. Zahar, Rio de Janeiro.2017.

BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs). Cinema Mundial Contemporâneo. 2.ed. campinas: Papirus, 2012.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e política – Obras escolhidas I (Trad. Sérgio Paulo Rouanet), São Paulo, Brasiliense, 1996. apud BERNAL, César Colera. O que é um autor: o conceito de autoria.

BENTLEY, Eric. A experiência viva do teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BEZERRA DE MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n.45, pp. 11-36 – 2003.

BRADLEY, Linda. Lars Von Trier. Chicago: University of Illinois, 2010.

BULCÃO, Marly. Luz, câmera, filosofia: mergulho na imagética do cinema. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

CARLSON, Marvin. Teorias do teatro: um estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Unesp, 1997.

CORDÁS, Táki Athanassios. DEPRESSÃO. Da Bile Negra aos Neurotransmissores. *Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial. 2002.

COUSINS, Mark. História do Cinema: Dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CRUZ, Nina Velasco. Entre cinema, fotografia e pintura: o uso de movimentos mínimos em Melancolia. Revista Ecopós. Transformações do Visual e do Visível. V.17. N.2, 2014.

DAVIS, Natalie *apud* ROSENSTONE, Robert. A. A História nos Filmes, Os filmes na História. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2010.

EDGAR-HUNT, Robert et al. A linguagem do cinema. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FERRO, Marc. Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde entire. Paris Payot, 1986.

FILHO Maurício Hirata. O Dogma 95 *in*: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.) Cinema Mundial Contemporâneo. 2 ed. Campinas: Papirus, 2012.

FOUCAULT, Michel. História da Loucura. São Paulo: Perspectiva, 2014. P.16.

FREUD, Sigmund. Obras Completas Volume 12: Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916), São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GERACE, Rodrigo. CINEMA EXPLÍCITO: Representações Cinematográficas do Sexo. Perspectiva: SESC: São Paulo, 2015.

GODARD, Jean-Luc, "Bergmanorama", Cahiers du cinéma, Julho – 1958).

HARTOG, François. Regimes de historicidade: *presentismo e experiências do tempo*. Tradução de Andréa S. de Menezes, Bruna Breffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

JACOBY, Russel. Imagem Imperfeita. Pensamento Utópico Para uma Época Antiutópica. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

JENKINS, Keith. A História repensada. Tradução de Mario Vilela. São Paulo: Contexto, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos. Contraponto, PUC Rio, RJ. 1979.

KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LEADER, Darian. O QUE É LOUCURA?; *Delírio e Sanidade na Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LEVINAS, E. *De l'évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982.

LEVINAS, Emmanuel. *Les imprévus de l'histoire* [1994]. Montpellier: Fata Morgana, 2007.

MEYER, Luiz. Melancolia de Lars Von Trier e a psicopatologia contemporânea. *Jornal de Psicanálise* 46 (84), 239-251. 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A Escrita Fílmica da História e a Monumentalização do Passado: uma análise comparada de Amistad e Danton in _____ CAPELATO, Maria Helena ... (et al.). – São Paulo: Alameda, 2007. (USP: História Social. Série Coletâneas)

NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo: um olhar sobre a história/ Jorge Nóvoa, Soleni Biscouto Fressato, Kristian Feigelson (organizadores. – Salvador: EDUFBA: São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

NÓVOA, Jorge; SILVA, Marcos. O Olho da História. Cinema-história e razão poética. O que fazem os profissionais de História com os filmes? N.11, dezembro de 2008.

NÓVOA, Jorge. “A ciência histórica e os pensadores ou a razão poética como pensamento orgânico-crítico: elementos para a reconstrução do paradigma historiográfico.” In: *Politeia: história e Sociedade*. Revista do departamento de história da Universidade do Sudoeste da Bahia –v. 4n.1 92004). Vitória da Conquista – Bahia: Edições UESB, 2004.

PELBART, Peter Pál. A Nau do Tempo Rei. Sete Ensaios sobre a Loucura. Rio de Janeiro: Imago. 1993.

PESSOTI, Isaias. A loucura e as épocas. São Paulo: Editora 34, 1994.

PERNIOLA, Mario. Do Sentir. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

PERRUSI, Martha Solange. A Apropriação do “Conceito” Grego de Caos No Pensamento de Castoriadis. *Symposium de Filosofia*. Vol.1.n1. julho/dezembro-98.

ROSENSTONE, Robert. A. A História nos Filmes, Os filmes na História. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2010.

ROSENWEIN, Barbara H. História das Emoções: Problemas e métodos. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. Esboço para uma teoria das emoções. Porto Alegre: L&PM Pocket. Tradução de Paulo Neves, 2014.

SCLIAR, Moacyr. Saturno nos Trópicos: A melancolia europeia chega ao Brasil. SP. Cia das Letras, 2003.

SHOPENHAUER, Arthur. Sobre a Vontade na Natureza. L&PM, Porto Alegre 2013.

SOLOMON, Andrew. O DEMÔNIO DO MEIO-DIA: *Uma Anatomia da Depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

STEINEIR, George. A morte da tragédia. São Paulo: Perspectiva 2016.

STRINDBERG, August. Senhorita Julia e outras peças. São Paulo: Hedra, 2010.

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: opacidade e a transparência. 4º edição – São Paulo. Paz e Terra, 2008.

WILLIAMS, Raymond. A tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

Filmes Utilizados

VON TRIER, Lars. Melancholia. Filme, longa-metragem. DVD. Zentropa Entertainments, Nordisk Film, Dinamarca, 2011. 130 min.

VON TRIER, Lars. O Anticristo. Filme, longa-metragem. Trust Nordisk and Zentropa. DVD. EUA, 2009. 112 min.