UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

PATRÍCIA DE ALMEIDA KRUGER

Penetrando o Éden: *Anticristo*, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

PATRÍCIA DE ALMEIDA KRUGER

Penetrando o Éden: *Anticristo*, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofias, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

De acordo:

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

K94p

Kruger, Patrícia de Almeida
Penetrando o Éden: Anticristo, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes / Patrícia de Almeida Kruger ; orientador Marcos César de Paula Soares. - São Paulo, 2016.
286 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Trier, Lars von, 1956- .. 2. Estudos de Cultura. 3. Teoria literária. 4. Relações de gênero. 5. Caça às Bruxas. I. Soares, Marcos César de Paula, orient. II. Título.

Folha de Aprovação

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofias, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Título: Penetrando o Éden: *Anticristo*, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes.
Autor: Patrícia de Almeida Kruger
Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

Banca examinadora:

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição:_____Assinatura:_____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição:_____Assinatura:_____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição:_____Assinatura:_____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição:_____Assinatura:_____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição:_____Assinatura:_____

Aprovado em:_____.

Para Vanessa Kruger e Maíra Lacerda,
minhas companheiras de mais longa data, que me
fazem lembrar, todos os dias, da importância de
nunca subestimar o Éden do Patriarcado.

Agradecimentos

Ao Professor Marcos Soares, pela confiança em meu trabalho, pela orientação dedicada, sempre muito segura e generosa, pelas discussões motivantes, pelos materiais e pelo apoio em todo o percurso da minha formação acadêmica.

Aos funcionários do DLM, pela ajuda e suporte durante a minha pesquisa.

À CAPES, pela bolsa concedida para o desenvolvimento deste estudo no Brasil.

Ao convênio CAPES-DAAD, pela bolsa de Doutorado-sanduíche e por todo o apoio durante o estágio na Alemanha.

Aos Professores Ismail Xavier e Maria Elisa Cevasco, pelas leituras atentas no exame de qualificação, pelas sugestões e por terem me ajudado a aprofundar diversos temas desta pesquisa. Ao Professor Marcos Fabris, agradeço também pelas diversas sugestões.

À Professora Stefanie von Schnurbein, por me receber no Nordeuropa Institut, na Universidade de Humboldt, pelas diversas conversas, sugestões e oportunidades oferecidas para o enriquecimento deste trabalho. Agradeço, igualmente, aos colegas do Oberseminar e a todos do Instituto que foram tão importantes para minha pesquisa. Ao Professor Ralf Klausnitzer e aos funcionários da Brecht-Haus, agradeço também pelos precioso materiais disponibilizados.

Ao Professor Peter Schepelern, agradeço imensamente pelo artigo inédito gentilmente cedido, pelo envio de materiais sobre o Lars von Trier e por possibilitar, junto com o Professor Mads Bunch, o encontro com o cineasta. Agradeço também ao Professor Mads Bunch pela oportunidade de participar do seminário na Universidade de Copenhagen e pelas indicações bibliográficas.

À Roswitha Scholz, sou extremamente grata pela recepção afetuosa em Erlangen, pelas esclarecedoras conversas, pelos materiais doados e por todos seus ensinamentos.

Às Professoras Toril Moi e Bodil Marie Stavning Thomsen, pelos artigos solicitamente cedidos, pelas conversas e pelo interesse por minha pesquisa. Agradeço também ao Professor Angelos Koutsourakis pelas sugestões de peças e leituras, envios de materiais, por participar da minha apresentação sobre o filme no Nordeuropa Institut e pelos sempre agradáveis debates brechtianos e trierianos. Às professoras Siri Erika Gullestad e Linda Badley, agradeço pelos materiais gentilmente enviados, assim como a Johannes Limberg. A Per Enggaard Pedersen, sou extremamente grata pelas traduções, pelos livros, artigos e DVDs, pelas empolgantes conversas e por compartilhar seu fascínio por Trier e Strindberg.

À Paula Barbosa e à Lucia Barbosa, pelas leituras de artigos e do exame de qualificação, por participarem de apresentações sobre minha pesquisa, pelas indicações de materiais e pela motivação constante, pela qual também agradeço muito à Ângela Barbosa e à Solange Lisboa. Ao Cássio Lacerda, agradeço pela leitura da qualificação e pelo empolgante

feedback. Ao Renato Faria, à Gabriela Siqueira e à Ana Paula Anjos, pelo auxílio com o projeto para a Humboldt, e também ao Breno Longhi, cujo apoio para esse projeto foi valioso. À Simone Longhi, agradeço igualmente pelas inúmeras contribuições, desde a graduação.

À Mihaela e ao Marcello, por toda a força durante a pesquisa, especialmente em Berlim, pelas leituras de artigos, apoio na preparação de apresentações, pelo abrigo após conferências, pelas conversas animadas e também pela *performance* inesquecível na exibição de *Anticristo*.

Aos colegas do Inglês, sou grata pelos momentos importantes compartilhados, pelo apoio e por tudo o que aprendi com vocês. Muito obrigada a Cris, Rosângela, Antonio, Ana Paula, Solange, Neyde, Alysson, Roberta, Talita, Rachel, Lígia, Fabi Vilaço, Maíra, Elaine, Sheila, Giuliana, Lívia, Elton, Elder, Wellington e Márcio.

À Dani, agradeço muito pelo apoio com relatórios e afins, bem como pelos materiais fornecidos e pela presença e ajuda na exibição do *Anticristo* em Berlim. A todos que aceitaram minha carinhosa intimação para assistir a esse belo filme, e que colaboraram com ideias e questões nos debates, agradeço imensamente: Fezinha, Lia Palm, Edson, Bia, Cesare, Marijones, Vivi, Paulinha, Kathrin, Ekki, Carlitos, Joachim, Severino, Marcos, Naty, Edu, Elisa, Stephan, Rica, Flávia, Giu e Renato.

À querida amiga Carolina von Zuben, pela força inestimável na reta final deste trabalho, pelas ideias, pela motivação, pela presença e pela inspiração constantes. Ao Cesare, pelo apoio maroto com traduções. À Ana Monte, pelas conversas psicanalíticas, pela leitura do relatório de qualificação e pelo empréstimo de materiais. A Michelle Ferreira, Daniel Lage, Brisa Campos e Inaê Luz, pela empolgação com a minha pesquisa e pelas sempre tão animadas conversas a respeito. À Tati Burg, pelo apoio eutônico tão importante.

A Bia, Marijones, Vivi, Paulinha, Acauam, Cesare, Carolzinha Tiemi, Fábio de Oliveira, Fabito, Anita, Maíra Marques, Maíra Lacerda, Emília, Lulão, Cecília, Nadine, Fábio Pitta, Jubileu, Malavazi, Yuri, Sil, Carol Vechia e Renatinha Rente, por estarem sempre presentes e contribuírem de maneira tão decisiva para o “nascimento” deste trabalho. Pelas reflexões, pelas opiniões, pela força, pelo estímulo e pelo alento, muito obrigada!

Aos meus pais, por terem me iniciado, aos cinco anos de idade, no fascinante universo dos filmes de horror (inclusive como atriz) e terem sempre encorajado a paixão pela literatura e pelo cinema. Sou grata a eles, aos meus irmãos, aos meus familiares e a todas as pessoas que colaboraram de alguma forma com esta pesquisa.

Agradeço especialmente ao Matias, pelo companheirismo, pela motivação, pelas ideias, pelo apoio e carinho de todos os dias, essenciais para a realização desta tese.

Resumo

Analisamos, neste trabalho, o filme *Anticristo* (2009), do cineasta Lars von Trier, tomando como base um viés crítico que contemplasse a relação entre sua construção formal e seus conteúdos implícitos e explícitos. Assim como outras obras do artista, igualmente questionadoras, perturbadoras e políticas, *Anticristo* mostra-se capaz de apontar dinâmicas histórico-sociais relevantes para a compreensão de seu tempo, além de desnudar diversas características substanciais do pensamento hegemônico, espantosamente naturalizadas. Nesses termos, a tese proposta é a de que o filme reapropria-se de um método estético-político brechtiano com o fim de criar uma contraposição ao modelo dramático que orienta grande parte das produções cinematográficas *mainstream*. Sendo responsável por sua estruturação mais ampla, essa reapropriação vincula-se à formatação do foco narrativo do filme, associado à personagem masculina e plasmado com várias nuances de obras de Strindberg e de Freud, bem como do Expressionismo. Configura-se, portanto, essencial o exame da inter-relação que *Anticristo* apresenta entre os planos histórico e social, e os planos do indivíduo e de sua subjetividade, inclusive de sua construção psíquica. A partir dessa análise revelam-se contradições fundamentais da sociedade ocidental, sobretudo no que se refere às questões de gênero, guarnecidas pela inquietante alusão que o filme faz à caça às bruxas.

Palavras-chave: Lars von Trier; Estudos culturais; Foco narrativo; Bertolt Brecht; August Strindberg; Estudos de gênero; Caça às bruxas.

Abstract

In this thesis, we analyze the film *Antichrist* (2009), by Lars von Trier, from a critical perspective that contemplates the relationship between its formal construction and its implicit and explicit content. As with other works by the artist, equally questioning, disturbing and political, *Antichrist* has shown itself capable of pointing out historical and social dynamics that are relevant to the comprehension of its time; it also lays bare several substantial characteristics of the hegemonic thinking, which are naturalized in an unsettling way. Accordingly, the proposed thesis is that a Brechtian aesthetic-political method is re-appropriated by the film, in order to counterpoint the dramatic model that guides much of the mainstream film productions. Being responsible for the broader structuring of *Antichrist*, this re-appropriation is linked to the design of the film's narrative perspective, which is associated to the male character and shaped by various nuances of works by Strindberg and Freud, and also of Expressionism. The examination of the interrelationship between the historical and social level, and the level of the individual and of his subjectivity, including his mental construction, becomes thus essential in *Antichrist*. From such analysis, fundamental contradictions of Western society can be unveiled, especially the ones regarding gender issues, which are furnished by the uncanny allusion to the Witch Hunt brought up by the film.

Keywords: Lars von Trier; Cultural Studies; Point of View; Bertolt Brecht; August Strindberg; Gender Studies; Witch Hunt.

Sumário

Adentrando o Éden - considerações iniciais **9**

Parte 1: Perturbando o Éden – a leitura a contrapelo **17**
1.1 A Armadilha 18
1.2 O Foco Narrativo 55

Parte 2: Projetando o Éden – os caminhos do insólito **88**
2.1 A *Mono*ssubjetividade 89
2.2 Tormentos, Inquietudes e outros Horrores 124

Parte 3: Perfurando o Éden – a natureza da exceção **172**
3.1 Visões do Feminino 173
3.2 Estranhamente Familiar 213

Referências **263**
Anexos **284**

Adentrando o Éden - considerações iniciais

Um filme deve ser como uma pedra no sapato.

Lars von Trier

O filme *Anticristo* (2009)[1], do cineasta dinamarquês Lars von Trier, é o 10º longa-metragem[2] de sua carreira, que inclui, ainda, diversos curtas-metragens, documentários (*As Cinco Obstruções*, de 2003); roteiros (*Querida Wendy*, de 2005), além de séries e filmes para a TV (*O Reino I* e *II*, lançados, respectivamente, em 1994 e 1997) e *Medeia* (1988)[3]. Munido de um arsenal dos mais variados temas, muitas vezes organizando suas obras em trilogias (*Europa*, *Coração de Ouro*, *EUA – Terra das Oportunidades* e a mais recente, *Depressão*), Trier destaca-se por transitar livremente entre os mais diversos gêneros e abordagens formais, bebendo muitas vezes de fontes explicitamente brechtianas (*Dogville*, de 2003 e *Manderlay*, de 2005), ou indo de encontro a tais fontes, como nas propostas de caráter mais realista demarcadas em seu (e de Vinterberg) *Manifesto Dogma 95*[4] e explicitadas em *Os Idiotas* (1998).

Trier tem também se destacado por trazer inovações técnicas e estilísticas como, por exemplo, o uso conjunto de uma centena de câmeras para a filmagem de uma única cena no filme *Dançando no Escuro* (1999) ou, mais recentemente, usando o procedimento técnico de *automavision* no filme *O Grande Chefe* (2006), no qual um computador seleciona

---

[1] *Antichrist*, no original. No decorrer de nosso trabalho iremos nos referir à obra pelo seu título em português. Para as análises de cenas e citações de falas, utilizaremos a edição do filme lançada pela *Criterion Collection*, fonte também das imagens do filme que serão reproduzidas neste estudo: TRIER, Lars von, *et al*. *Antichrist*. Array (Irvington, N.Y.): *Criterion Collection*, 2010. (108 min). *Copyright* de todas as imagens aqui reproduzidas: Zentropa Entertainments. Os diálogos do filme também podem ser conferidos em <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/a/antichrist-script-transcript-chaos-reigns.html> (acesso em: 13 ago. 2011) e terão tradução nossa.

[2] A lista completa da filmografia de Lars von Trier, com seus nomes originais, encontra-se no final deste estudo.

[3] Consta ainda de sua obra projetos da ambição de *Dimension*, um filme iniciado em 1991 que levaria cerca de trinta anos para ser concluído, composto de gravações anuais de dois minutos. O filme consiste hoje de um curta-metragem (de fato, um projeto inacabado), com gravações de 1991 a 1997, em vias de ser lançado.

[4] *Dogma 95* foi um movimento cinematográfico de vanguarda iniciado em 1995 pelos diretores dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg. Juntos, eles criaram o *Manifesto Dogma 95* e o *Voto de Castidade*, um conjunto de regras elaboradas para promover um cinema mais centrado na história, na atuação e nos assuntos abordados do que no uso de efeitos especiais. Algumas das regras são as seguintes: as gravações deveriam ser feitas em locações, o som não deveria ser produzido separado das imagens, a câmera deveria ser operada com as mãos, o filme não poderia receber iluminação especial, etc. Cf. TRISCHAK, Evamaria. ... dogme 95. Disponível em: <http://cinetext.philo.at/reports/dogme_ct.html>. Acesso em: 15 maio 2012.

aleatoriamente os ângulos de câmera, permitindo com isso que a seleção de planos seja feita de forma "impessoal". O diretor é particularmente fã do uso de *handheld* câmeras, manejadas muitas vezes pelo próprio Trier, o que não é o caso em *Anticristo* – neste, o responsável pelo manuseio da câmera foi Anthony Dod Mantle, que já havia trabalhado com Trier em *Dogville* e *Manderlay*.

Situando *Anticristo*, um de seus mais recentes trabalhos[5], no âmbito de sua eclética produção, podemos notar que esta obra dialoga de diversas formas com seus demais filmes, tanto no campo temático, quanto na própria forma. Esse aspecto de sua cinematografia será explorado no decorrer de nossa análise do filme, sempre que este impelir a menção de outras de suas obras. No que tange sua concepção de cinema, contudo, um primeiro paralelo com seus demais filmes já pode ser estabelecido. Em *Epidemia* (1987), por exemplo, temos a exposição do trabalho criativo de dois jovens roteiristas entremeada, metalinguisticamente, por cenas do próprio roteiro que escrevem. A proposta é bastante experimental e, em uma das cenas, um dos roteiristas, interpretado pelo próprio Trier, afirma que "um filme deve ser como uma pedra no sapato". Esse é um traço relevante de toda sua filmografia, que tem invariavelmente causado incômodo não apenas no seu público, mas também em seus críticos. Tal incômodo entrecruza-se com o mal-estar advindo de suas declarações públicas e de seus posicionamentos políticos, frequentemente controversos, e que precisam ser levados em conta para que se possa compreender o contexto de sua produção. Como exemplo, observemos que, embora tenha havido destaque desproporcional da mídia para uma parte editada de suas piadas (sem dúvida, infelizes) sobre Israel e Hitler no lançamento de *Melancolia* em Cannes (evento no qual foi considerado *persona non grata*), é notório o fato de Trier ser filho de pais comunistas e de que ele mesmo aderiu ao Partido Comunista quando jovem[6], tendo também feito afirmações como esta, logo depois do lançamento de *Manderlay*:

> Estou convencido de que uma sociedade deve tratar bem seus membros mais fracos. E isso é algo que não acontece lá nos Estados Unidos [...] No mundo econômico, parte-se do pressuposto de que a pessoa esperta e esforçada vai conseguir alimentar sua família ou até mesmo tornar-se rica. Nesse mundo, é

[5] Após *Anticristo*, Lars von Trier lançou, em 2011, o filme *Melancolia* e em 2013, *Ninfomaníaca*, dividido em dois volumes separados. No ano seguinte, *Ninfomaníaca* foi também lançado na versão do diretor – *Extended Director's Cut*. Os três filmes compõem a (não oficialmente) chamada *Depression Trilogy*.

[6] "[...] politicamente, ele [Lars von Trier] sempre foi um comunista seguindo os passos de sua mãe, um DKU-er, (membro da Juventude Comunista da Dinamarca)". STEVENSON, Jack. *World directors*: Lars von Trier. London: British Film Institute, 2005, p. 14. Nossa tradução. Salvo indicação em contrário, todas as demais citações de textos em línguas estrangeiras neste estudo terão tradução nossa.

> sua própria culpa se você é negro e pobre, porque você é, afinal, livre. Ou pelo menos o que eles chamam de livre.[7]

Trier também realizou atos como a compra de um espaço de propaganda em jornais dinamarqueses para incitar um boicote ao partido de direita radical e racista nas eleições de 2005[8] e enviou um vídeo de "agradecimento" pela premiação que recebeu da organização *Cinema pela Paz*, em 2004, com a seguinte declaração (que sofreu edições, obviamente, quando exibida no evento):

> Nem todo mundo quer o mesmo que nós (a paz). A população do mundo é composta por duas tribos, que vivem no deserto. Uma delas vive em um país que tem um poço. A outra vive em um país distante. A tribo do país que tem o poço quer paz. A tribo do país distante não quer paz – ela quer água! A tribo do país distante é, provavelmente, um pouco menos civilizada e não tem sequer uma palavra para "paz" no vocabulário. Mas essa tribo tem uma palavra para "sede", o que, nessa situação, é mais ou menos o mesmo. O Comitê da Paz do país que tem poço é constituído de pessoas boas, sábias, belas e ricas, que não sentem sede (é por isso que eles têm tempo para se dedicar ao Comitê). As pessoas do país que tem o poço falam muito sobre o Prêmio da Paz com que o Comitê homenageia outras pessoas do país com o poço. O povo do país distante não fala tanto sobre o Prêmio da Paz. Obrigado pelo meu Prêmio da Paz.[9]

A frase final de sua declaração (bem como seu discurso na *première* de *Melancolia*) apresenta-nos um traço interessante do diretor, cujo desconhecimento por parte da crítica pode ser um dos obstáculos para a interpretação de sua obra: a ironia crítica. Seja em seus depoimentos públicos, nos manifestos que acompanham diversos de seus filmes, nos assuntos e materiais destes ou mesmo em sua construção formal, essa característica do cineasta atravessa diversos níveis de sua produção e parece ser um elemento importante para abordar uma obra tão complexa quanto *Anticristo*. Todavia, antes de apontar o caminho que escolhemos para delinear nossa interpretação da obra, cabem algumas linhas a respeito da recepção do filme.

* * *

---

[7] TRIER, Lars von. "Ich bin eine amerikanische Frau". *Zeit*, Interview, n. 46, 10 nov 2005. Disponível em: <http://www.zeit.de/2005/46/Trier-Interview> (em português, "Eu sou uma mulher americana"). Acesso em: 14 set. 2015.

[8] Idem, ibidem.

[9] ALMEIDA, Carlos Helí. "Polêmico até à distância". Jornal do Brasil, 12 fev 2004 apud SOUZA, Evelise Guioto. *Dogville, Filme e Crítica*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2007, p. 154.

É sabido que o lançamento de *Anticristo*, em Cannes, em maio de 2009, gerou uma grande polêmica, dividindo as opiniões sobre o filme. Embora Charlotte Gainsbourg tenha sido agraciada com o prêmio de melhor atriz, não faltaram insultos ao filme, como clamores de que o filme era "abominável" ou mesmo a exigência de que Trier "explicasse por que havia feito aquele filme"[10]. Um júri ecumênico, que geralmente oferece um prêmio em Cannes celebrando valores espirituais, coroou *Anticristo* com um antiprêmio por ser "o filme mais misógino" de Lars von Trier[11]. Tal designação, bem como o contraste de opiniões sobre o filme já em sua *première*, motivou-nos a realizar a investigação de um conjunto de resenhas críticas sobre o filme publicadas em diversos países, com ênfase nos veículos de grande circulação das imprensas brasileira, inglesa e estadunidense. Esse tipo de investigação já fora realizada, em seus próprios termos, por Evelise Souza em sua dissertação *Dogville, filme e crítica*[12], sendo o motivo do foco em resenhas dos Estados Unidos análogo ao da autora: por ser o país cuja influência cultural é determinante no resto do planeta, uma perspectiva do que foi escrito em seus veículos de grande circulação a respeito do filme permitiria acesso a características subliminares do pensamento hegemônico, muitas vezes tomadas sob "um elevado grau de naturalização"[13]. A escolha do país por Trier como pano de fundo para diversas de suas narrativas corrobora a escolha. Destacamos também algumas resenhas inglesas como suporte do pensamento hegemônico neoliberal no cenário global (uma vez que é nesses países que essa ideologia, também chamada "fundamentalismo de mercado", foi instaurada com mais vigor)[14] e as resenhas brasileiras como contexto da produção da presente pesquisa e também como perspectiva "periférica" da recepção do filme.

Com efeito, uma parte relevante das resenhas escritas sobre o filme e veiculadas nos principais meios de comunicação ingleses e estadunidenses também considerou o filme misógino[15], assim como na imprensa brasileira[16]. As resenhas negativas para *Anticristo* na

---

[10] TRIER, Lars von *et al*. *Antichrist*. DVD 2: Extra Material. Array (Irvington, N.Y.): *Criterion Collection*, 2010 (108 min).

[11] MACKAY, Mairi. "Lars von Trier denies woman-hating in controversial filme". *CNN Entertainment*, June 04, 2009. Disponível em: <http://articles.cnn.com/2009-06-04/entertainment/antichrist.lars.von.trier_1_von-trier-politiken-cannes-film-festival?_s=PM:SHOWBIZ>. Acesso em: 12 jul. 2012.

[12] SOUZA, Evelise Guioto. *Dogville, Filme e Crítica*, op. cit., 2007.

[13] Idem, ibidem, p. 50.

[14] Uma pequena amostra da investigação que fizemos pode ser também conferida em EVANS, Melissa Albie. *Investigating the feminist significance of Lars von Trier's representation of women in his Golden Heart Trilogy (1996/1998/2000) and Antichrist (2009).* Dissertação de Mestrado. Nelson Mandela Metropolitan University, 2012, pp. 58-60. Linda Badley, em seu livro *Lars von Trier* (University of Illinois Press: Chicago, Springfield, 2010, pp. 140-151), também faz uma exposição interessante sobre a recepção do filme, frisando o impacto de seu lançamento em diferentes países.

[15] Cf., por exemplo, IDE, Wendy. "Antichrist at the Cannes Film Festival". *The Times*, London, Film, 18 maio

Inglaterra e nos Estados Unidos foram bastante expressivas, a ponto de plataformas como *Rotten Tomatoes* (onde o filme é definido oficialmente como "horrível, explícito e altamente controverso") e *Metacritic*[17], que reúnem os principais resenhistas estadunidenses e ingleses de filmes, mostrarem, respectivamente, porcentagens de apenas 41% e 49% de resenhas positivas sobre a obra. Nas resenhas publicadas em jornais e revistas brasileiros sobressaem as críticas neutras ou positivas, mas, ainda assim, alguns apontamentos de "falhas" do filme são elencados, como o excesso de "afetações" para ilustrar propósitos existenciais e metafísicos do diretor[18]; o aspecto controverso do filme, pela violência física, e perturbador, pela violência psicológica[19]; o fato de ser um filme que se rasteja e que se "move por ações confusas"[20]. Em contraste às recepções estadunidense e inglesa, a recepção de *Anticristo* foi majoritariamente positiva entre os resenhistas dinamarqueses, o que alguns críticos atribuem ao fato de as ironias e provocações de Trier serem mais difíceis de serem entendidas fora da Escandinávia[21]. Mesmo assim, Claus Christensen, da revista dinamarquesa *Ekko* classificou *Anticristo* como "um trabalho fracassado de um diretor magistral"[22].

Dentre os aspectos positivos ressaltados nas resenhas, há algumas características que contradizem os aspectos vistos como "negativos" por outros avaliadores, como as performances agora "corajosas e heroicas" de Charlotte Gainsbourg (principalmente) e de Willem Dafoe[23]. Como o próprio Roger Erbert observa, é curioso que aqueles que avaliaram *Anticristo* como bom, acharam-no muito bom, e os que o avaliaram como ruim, acharam-no

---

2009; TOOKEY, Chistopher. "*Antichrist*: The man who made this horrible, misogynistic film needs to see a shrink". *Daily Mail*, Londres, Tv&Showbiz, 24 jul. 2009 e BRUNETTE, Peter. "Imagination overwhelms story in '*Antichrist*'". *The Hollywood Reporter*, Los Angeles, Film Review, 18 maio 2009. (Os links e datas de acesso para estas e as demais resenhas críticas em língua inglesa constam na bibliografia deste estudo.)

[16] Cf. VALENTE, Eduardo "Sensação é de constrangimento palpável". Folha de São Paulo, *Ilustrada*, São Paulo, 28 ago. 2009, p. E11 e TIBURI, Marcia. "Feminicídio". *Revista Cult*, São Paulo, n. 176, fevereiro de 2013, p. 50, por exemplo.

[17] Cf. *Rotten Tomatoes*, <http://www.rottentomatoes.com/m/1210830-antichrist/> e *Metacritic*, <http://www.metacritic.com/movie/antichrist/critic-reviews>. Acesso em: 10 jan. 2014.

[18] COLI, Jorge. "Sexo, luto e martírio". *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, São Paulo, 25 out. 2009, p. MA2.

[19] XAVIER, Alex. "Terror-cabeça". *O Estado de São Paulo*, Guia, São Paulo, 28 out. 2009, p. 42.

[20] GIRON, Luís Antônio. "Quando os atores torturam". *Revista Época*, Mente Aberta, São Paulo, n. 588, 22 ago. 2009, p. 47.

[21] CF. SKOTTE, Kim. "Antichrist' er et grotesk mesterstykke". *Politiken*, Kultur, 17 mai. 2009. <http://politiken.dk/kultur/filmogtv/filmanmeldelser/premium/ECE713211/antichrist-er-et-grotesk-mesterstykke/#tocomment> Acesso em: 12 jan. 2014.

[22] LINDBERG, Kristian. "Danske anmeldere beskyldes for rygklapperi". *Berlingske Tidende*, Copenhagen, 24 mai. 2009.

[23] Cf, por exemplo, EBERT, Roger. "Cannes #6: A devil's advocate for 'Antichrist'". *Chicago Sun-Times*, 19 Mai 2009.

deploravelmente ruim[24]. A crítica inglesa Kim Newman também sublinha esse aspecto significativo, afirmando que "[...] a arrogância autoconsciente de von Trier é calculada para dividir o público em facções extremistas"[25]. Há, no entanto, certo consenso entre os valores positivos do filme que a recepção crítica do filme compartilha em diferentes países, como a beleza e a perfeição da sequência inicial, em preto e branco e *slow-motion*; o fato de ser um filme ambicioso; a bela cinematografia de Anthony Dod Mantle; o acesso que o filme cria a "níveis subterrâneos da experiência humana"; um filme cujas imagens são difíceis de serem esquecidas.

As reflexões oriundas da análise dessas resenhas, bem como de dissertações, teses, livros, artigos científicos e outros materiais lidando diretamente com o filme *Anticristo*, serão discutidas no decorrer de nosso estudo, conforme sua menção se provar relevante para os assuntos pontuais que abordaremos. Por ora, sublinhamos que, ao encarar o arcabouço da recepção crítica sobre o filme *Anticristo* com base nos principais veículos da imprensa do Brasil, da Inglaterra e dos Estados Unidos, pudemos extrair algumas características estruturantes do pensamento hegemônico contemporâneo, aquele que dá régua e compasso às "verdades" do senso comum. São essas características que formatam a interpretação mais difundida da obra: a história de um casal que, ao fazer sexo, não percebe que seu filho lança-se através da janela. A mãe entra em uma profunda crise de luto e seu marido, um terapeuta, propõe uma viagem conjunta à cabana que o casal possui no meio da floresta, batizada de "Éden". Lá ele pretende fazê-la confrontar seus medos com vista à superação dos ataques de ansiedade que surgiram com a perda da criança. No entanto, além dos estranhos animais que lá aparecem, toda a natureza ao redor da cabana parece personificar certa fantasmagoria, que se intensifica quando o marido descobre que ela torturava a criança, invertendo seus calçados. Mais do que isso, que ela não havia finalizado sua tese sobre feminicídio, tendo, ao contrário, se identificado com o argumento a ser criticado: o de que há um mal intrínseco às mulheres, justificando tal barbárie. A comprovação da loucura da esposa concretiza-se em seu ataque ao marido. Com receio de que ele a abandone, ela golpeia seus genitais e depois restringe seus movimentos perfurando sua perna e acoplando um peso a ela. Logo em seguida, ela mutila seu próprio genital. Após livrar-se do peso em sua perna, o terapeuta sofre um novo ataque da esposa e é levado a cometer seu assassinato por asfixia. Ele então queima o corpo da esposa

[24] Idem, ibidem.

[25] NEWMAN, Kim. "Antichrist". *Empire*, Reviews, London, 20 jul. 2009.

em uma fogueira e deixa a cabana, encontrando, no caminho, centenas de mulheres sem rosto que surgem na floresta.

Nosso intuito é construir uma argumentação crítica a respeito da obra que avalie justamente a pertinência da leitura acima exposta, predominante nas resenhas críticas e demais bibliografia sobre *Anticristo*. Dessa forma, nossa averiguação do posicionamento do filme frente ao pensamento hegemônico parte de uma característica comum a tal interpretação do filme, que gera questões iniciais para nosso estudo: por que o filme tende a ser lido sem atenção à sua consistência interna? Estariam as leituras mais recorrentes da obra tão embebidas no modelo dramático tradicional a ponto de não levar em consideração as relações entre sua construção formal e os materiais com que o filme trabalha? Haveria dividendos produtivos advindos do estudo atento *da forma e do conteúdo* de *Anticristo*? Com base nessas questões, iremos proceder a uma análise na qual o próprio objeto de estudo irá determinar as exigências teóricas que contemplem seu conteúdo e sua forma, além de sua inter-relação.

Dessa forma, na primeira parte de nosso estudo, *Perturbando o Éden – a leitura a contrapelo*, procuraremos fazer uma análise do filme que explore sua estrutura narrativa, atentando às configurações que, aparentemente, distanciam a obra do modelo dramático clássico que norteia a produção de filmes hegemônicos. Nossa hipótese é de que há em *Anticristo* uma carga significativa de estratégias anti-ilusionistas responsáveis pela configuração mais ampla do filme, problematizando a interpretação meramente *naturalista* da obra. Dentro dessa formatação singular, iremos analisar, também nessa primeira parte de nosso estudo, como o foco narrativo do filme seria constituído e quais as implicações oriundas dessa construção. Algumas questões e hipóteses – foco dos capítulos seguintes – serão apontadas a partir dessas primeiras análises a fim de nos ajudar a entender a relevância e/ou necessidade dessa estruturação específica e qual a relação estabelecida com os materiais explícitos e implícitos do filme.

Isso posto, na segunda parte de nosso estudo, *Projetando o Éden – os caminhos do insólito*, pretendemos averiguar como alguns elementos imagéticos e narrativos do filme apontam para um universo que se distancia da representação de relações intersubjetivas. O sobressalente âmbito das distorções, das projeções e da vida onírica apontaria, dessa forma, para uma estrutura fílmica baseada na "*mono*ssubjetividade" – foco do primeiro capítulo dessa parte. Buscaremos compreender, assim, como as dinâmicas da vida psíquica oculta de um indivíduo estariam plasmadas no filme e como essa configuração estética, que será também explorada no segundo capítulo dessa parte, estaria associada aos demais conteúdos do

filme, inclusive sua dialética do público e do privado. Embrenhada nessa discussão e também aparentemente significativa para as contradições de *Anticristo* seria a "inquietude" (*Unheimliche*) que o filme gera em diversos níveis de sua construção e que se relaciona ao universo expressionista aludido pela obra, bem como ao gênero de horror que o filme aborda. No embate analítico com *Anticristo* pretendemos, ainda nesse capítulo, apurar como sua representação do feminino remete a esse gênero.

Na terceira parte, *Perfurando o Éden – a natureza da exceção*, iremos investigar como o filme trabalha com as representações de gêneros e como estas seriam abordadas em consonância às dinâmicas de projeção e distorção presentes no filme. No primeiro capítulo dessa parte, pretendemos explorar como o filme aborda a construção de estereótipos e quais as consequências políticas de algumas dessas construções. Também, qual a relação que *Anticristo* estabelece com alguns discursos recorrentes em torno da temática da natureza. Nossa hipótese é de que tais discursos e construções estariam relacionados de maneira reveladora à terapia cognitivo-comportamental e aos métodos terapêuticos racionalistas da personagem masculina.

Finalmente, no segundo capítulo dessa parte, averiguaremos a relação entre alguns materiais centrais do filme, como a caça às bruxas e o feminicídio, temas da tese da personagem feminina, e demais elementos do enredo e da construção fílmica. Retomaremos alguns assuntos abordados no capítulo anterior, relativos à construção dos papéis sociais com base em seus gêneros, para indagar a relação entre aspectos da esfera da superstição e da irracionalidade e uma práxis solidificada na Razão Instrumental, universos comumente abordados a partir de suas "disparidades". Procuraremos também observar se o amálgama crítico até então esboçado é capaz de jogar luz nos debates atuais sobre a manutenção de discursos que naturalizam dinâmicas de exceção, atentando às instâncias fílmicas que frisam a dialética entre natureza e construção, controle e falta de controle, público e privado, estranho e familiar. Verificaremos, dessa maneira, de que forma o filme, a partir da apropriação de *modelos de profundidade*, poderia gerar reflexões sobre nosso momento histórico e como essa apropriação estaria relacionada às demais contradições que engendram a espinha dorsal da obra. Importa averiguar, igualmente, o diagnóstico que o filme pode estar delineando sobre os reflexos de processos de repressão e projeção, no nível da cultura, nas próprias dinâmicas psíquicas dos indivíduos, sintetizando inquietações sociais e políticas da contemporaneidade.

Parte 1:
Perturbando o Éden – a leitura a contrapelo

1.1 A Armadilha

Vocês olhem bem para o comportamento deles:
Notem que, apesar de familiar, ele é estranho
Inexplicável, apesar de comum
Incompreensível, embora sendo a regra.
Mesmo as ações mínimas, simples em aparência
Observem-nas com desconfiança!
Questionem a necessidade
Sobretudo do que é habitual!
Pedimos que por favor não achem
Natural o que muito se repete!
Porque em tempos como este, de sangrenta desorientação
De arbítrio planejado, de desordem induzida
De humanidade desumanizada, nada seja dito natural
Para que nada seja dito imutável.

Bertolt Brecht

A primeira tomada de *Anticristo*, em *fade in*, traz um acompanhamento sonoro pouco distinguível ao fundo, como o som abafado de uma ventania. Na tela, vemos uma superfície escura que parece ter sido rabiscada toscamente com giz branco e em cujo centro figura o nome de Lars von Trier, também escrito com giz, sobre uma parte previamente apagada.

Figura 1. Primeira tomada de *Anticristo.*

A tomada seguinte nos é apresentada por meio do acompanhamento sonoro de uma pancada abrupta e uma nova superfície traz agora o nome do filme. No plano, identificamos uma camada de tijolos sobre a qual vemos pinceladas grosseiras na cor verde, com alguns nuances amarelados. Ao centro, o nome “Antichrist” figura dividido em duas linhas, na cor

vermelha, de forma aparentemente borrada. A letra “t” é substituída pelo símbolo de Vênus (♀), também conhecido como o Espelho de Vênus.

Figura 2. Segunda tomada de *Anticristo.*

Por meio dos recursos de *fade out* e *fade in*, passamos para a terceira tomada. Novamente uma superfície rabiscada com giz, que parece unir elementos das tomadas anteriores: no canto superior esquerdo, os tijolos aparecem agora desenhados com giz colorido. O nome “Antichrist”, grafado com giz branco, sem o símbolo de Vênus, sobrepõe-se ao nome de Lars von Trier, ostensivamente apagado para dar lugar ao nome do filme. No centro, a palavra “Prologue” destaca-se sobre um fundo previamente apagado.

Figura 3. Terceira tomada de *Anticristo.*

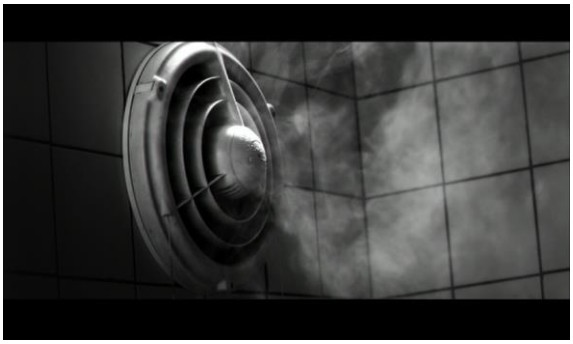
A tomada seguinte já nos insere no universo diegético[26] de *Anticristo*. Em contraste ao som de ventania e à pancada sonora abrupta, o plano sonoro nos apresenta uma ária que

[26] Diegético ou referente à diegese significa “logicamente existente, como a música que toca no rádio de uma personagem em cena; de modo mais geral, refere-se aos elementos narrativos de um filme (como o diálogo falado, outros sons, ações) que aparecem, são mostrados ou se originam naturalmente dentro do conteúdo do quadro fílmico; o oposto são elementos não diegéticos, como sons (por exemplo, música de fundo, trilha sonora,

será executada durante a sequência inteira (de forma extradiegética). Em *extreme close-up* e rodado em preto e branco, observamos uma mão masculina girar a válvula de um chuveiro de forma bastante lenta. A sequência é, na verdade, toda filmada com uma *ultra-high-speed camera* (*Phantom* Camera, 1.000 *frames* por segundo) e apresentada em *extreme slow-motion*.

Figuras 4 e 5. Primeiras tomadas do universo diegético de *Anticristo.*

No plano seguinte, a câmera enquadra o rosto de Willem Dafoe, aparentemente imóvel, enquanto se observa a queda das gotas de água que fora acionada pela personagem, criando uma profusão de claros e escuros na cena. Seu olhar dirige-se à câmera de maneira penetrante, mas também parece estar direcionado a outro elemento diegético. Charlotte Gainsbourg figura no plano posterior como o alvo do olhar de Dafoe[27] (Figura 6), também em *close-up*, movendo-se vagarosamente. A câmera enquadra, então, um exaustor absorvendo o vapor do banheiro (Figura 7) e, em seguida, apresenta-nos a sala do casal, com a neve caindo na parte externa do ambiente (Figura 8). Nessa mesma tomada, três estatuetas de seres humanos são enquadradas no centro da imagem em primeiro plano, sobre uma mesa, enquanto o vento abre a janela ao fundo.



uma voz *over* ou outros sons) sem uma origem dentro da própria imagem". Cf. *Film terms glossary*: <http://www.filmsite.org/filmterms4.html>. Acesso em: 14 fev. 2013.

[27] Uma vez que em *Anticristo* temos a presença de duas personagens sem nome, iremos nos referir, a título de praticidade, à personagem masculina como Dafoe, sobrenome do ator que a interpreta, e à personagem feminina como Gainsbourg. No caso de referirmo-nos aos atores, usaremos seus nomes completos. Para aludir ao filho do casal, usaremos a grafia proposta nas legendas em inglês da edição da *Criterion*: Nic.

Figuras 6, 7 e 8. Primeira imagem de Charlotte Gainsbourg, vapor do banheiro e primeira tomada da sala.

No decorrer do prólogo, acompanhamos o casal fazendo sexo emoldurado por diversos objetos do cotidiano – escovas de dente, balança, quebra-cabeça infantil, máquina de lavar, perfumes, garrafas, babá-eletrônica. A montagem paralela, que estabelecia a ação do casal em contraste à abertura da janela da sala, agora entremeará seu ato sexual com os movimentos do pequeno filho do casal. A criança, acompanhada de um urso de pelúcia, salta do berço, abre a porta de segurança de seu quarto e surpreende os pais absortos em seu ato sexual. Aparentemente atraído pela neve que invade a sala através da janela escancarada, o bebê empurra uma cadeira em direção à mesa e escala-a. Em seguida, derruba as estatuetas, que pouco antes pudemos observar em *close-up* com as identificações "dor", "luto" e "desespero" ("*pain*", "*grief*" e "*despair*").

Enquanto o casal chega ao ápice do prazer sexual, acompanhamos o bebê aproximar-se da janela e cair fatalmente do lado de fora do apartamento. A montagem segue entremeando as expressões orgásticas de seus pais e a queda da criança em direção ao solo. O final do prólogo traz três imagens – o urso de pelúcia chocando-se contra o chão, o rosto de Charlotte Gainsbourg em *extreme close-up*, de olhos abertos, minutos após seu orgasmo e uma máquina de lavar chegando ao fim de seu processo de lavagem.

Essa primeira sequência de *Anticristo*, de duração de seis minutos, é, como previamente mencionado, um dos elementos mais citados pela crítica como valor positivo do filme, devido à sua "beleza e perfeição". A fruição estética sem reflexão como modo de abordagem do filme é defendida por outros resenhistas, que clamam pela necessidade de a obra ser encarada como um "transe que afeta o corpo do espectador" (Louise Wilson, do *The Guardian*) ou percebida como uma riqueza de imagens que desafia a explicação (Anthony Lane, da revista *New Yorker*). Nosso intuito, contudo, é o de avançar em relação a considerações valorativas ou que se negam a buscar significados e relações nas imagens fílmicas. Nosso procedimento é o mesmo defendido por Lars von Trier em relação à marca

distintiva de seus filmes: “De alguma maneira, eu espero que as pessoas sejam capazes de ver que cada imagem contém um pensamento. [...] Eu acho que toda imagem e toda edição é cuidadosamente considerada. Não há nenhuma coincidência”[28]. É nesses parâmetros que realizaremos uma análise mais detida dessa mesma sequência.

As primeiras tomadas dessa sequência apresentam enunciados retóricos explicitando que o filme possui uma divisão episódica (prólogo e capítulos). Esse procedimento remete-nos à estrutura formal de outros filmes de Lars von Trier, como *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005)[29], e estabelece implicações estético-formais que podem ser análogas às desses filmes. A estilização da primeira tomada, por exemplo, reforça a alusão ao filme *Dogville* não apenas devido aos intertítulos em preto branco, mas também por este possuir parte essencial de sua cenografia (nomes das ruas, indicação de residências e demais marcações espaciais) toda construída por meio de giz branco sobre um fundo escuro, destacando seu caráter anti-ilusionista.

Também como nesses filmes, os enunciados retóricos realizam o trânsito entre a realidade narrativa e a do espectador ao estabelecer as condições por meio das quais o relato será recepcionado; neste caso, elas são fundadas na apreensão do filme enquanto um material ostensivamente dividido em partes. Funcionando como recursos plásticos incorporados como recursos de montagem, os intertítulos do filme criam uma segmentação da obra que, a nosso ver, impulsiona sua apreciação de maneira crítica e apartada. Isso porque o “mergulho” no mundo diegético não se dá de maneira direta, mas passa necessariamente por uma espécie de *comentário* que introduz a narração diegética, voltando a atenção do espectador para a *organização* dessa mesma narrativa.

A divisão do filme em partes, por conseguinte, aproxima a construção cinematográfica da construção literária, e acaba por revelar o artifício da primeira por meio de quebras abruptas da linearidade narrativa, que forçam a problematização da temporalidade diegética. Intensificando a alusão aos procedimentos que minam a ilusão de realidade em *Dogville* e *Manderlay*, o destaque para o nome do “criador” dessa obra na primeira tomada do filme também salienta o caráter de construção de *Anticristo*, explicitando não sua mímese da realidade, mas seu caráter de artificialidade.

---

[28] BJÖRKMAN, Stig. (ed) *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber, 2003, p. 176.

[29] Filmes dos quais iremos nos ocupar mais adiante.

Na segunda tomada (ver Figura 2), a camada de tijolos na superfície traz nova insinuação do filme como *construção* e a escolha de trazer esse plano em cores logo após uma tomada em preto e branco poderia referir-se aos capítulos do filme, que possuem composição colorida. Os intertítulos do filme estariam, assim, ampliando suas camadas de significado para o filme como um todo. Isto poderia ser inferido também pela cor verde sobreposta aos tijolos – referência aos dois espaços de desenvolvimento diegético do filme – a floresta (o jardim do Éden) e a civilização. Chama-nos a atenção, igualmente, o recurso sonoplástico (que parece criar uma preparação do espectador ao gênero de horror que o filme supostamente abraçará) e, em especial, a presença do símbolo de Vênus no lugar da letra "t". Tendo nascido como uma forma abreviada para o nome grego da deusa Afrodite, o símbolo passou a ser usado pela Biologia para referir-se ao sexo feminino. Mais tarde, tornou-se a forma tradicional de representar as mulheres e acabou sendo também reapropriado, de diversas maneiras, pelos movimentos feministas. Efetivamente, apenas a inclusão do símbolo de Vênus nessa tomada, ostensivamente maior do que as demais letras, já é um procedimento que gera certo impacto, parecendo carregar para o filme significados históricos que deverão ser confrontados com os demais materiais que o filme apresenta.

Após explicitar na primeira tomada, por meio da inclusão do nome de seu "criador", que o filme se configura como uma construção, na terceira tomada (ver Figura 3), a substituição de seu nome pelo nome do filme parece encaminhar o foco da atenção do espectador não mais para o diretor, mas para o filme em si. A recorrência dos tijolos desenhados e o recurso do giz sobre uma superfície escura, com palavras apagadas e novas palavras sobrescritas, mais uma vez nos revela o teor de elaboração, fabricação artística que o filme encerra, em oposição ao aspecto de finalização e acabamento impecável dos filmes hegemônicos. Estes, de fato, buscam esconder tudo que mostre o cinema como construção, discurso e exposição de pontos de vistas, buscando uma reprodução fiel de comportamentos e aparências tidos como "naturais".

Ao invés da "transição suave entre a realidade empírica e o tecido da ficção"[30], os crédito de abertura do filme, ao contrário, "escancaram seu status de artefato, de 'coisa' montada, oferecida à análise e à crítica do espectador". Dessa forma, reitera-se o desnudamento do filme enquanto *processo*. O recurso também nos remeteria a um quadro

[30] ALEIXO, Antonio Marcos. *Um épico possível*: refuncionalizações de técnicas, formas e clichês, em *Nashville*, de Robert Altman. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 22 (também a citação seguinte).

negro escolar, talvez salientando o fim didático que o filme possui, amparado pela inserção de um prólogo e de um epílogo, como argumenta Rosenfeld a respeito das primeiras peças com influxo épico:

> Na época que vai dos fins da Idade Média ao Barroco multiplicam-se as formas dramáticas e teatrais caracterizadas por forte influxo épico em consequência do uso amplo de prólogos, epílogos e alocuções intermediários ao público, com fito didático, de interpretação e comentário, à semelhança de técnicas usadas no nosso século por Claudel, Wilder e Brecht.[31]

Na tomada seguinte, já no interior da diegese, nossa atenção volta-se, a princípio, à inserção da ária *Lascia ch'io pianga*, cuja tradução seria a seguinte:

> Deixe que eu chore/ minha sorte cruel,/
> que eu suspire/ pela liberdade!/
> Que a dor quebre/ estas cadeias/
> de meus martírios,/ só por piedade![32]

Há certamente uma quebra da expectativa dramática que se dá na mudança brusca dos recursos sonoros: a sugestão de incursão em um filme de horror que os elementos acústicos anunciavam até então se desfaz em um estilo sonoro pouco comum em filmes do gênero. Se atentarmos à letra, poderemos reconhecer certo descompasso também entre o que é mostrado e o que é dito. Por que, em uma cena em que a personagem feminina vivencia um grande êxtase sexual, essa voz, também feminina, falaria em dor, e em "suspirar pela liberdade"? Aqui, destaca-se um embate entre o conteúdo que é cantado e o que é mostrado, uma espécie de confronto tese-antítese que tem por objetivo induzir o espectador a formular uma síntese final. O objetivo da compatibilização inusitada seria, assim, "tornar o espectador um observador"[33], despertando sua atividade e forçando-o a tomar decisões. Por conseguinte, ele é inscrito como "signo material da obra"[34], atravessando esta os limites da ideologia e completando-se na sua recepção. O espectador seria então transportado às dores da jovem Almirena, personagem que canta a ária pertencente à ópera *Rinaldo*, de Händel, que é assim descrita por Rosane Viana:

---

[31] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 55.

[32] No original, em italiano: *Lascia ch'io pianga/ mia cruda sorte*, / *e che sospiri la libertà*! / *Il duolo infranga queste ritorte*/ *De' mei martiri, sol per pietà*! In: VIANA, Rosane. "Análise retórica e fenomenológica do recitativo e ária *Lascia ch'io pianga* da ópera *Rinaldo*, de G.F. Händel". Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/textos/cdsemantica/08Rosane.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2011.

[33] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, op. cit., p. 149.

[34] PASTA Jr., José Antonio. O Romance de Machado de Assis: Metafísica e História. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010. Nota de aula.

> A ópera *Rinaldo* (1711) foi a primeira de Georg Friedrich Händel composta para Londres, como também a primeira ópera "italiana" feita especificamente para os palcos londrinos. O libreto de Giacomo Rossi foi adaptado de um esboço de Aaron Hill do poema épico *La Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, uma narração extremamente bem elaborada sobre a Primeira Cruzada Cristã.[35]

É possível notar que o período que vai dos fins da Idade Média ao Barroco – o início da Idade Moderna –, é novamente invocado pelo filme: além de aludir à presença marcante do modelo épico com fins didáticos no período, *Anticristo* também faz referência, por meio da ária, ao poema de Torquato Tasso (1580) e aos próprios significados carregados pelo gênero operístico na época. Vale considerar que essa ária também está presente no filme *Farinelli* (1994), de Gérard Corbiau, que narra a história do *castrato* Carlos Broschi, apelidado Farinelli, um cantor de ópera muito prestigiado na época de Händel. A inserção da ária nesse filme dá-se de forma diegética, quando Farinelli apresenta-se na Ópera da Nobreza, mas também de forma extradiegética, em imagens alternadas à da apresentação, mostrando justamente o momento em que o garoto Farinelli é castrado. Os *castrati*, símbolos do espetáculo que a ópera representava na época, respondiam à impossibilidade católica de haver, então, corais com vozes femininas. A menção, em *Anticristo*, a uma obra que traz vozes femininas filtradas por corpos masculinos e uma cena de castração parece calculada, como exploraremos mais adiante.

Voltemos à ópera *Rinaldo*, ambientada no período de 1096-1099, na qual o exército cristão de Goffredo avança em direção à conquista de Jerusalém. A cidade é governada por Argante, pai da jovem e chorosa Almirena, apaixonada pelo cavaleiro que dá nome à ópera. Na ária em questão, Almirena lamenta seu triste destino longe de seu amado Rinaldo após ser sequestrada pela feiticeira e rainha de Damasco, Armida, em cujo jardim é feita prisioneira. Aliada de Argante e antagonista de Almirena, Armida é a autoridade feminina dotada de poderes mágicos – uma feiticeira – que também se apaixona por Rinaldo. Tais imaginários femininos explorados na ópera não deixam de ter relação com os registros misóginos vinculados à ideologia cristã – o dualismo entre a mulher casta e pura (Maria) e a mulher sedutora e vil (Eva), além de frisar a necessidade da relação de *embate* entre as mulheres. Ao final da ópera, triunfam a fé, com a conquista de Jerusalém e a conversão ao

[35] VIANA, Rosane. "Análise retórica e fenomenológica do recitativo e ária *Lascia ch'io pianga* da ópera *Rinaldo*, de G.F. Händel", op. cit.

Cristianismo de Armida e Argante, e o amor romântico, com o anúncio do casamento de Almirena com Rinaldo.

Toda a bagagem semântica que a inserção dessa ária encerra, como a retórica imperialista cristã, o período relativo ao começo da Época Moderna, a referência a uma cena de castração, a necessidade de a voz feminina ser filtrada por meio de um corpo masculino e os imaginários cristãos femininos, poderia servir como *comentários* às imagens exibidas e ao filme como um todo. De maneira similar à inserção do símbolo de Vênus, há aqui também a oferta de um leque de materiais da História e da cultura ocidental com os quais a forma e os materiais do filme são estimulados a serem produtivamente confrontados.

Nessa primeira tomada do universo diegético de *Anticristo* há também certo estranhamento relacionado à filmagem em branco e preto e em *slow-motion*, resultado da utilização de uma *high-speed camera*. Esta é uma das inovações técnicas e estilísticas mais comentadas (e elogiadas pela crítica) do filme. Nas palavras do cinegrafista Mantle, em entrevista concedida ao site *Time Out London*[36]: "o que você vê é tão desacelerado que pela primeira vez no cinema eu tive a impressão de assistir a um filme da maneira que eu olho para uma pintura". Para além do prazer estético que essas cenas produzem (que é, ao mesmo tempo, problematizado pelo fato de esse prazer advir do testemunho da morte de uma criança), cumpre sinalizar que essa técnica traz uma grande riqueza de detalhes com tempo hábil de serem notados. Além disso, tal procedimento contribui para um alargamento da estrutura temporal das cenas, perturbando a representação do "real" e exigindo uma adaptação do espectador a um padrão de apreensão intelectual inusitado. Descompasso em relação ao que se espera como "natural" e possibilidade de agir intelectualmente, além de emocionalmente, são certamente características destoantes da lógica pasteurizada do cinema comercial.

No plano seguinte, somos confrontados com o rosto de Willem Dafoe em primeiríssimo plano, a quem o movimento de abertura da válvula no plano anterior se relaciona (ver Figuras 4 e 5), como se ele tivesse "acionado a diegese do filme". Seu olhar dirigido à câmera estabelece o primeiro contato direto com o público, movimento esse que sua personagem voltará a repetir no decorrer do filme. Além do contraste da imobilidade da personagem frente à queda das gotas de água, há também contrastes produzidos pela

[36] MANTLE, Anthony Dod "*Antichrist* cinematographer Anthony Dod Mantle: interview". *Time Out London*, Londres, s.d. Disponível em: <http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8257/-Antichrist-cinematographer_Anthony_Dod_Mantle-interview.html>. Acesso em: 20 dez. 2012.

iluminação – inundando a cena de sombras, o jogo de luzes verte-lhe uma aparência pouco naturalista, quase onírica. O fundo fora de foco aumenta o destaque do rosto da personagem, o que, amparado pela monocromia dos planos, parece evocar a estética de filmes expressionistas do início do século XX.

Gainsbourg figura no plano seguinte encoberta pelas gotas de água que caem em frente ao seu rosto e ao seu redor, o que torna seu rosto não tão nítido. É interessante a constatação de que esses dois planos estabelecem a lógica de *shot/reaction shot*[37] que será recorrente em relação à personagem de Dafoe durante o filme. Além disso, convém assinalar que o vapor do banheiro cria uma espécie de rima semântica com as gotas de água do plano anterior e com a neve que cai por detrás de uma janela na tomada seguinte. Por outro lado, as gotas e a neve, ambas em *queda*, criam entre si uma rima visual, que também é verificada no vapor e no vento que escancara a janela da sala (ver Figuras 6, 7 e 8). A demanda de observação da relação entre esses elementos é dada pela montagem do filme, e não por uma lógica causal, salientando uma estratégia dialética que incita a percepção de relações entre campos aparentemente distantes do conhecimento.

Pelo procedimento de estímulo à percepção das relações existentes entre elementos não imediatamente correlatos, podemos apreender também que as estatuetas perfeitamente enquadradas nesse plano da sala deverão ser "pareadas" com outros trios importantes do filme: o trio de animais, os processos psicoemocionais pelos quais a protagonista passa, os nomes de três capítulos (Luto, Dor e Desespero) e a tríade de constelações que será testemunhada quase ao final do filme por Dafoe em dois momentos distintos. Da mesma forma, a ventania que abre a janela, convidando o pequeno filho do casal a um voo fatal, irá retornar como a "respiração de Satã", também escancarando violentamente a janela da cabana no Éden e incitando outras ações de consequências fatais.

Novamente no banheiro, a câmera flagra agora o casal deslizando abraçado contra a parede (Figura 9). É relevante que a primeira relação de intimidade entre o casal, que possui, vale ressaltar, uma casa de campo batizada de "Éden", mostra-os já desnudos, tal qual Adão e Eva antes de provarem, imprudentemente, do fruto do conhecimento do bem e do mal. A

[37] "O *shot/reaction-shot* corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem; algo de significativo acontece na evolução dos acontecimentos e segue-se um primeiro plano do herói explicitando dramaticamente a sua reação. E também corresponde ao esquema invertido, que concretiza uma combinação de grande eficiência: em um plano, o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume o seu ponto de vista, mostrando aquilo que ele vê, *do modo como ele vê*". XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência, São Paulo: Paz e Terra, 1984, p. 34. Nosso grifo.

pureza e ingenuidade dos primórdios do mito cristão são destruídas por meio dessa infração, fazendo com que ambos se deem conta de sua nudez e da vergonha que essa condição (assim como do ato sexual relacionado a essa nudez) deve lhes causar. Na tomada imediatamente seguinte (Figura 10), esse sentimento é transferido aos espectadores, que são surpreendidos, logo nos primeiros minutos do filme, por um *extreme close-up* de uma penetração sexual.

Figuras 9 e 10. Primeiras imagens conjuntas do casal.

Essas tomadas também salientam recursos de montagem supostamente "incoerentes", estimulando o trabalho intelectual mesmo por meio de um voyeurismo incômodo. Basta observarmos que a posição da câmera não segue a lógica da tomada imediatamente anterior, enquadrando o casal a partir de um ângulo oposto ao do plano precedente, como se esta tivesse sido transferida subitamente para o pequeno e inusitado espaço entre o casal e a parede. Esse procedimento corresponderia a uma quebra da regra de 180º, segundo a qual

> [...] todas as tomadas de uma cena devem ser feitas de apenas um dos lados da linha de ação [*axis of action*]. Após a primeira tomada em um dos lados, a câmera não deve realizar nenhuma nova tomada do outro lado.[38]

Cumprindo essa regra basal do cinema hegemônico, os filmes apoiariam a suposição do espectador de que há contiguidade espacial e temporal entre planos sucessivos, o que facilitaria sua compreensão (e imersão) imediata da/na diegese. Sendo necessário incluir uma tomada a partir do lado oposto da tomada anterior, em geral inclui-se uma tomada de transição entre estas, ajudando o espectador a reestabelecer o senso de contiguidade. Em relação a esses planos específicos do prólogo de *Anticristo*, tal estratégia de montagem (que será recorrente no filme) vai além de um "erro de continuidade": ela impele o espectador a

[38] LIMA, Edirlei Everson Soares de. *Um modelo de dramatização baseado em agentes cinematográficos autônomos para* storytelling *interativo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM 2010, p. 33.

reformular suas expectativas e compreensão da obra constantemente, correspondendo a um recurso anti-ilusionista que gera tensões e ruídos na narrativa, perturbando-a.

No decorrer do prólogo, muitos dos procedimentos que vimos descrevendo até então, cujo papel parece ser o de *problematizar a compreensão do filme em chave naturalista*[39], voltarão a ocorrer. Por exemplo, o gesto de olhar diretamente para a câmera, que será realizado também pelo filho do casal, Nic, quando se dirige ao espectador mostrando seu urso de pelúcia ou logo após surpreender a cena primária freudiana. O aspecto onírico do prólogo como um todo corroborará igualmente seu afastamento de uma estética naturalista e o aproximará, como mencionado, de um registro expressionista, que a composição em branco e preto, amparada pela frequência de angulações obtusas, como a que molda a primeira imagem do quarto de Nic, salienta.

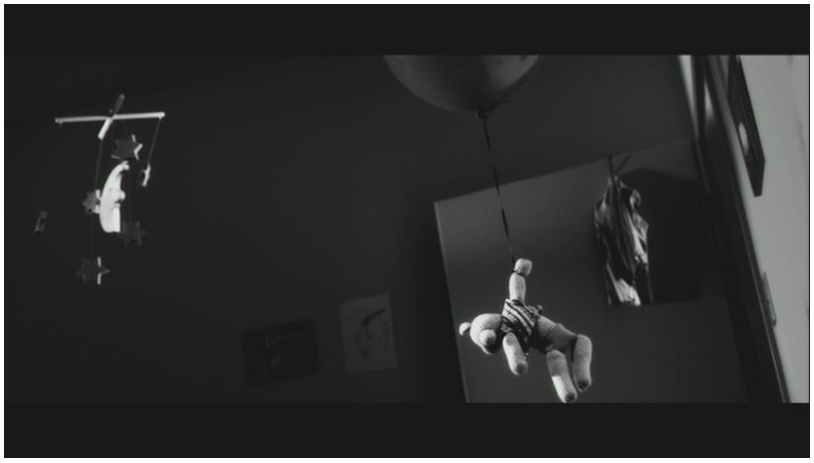


Figura 11. Primeira tomada do quarto de Nic.

Tempo e espaço seguem, assim, como estruturas subvertidas, tornadas não lógicas à primeira vista, seja por meio da quebra da regra de 180º, pelas cenas exibidas em *extreme slow-motion*, pelas angulações inusitadas, pelas elipses da montagem paralela ou pelos "erros de continuidade" (*faux raccords*). Um exemplo interessante é a montagem que figura, em um

[39] Utilizamos esse termo aqui (e em suas demais ocorrências) em consonância com a definição proposta por Xavier: "O uso do termo naturalismo não significa aqui vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente, próprio a autores como Emile Zola. Ele é aqui tomado em uma acepção mais larga, tem suas intersecções com o método ficcional de Zola, mas não se identifica inteiramente com ele. Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações 'naturais'. Em um sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)". XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência, op. cit., p. 42.

plano, uma garrafa vertendo água, próximo aos pés do casal, seguida, em montagem paralela, de uma tomada de Nic abrindo a portinhola de segurança de seu quarto. No plano consecutivo, vemos a mesma garrafa ainda vertendo água, mas agora localizada magicamente próximo das cabeças das personagens.

Figuras 12 e 13. Tomadas da garrafa vertendo água em posições diferentes.

Se os recursos cinematográficos afastam-nos de uma representação naturalista e verossímil da realidade, a narrativa que se constrói no prólogo sustenta a estratégia, já que o arrastar de cadeira e o impacto das estatuetas jogadas ao chão por Nic dificilmente manteriam a tranquilidade de um casal que copula em um cômodo contíguo à sala, de porta aberta, ainda que o foco escancarado em uma babá-eletrônica no silencioso queira provar o contrário. As rimas imagéticas também serão bastante repetidas ao longo do prólogo: um pé sobre uma balança, remetendo ao pé de Nic, ao descer do berço; a posição da criança caindo da janela e a posição de seus pais no momento do orgasmo, por exemplo. É válido ressaltar, aliás, como o prólogo reafirma a ideia de *queda* constantemente: gotas de água, neve, estatuetas jogadas ao chão, escovas de dente esbarradas pelo casal, água vertendo de uma garrafa e, obviamente, a própria queda da criança. Tal recorrência não nos parece inócua, e instiga a verificação de seus significados mais profundos em relação aos demais temas do filme. Isso porque o repertório de elementos contidos no prólogo possui diversas "réplicas" imagéticas nos capítulos posteriores do filme. Como ecos que reverberam no restante da narrativa, identificamos algumas rimas mais óbvias, como o quebra-cabeça sobre o qual o casal faz sexo, composto das figuras de uma raposa, um veado e um corvo, que nos remete aos próprios animais que tomarão parte ativa no prosseguimento da narrativa. Batizados de "três mendigos", estes, por sua vez, remetem às estatuetas sobre a mesa que, não por acaso, reproduzem três pessoas com as mãos estendidas em sinal de mendicância.

Figuras 14 e 15. Os "três mendigos" como animais do quebra-cabeça e como estatuetas.

Outras réplicas imagéticas serão bem mais sutis: as gotas do chuveiro, com seu eco na chuva de bolotas de carvalho que cai sobre a cabana do Éden; a neve e seu duplo agourento na tempestade de granizo que é invocada também na floresta do Éden; o livro recheado de recortes, também sobre a mesa, que retornará como o caderno de pesquisa de Gainsbourg, na cabana; os sapatos do bebê, no chão, posicionados de forma invertida, e seu retorno na forma da submissão da criança a calçar sapatos invertidos; as estrelas nas meias de Nic e em seu móbile, que serão ecoadas nas constelações que Dafoe observa tanto no sótão, quanto no céu, afirmando sua inexistência; o vapor presente no chuveiro, que retornará como a neblina preenchendo os arredores da cabana na floresta.

"Condensando" em sua *mise-en-scène*, ou em alguns gestos das personagens, uma pequena sinopse do filme inteiro, a estratégia de relacionar elementos aparentemente díspares seguirá como uma lição importante no decorrer do filme. Os recursos próprios da montagem contaminam, assim, a armação ampla da narrativa, fazendo com que, em *Anticristo*, vigore a demanda pela "comparação e contraste entre elementos dispersos da narrativa, operação de *natureza formal e histórica* que constrói um jogo complexo entre parte e todo"[40]. Além disso, a quantidade de informações elencadas no prólogo que serão pouco a pouco espalhadas nas demais cenas do filme pode indicar uma voz narrativa *consciente do desenrolar da trama*, que sabe, portanto, como os eventos ocorrerão e organiza seu relato com base nesse conhecimento.

O foco (súbito ou calculado) em objetos cujo encadeamento na linearidade narrativa não parece ser decisivo é outro método anti-ilusionista instaurado pelo prólogo e carregado por toda a trama de *Anticristo*. Isso ocorre na inserção do símbolo de Vênus nos intertítulos iniciais, no *extreme close-up* em estatuetas de mendigos nomeadas "dor", "luto" e

[40] SOARES, Marcos César de Paula. "O projeto inacabado de *Cidadão Kane*". In: SOARES, Marcos César de Paula; CEVASCO, Maria Elisa (Eds.). *Crítica cultural materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008, p. 181, grifo do autor.

“desespero”, no destaque para a filmagem cuidadosa de objetos do cotidiano, como escovas de dente, uma balança ou uma máquina de lavar. A tática teria como objetivo problematizar a percepção que temos sobre ideias e assuntos consagrados, afastando-os de sua lógica “natural” e permitindo-nos considerá-los sob uma perspectiva diferente. Dessa forma, há a incitação da busca de conexões mais amplas, de significados mais profundos, que explodem os limites da ficção e devem ser escorados por outros campos da realidade material.

A esses recursos anti-ilusionistas que elencamos no prólogo somam-se muitos outros, que serão persistentes durante todo o filme, como a atuação pouco naturalista dos atores em algumas cenas e os movimentos oscilantes da câmera, afirmando a artificialidade da construção cênica. Outras estratégias que geram ruídos no filme seriam os elementos fantásticos, que quebram com a linearidade narrativa e produzem o delineamento explicitamente onírico de diversas cenas, o trabalho de pós-produção (*vignetting*[41], coloração, distorção de imagens) e os diversificados recursos de filmagem e de montagem do filme (referente à organização dos planos e também à composição no interior destes), que tendem a ressaltar a ideia de conflito e de embate, em detrimento da *mise-en-scène* harmoniosa e da montagem discreta, típicas de filmes que induzem o mergulho irrefletido em sua diegese.

No entanto, as abordagens do filme tanto em resenhas como no âmbito acadêmico tendem a desconsiderar não apenas a importância dos recursos anti-ilusionistas que o filme abraça[42] como também um outro fato que nos parece central para uma abordagem crítica da obra: o local de ambientação da história. Nesse caso, é relevante ressaltar que, embora as personagens não tenham nome e que grande parte do filme se passe na cabana do casal, “Éden” (o que estimula a averiguação de elementos mítico-alegóricos presentes no filme, como demonstramos brevemente), somos igualmente informados de que a história se passa nos Estados Unidos, na cidade de Seattle, informação que exploraremos adiante.

---

[41] Tendo sido filmado e produzido de forma digital, em *Anticristo* são exploradas algumas técnicas somente possíveis nesse âmbito, como o uso de camadas (*layers*) ou *vignetting* (vinheta), procedimento no qual as bordas da imagem ficam menos saturadas ou iluminadas do que o seu centro.

[42] Alguns exemplos de trabalhos que não consideram tais aspectos: EVANS, Melissa Albie. *Investigating the feminist significance of Lars von Trier's representation of women in his Golden Heart Trilogy (1996/1998/2000) and Antichrist (2009)*, op. cit; BRAZ, Wilza Assunção. *Anticristo*: feminilidade e loucura na obra de Lars Von Trier. 2010. 85 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010; TIEZZI, Ricardo. *Anatomia do Anticristo*: narrativa arquetípica no filme de Lars von Trier. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013; WADDEL, Terrie. “Antichrist: Lost Children, Love, and the Fear of Excess”. In: Ritzenhoff, Karen A.; Karen Randell.(Eds.) *Screening The Dark Side Of Love*: From Euro-Horror to American Cinema. New York, N.Y.: Palgrave Macmillan, 2012; JOVANOVIC, Nenad. *Brechtian Cinemas*: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier. Tese (Doctor of Philosophy). Graduate Centre for Study of Drama, University of Toronto, Toronto, Canada, 2011, entre outros.

Por ora, vale lembrar que o fato de as personagens não serem nomeadas reforça a leitura crítica que a obra incita, criando um obstáculo à mera assimilação do enredo do filme e perturbando o mecanismo de identificação tão caro aos filmes hegemônicos. Nesse âmbito, destaca-se, por exemplo, a atuação complexa da dinâmica entre o indivíduo e o coletivo que o filme traz à reflexão, fazendo com que as discussões levantadas pelo filme, aparentemente no campo da intersubjetividade, devam também ser estendidas para toda uma coletividade. Consequentemente, não é por acaso a não nomeação das personagens – elas representam grupos, funções sociais: homens e mulheres; e, ao mesmo tempo, são historicamente estabelecidas: um núcleo familiar estadunidense, formado por dois intelectuais, situados na contemporaneidade. Logo, as questões erigidas pelos enunciados da forma e do conteúdo de *Anticristo* devem ser contempladas de uma forma dialética que dê conta da inter-relação entre o plano histórico e social, e o plano do indivíduo e de sua subjetividade, inclusive de sua construção psíquica.

O que se infere, portanto, das análises que desenvolvemos até aqui é um conjunto produtivo de estratégias, procedimentos e elementos formais, narrativos e imagéticos que expõem o caráter de *fabricação* do filme, fazendo com que a narrativa de *Anticristo* seja organizada de modo a gerar estranhamento no espectador e, assim, motivá-lo a assimilar os materiais do filme de maneira problematizadora. Isso nos leva a crer que a consideração da formatação épica desenvolvida pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht para a interpretação do filme seja bastante válida, já que, ao se contrapor ao drama burguês e referir-se ao estilo de dramaturgia dialética no qual há a introdução de traços narrativos no teatro, esse modelo de estética estimula que o espectador apreenda as ações e falas das personagens em um nível crítico, consciente e distanciado, e não de forma a identificar-se com as personagens[43].

Nesses termos, a ostensiva divisão de *Anticristo* em prólogo, capítulos e epílogo, (e todas as implicações retóricas que apontamos nessa configuração), por exemplo; o olhar de Dafoe dirigido à câmera, quebrando a quarta parede; os recursos de edição que incitam a percepção de relações entre campos aparentemente distantes do conhecimento e o foco súbito e calculado em elementos que não possuem relação causal no desenrolar da narrativa, todos esses procedimentos poderiam ser relacionadas à *técnica de distanciamento* de Brecht. O termo refere-se ao *Verfremdungseffekt*, literalmente "efeito de alienação", mas comumente traduzido por "efeito de distanciamento" ou "efeito de estranhamento". Sua utilização pelo

[43] Cf. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

artista serviria ao propósito de fazer com que eventos tidos como naturais e comuns fossem estranhados. Para tanto, a ilusão dramática deveria ser perturbada por meio de estratégias que fizessem a plateia ater-se ao aspecto de construção, de artificialidade da obra em questão. O papel político de tal efeito seria estender a observação crítica da plateia ao aspecto de construção das demais situações sociais cotidianas, tidas como naturais e irreversíveis[44]. Seguramente, não atingindo esse fim social, que ultrapassa o alcance do objeto artístico e estimula a ação intelectual e a tomada de decisão pelo espectador, o recurso esvazia-se de sentido e cumpre uma mera função estética, largamente explorada por obras pós-modernas.

No caso de *Anticristo*, contudo, como os procedimentos de organização formal e a seleção de materiais apontam, os limites ideológicos da obra não apenas são explodidos por meio do necessário embate crítico com elementos da História, da vida social e da cultura que a obra motiva (símbolo de Vênus; conteúdos referidos pela ária e pela simbologia judaico-cristã; referência a movimentos estéticos, como o expressionismo; alusão a conceitos freudianos, etc), como esses mesmos limites tornam-se objetos expostos ao escrutínio e à abordagem consciente do espectador. Por isso os procedimentos que reiteram o desnudamento do filme enquanto *processo*, estimulando a desnaturalização de demais processos da vida social. A esse respeito, é conveniente a ponderação que Brecht faz sobre a preocupação em se omitir tudo o que exponha a artificialidade do fazer cinematográfico, "técnica" essa íntima de uma lógica mercadológica que determina a função social do cinema dominante:

> Preocupado em trabalhar tanto quanto possível de uma forma fiel à natureza (e nisso entende por natureza aquilo que viu no palco), preocupado, portanto, em fornecer a imitação de uma obra de arte tanto quanto possível ilusória, o realizador vulgar procura esconder todas as deficiências de sua aparelhagem, entendendo por deficiência tudo o que impeça a aparelhagem de dar aquela imagem fiel da realidade. A habilidade com que faz a sua tão deficiente aparelhagem produzir a imitação fiel de uma autêntica magia de bastidores é para ele a prova da sua qualidade de especialista.[45]

É também própria da lógica do cinema dominante a utilização de artifícios extradiegéticos, como a trilha sonora, que, ao invés de criarem ruídos à narrativa, apenas corroboram o que é mostrado, constituindo-se como elementos redundantes. Esse não parece ser o caso da ária presente no prólogo (e epílogo) de *Anticristo*, que, em diálogo com os

---

[44] Cf. LELLIS, George. *Bertolt Brecht*: Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982, pp. 18-21.

[45] BRECHT, Bertolt. *O Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs*. Uma Experiência Sociológica. Tradução, introdução e notas de João Barrento. Porto: Campo das Letras, 2005, p. 100.

preceitos do teatro dialético de Brecht, nega-se a "envolver o espectador em uma ação cênica"[46]. Sua utilização no filme, mais próxima de um *comentário épico* ao narrado, associa-se a outras estratégias anti-ilusionistas e *distanciadoras* da obra, como a subversão de lógicas consolidadas de tempo e espaço; quebra constante da regra de 180º; representação não verossímil da realidade, inusitadas réplicas imagéticas e gestuais no decorrer do filme e práticas de montagem que explicitam a desarmonia e o embate. Em relação à montagem, podemos mesmo aventar a hipótese de que seu uso no filme tenha consequências análogas às almejadas por Eisenstein e Brecht, em cujas obras Walter Benjamin julgou o procedimento especialmente produtivo por ser

> [...] a forma de alegoria construtiva, ativa e não melancólica moderna, especialmente por sua habilidade de conectar dissimilares de forma a "chocar" as pessoas para novos reconhecimentos e entendimentos. [...] Benjamin veio a reconhecer a montagem, isto é, a habilidade de capturar as conexões infinitas, súbitas ou subterrâneas de dissimilares, como o grande princípio constitutivo da imaginação artística na era da tecnologia.[47]

O recurso de montagem atinge níveis muito interessantes já em uma das primeiras peças de Bertolt Brecht, *Homem é Homem* (*Mann ist Mann*), de 1926, na qual um indivíduo (no próprio termo, *indivisível*), um pacífico estivador, desmonta-se e remonta-se no palco, tornando-se um cruel soldado e encenando, assim, uma "sátira à concepção liberalista do desenvolvimento autônomo da personalidade humana e ao drama tradicional que costuma ter por herói um indivíduo forte, de caráter definido, imutável"[48]. Alguns elementos de *Anticristo* poderiam aludir a essa ideia, como o inusitado quebra-cabeça dessa sequência inicial, incitando a "montagem" pelo próprio espectador de componentes dispersos na narrativa, aparentemente desconexos. Alude à peça de Brecht, também, o próprio fato de as personagens serem anônimas e, portanto, sujeitas ao olhar desconfiado sobre sua configuração como personagens dramáticas "bem constituídas".

Esse aspecto do filme, o fato de as personagens não terem nomes, que vinculamos à dialética entre o indivíduo e o coletivo, é também central na dramaturgia de Bertolt Brecht, como fica exemplarmente exposto na peça *A medida* (*Die Maßnahme*, 1930), cuja temática é o embate entre as decisões políticas que devem ser tomadas pelo interesse do coletivo e de um

---

[46] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, op. cit., p. 149.

[47] MITCHELL, Stanley. "Introduction" in: BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998., p. xiii.

[48] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, op. cit., p. 146.

indivíduo. Fazendo parte das emblemáticas peças didáticas (*Lehrstücke*), a obra transparece a consciência de Brecht do alcance pedagógico radical de seu teatro épico e como a estruturação de suas peças em torno de prólogo, epílogo e alocuções, tais quais as peças de influxo épico de fins da Idade Média, tirava o desenrolar do enredo do primeiro plano. No caso de *Anticristo*, ao delimitar-se o tipo de relação que a obra estabelece com seu espectador, já em sua primeira sequência, por meio de elementos tais como *distanciamentos*, função didática e historicização de seus materiais, fica patente o fato de que o enredo *per si* não basta para a apreensão crítica do filme.

A relação de *Anticristo* com a dramaturgia de Brecht que vimos ressaltando não nos parece despropositada, já que Lars von Trier tem se destacado como um cineasta importante para a contiguidade da tradição estético-política brechtiana. Isso é atestado, de forma mais explícita, pelo filme *Dogville*, com o qual *Anticristo*, em nossa análise, já mostrou algumas intersecções relevantes. Dividido em nove capítulos e um prólogo, o filme é ambientado em um pequeno vilarejo estadunidense nas Montanhas Rochosas, nos anos 30. É lá que uma fugitiva, Grace (interpretada por Nicole Kidman), encontra proteção em troca da execução de pequenas tarefas. Logo essas tarefas tomam proporções gigantescas, incluindo ceder favores sexuais ou submeter-se a toda forma de capricho e humilhação por parte dos habitantes. Ao final do filme, descobrimos que Grace é, na verdade, filha de um poderoso *gangster* de quem havia fugido por não concordar com seu estilo de vida. Aplicando aos habitantes de Dogville os mesmo padrões morais que ela resguardava a si mesma, Grace concorda com a execução brutal de toda a população do vilarejo e parte para sua aventura seguinte.

O segundo filme da trilogia, contado em oito capítulos, passa-se no estado de Alabama, onde Grace (interpretada agora por Bryce Howard) decide intervir em uma fazenda, Manderlay, na qual negros ainda são escravizados. O anacronismo da situação impulsiona-a, com a ajuda dos capangas de seu pai, a resolver a situação. Sua empreitada, baseada em princípios como “liberdade” e “democracia”, torna-se, contudo, um grande fracasso. Ao final, depois de descobrir que o regime de escravidão fora, na verdade, proposto por um dos escravos como um meio de “proteger” os negros, e acabar ela mesma espancando um dos escravos, Grace foge da fazenda.

Na ocasião do lançamento de *Dogville* o recurso estético anti-ilusionista foi um dos meios pelo qual Lars von Trier fez público e notório seu interesse pelo dramaturgo alemão

Bertolt Brecht. Como discutido por Evelise Souza em sua dissertação *Dogville, filme e crítica*[49], esse interesse não se limitava à temática (segundo Trier, o filme teria inspiração direta na canção *Jenny-Pirata*, da *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht), nem tampouco se restringia a aspectos formais anti-ilusionistas, como o cenário riscado a giz, o uso explícito de um narrador, a divisão em capítulos, as personagens sem uma psique bem delineada. Seria na tensão deste modelo *épico* com um substrato próprio do drama[50], contradição central do filme, segundo a autora, que se localizaria a chave para a compreensão crítica dessa obra. Ao fazer uso de Brecht, Trier estaria, assim, também fazendo um paralelo histórico entre o horizonte propício a transformações políticas que o dramaturgo alemão vivenciou (até a ascensão do nazismo, pelo menos) e o horizonte devastado de opções de transformação celebrado pelo neoliberalismo.

Quanto a *Manderlay*, a crítica ao liberalismo inconsequente de intelectuais brancos estadunidenses faz-se especialmente contundente pelo recurso de ironia que o filme encerra. A análise do mundo representado e a necessidade de tecer relações entre os anos 1930, o fim da escravidão nos Estados Unidos e a contemporaneidade são impulsionadas pelos recursos de distanciamento brechtianos[51]. Estes, no limite, convidam a não confiabilidade de discursos sobre Democracia e Liberdade amparados em opressões, interesses econômicos e falsos moralismos. Nas palavras de Harsin,

> [...] o provocativo filme de Von Trier é talvez, acima de tudo, uma acusação do liberalismo americano (ou liberalismo individual), domesticamente e globalmente. Todos esses aspectos devem ser considerados por meio das lentes das técnicas de alienação brechtianas. Caso contrário, este acaba se

---

[49] SOUZA, Evelise Guioto. *Dogville, Filme e Crítica*, op. cit.

[50] Vide a estruturação "clássica" do filme: um primeiro ato de apresentação da situação dramática, um segundo de confrontação com obstáculos e um terceiro ato de resolução do conflito. Cf. SOUZA, Evelise Guioto. *Dogville, Filme e Crítica*, op. cit. p. 48.

[51] O fato de Trier ter ambientado os violentos conflitos de classe e raciais de *Dogville* e *Manderlay* nos Estados Unidos, país que Trier nunca visitou devido à fobia de avião, gerou inúmeras críticas. Trier argumenta que "vindo de um país pequeno infiltrado pelo imperialismo cultural midiático norte-americano, [...] não é meramente seu direito ou dever fazer filmes sobre os Estados Unidos, mas impossível não fazê-lo" (BADLEY, Linda. *Lars von Trier*, op. cit., p. 2). No caso de *Manderlay*, é significativo que dos doze atores afrodescendentes escalados, nove sejam britânicos, já que o assunto do filme foi encarado como demasiado "explosivo" por muito dos atores norte-americanos contatados (HIGGINS, Charlotte. Lars von Trier acts as a slave to controversy. *The Guardian*, World News, 17 mai. 2015. Disponível em: <http://www.theguardian.com/world/2005/may/17/usa.cannes2005>). De fato, ao figurar o racismo que estrutura os valores ainda vigentes da sociedade norte-americana – tema tabu na terra da "liberdade" – e ao desmascarar a estratégia estadunidense de "democratizar" outras sociedades, expondo suas determinações econômicas e suas consequências perversas, a intenção de Trier era causar, no mínimo, uma desconfortável e necessária reflexão sobre o país e sua influência nas demais nações.

> tornando um dos filmes mais vergonhosamente racistas desde *Nascimento de uma Nação*.[52]

Também em *Ondas do Destino* (1996), primeiro grande sucesso de Lars von Trier, a divisão em capítulos se faz presente e carrega à obra importante significados. O filme faz parte da trilogia *Coração de Ouro*, caracterizada por apresentar as sagas de personagens femininas que se sacrificam por um ideal "humanístico". Nessa obra, a atriz Emily Watson interpreta Bess, uma mulher bastante ingênua e imatura de um vilarejo escocês cuja comunidade é severamente reprimida e controlada pelos ditames da Igreja Presbiteriana. Seu marido, Jan (Stellan Skarsgård), após sofrer um acidente e ficar imóvel, encoraja-a a manter relações sexuais com outros homens a fim de não privar a esposa do prazer sexual que ele não mais poderia proporcionar. Pede ainda para que a esposa lhe narre essas experiências e afirma que ela estaria, assim, também o auxiliando em sua recuperação. O resultado deste autossacrifício em nome do amor é que Bess acaba sendo fatalmente estuprada e espancada por um marinheiro em um barco, além de proibida, já que pecadora, de ser enterrada segundo os preceitos da igreja cristã. Contudo, seu marido se recupera miraculosamente após sua morte e executa sua cerimônia fúnebre no mar.

É contundente lembrarmos que, em *Ondas do Destino*, cada intervalo entre os capítulos é ilustrado com paisagens claramente românticas acompanhadas de música *pop* (o que já gera certo contraste) e de que, ao final do filme, sinos gigantes são vistos ressoando no céu. Tais elementos podem fornecer algumas pistas da forma distanciada, ousamos dizer, *brechtiana*, por meio da qual devemos tratar a obra, como corrobora Nenad Jovanovic:

> Como Watkins, von Trier usa um conjunto de princípios e técnicas hoje associados a Brecht mesmo nos filmes que antecedem os abertamente brechtianos *Dogville* e *Manderlay*. Exemplos incluem o reconhecimento frequente da câmera pela protagonista de *Ondas do Destino* (como o suposto equivalente fílmico da técnica de quebrar a "quarta parede" de Brecht) e a divisão do filme em "capítulos" (que corresponde à técnica de Brecht de literalização [*Literalisierung*] e montagem, no sentido dramatúrgico do termo).[53]

---

[52] HARSIN, Jayson. "On *Manderlay*: This time 'liberal" is a dirty word'. *Bright Lights Film Journal Online*, vol. 51, Feb. 2006. Disponível em: <http://brightlightsfilm.com/manderlay-time-liberal-dirty-word/#.VbeQ4_mqqkq>. Acesso em: 13 mar. 2015.

[53] JOVANOVIC, Nenad. *Brechtian Cinemas*: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier. Tese (Doctor of Philosophy). Graduate Centre for Study of Drama, University of Toronto, Toronto, Canada, 2011, p. 246.

Atentando a estes elementos, é coerente afirmar, ao contrário da crítica que caracteriza *Ondas do Destino* como "misógino"[54], que, aqui, a opressão feminina não é simplesmente endossada pelo diretor. Ela é exposta e problematizada por diversos elementos que dificultam uma associação direta entre o conteúdo mostrado e a visão do cineasta, ou que impedem mesmo uma interpretação *naturalista* do filme e sua apreensão como um "retrato fiel da realidade". O que está sendo apresentado ao debate são os vários mecanismos repressores – religião e patriarcalismo, por exemplo –, que corroboram as atitudes de Bess e, em um plano mais abrangente, a constituição do imaginário feminino com estereótipos tais como sua vinculação ao sacrifício ou à natureza.

Notemos também que, dentro dessa estrutura distanciadora, que dificulta uma leitura naturalista do filme, o que se apresenta é um melodrama, gênero este que tem forte relação com a representação clássica, no cinema, do que seria o "feminino". Por utilizar essa forma como objeto de investigação e não como o gênero que estrutura o filme, já que entendemos que Trier faz uso aqui de uma forma épica para a construção estética de seu filme, estaríamos, portanto, sendo convidados a refletir sobre o cinema hegemônico, ou mesmo sobre a indústria cultural como um todo (vide a utilização das canções *pop*) e sua representação do que a mulher deve sentir, como se comportar e o que pensar, ao longo da História. É também por meio do reconhecimento da utilização consciente da *reapropriação* de gêneros cinematográficos por Trier que podemos identificar o teor crítico de sua obra, assunto no qual iremos nos estender mais adiante.

Retornando a *Dogville*, Sérgio de Carvalho, no artigo "Das vantagens de usar Brecht"[55], também enxerga dentro do sistema de filmagem de Trier uma incompatibilidade de registros naturalistas e antinaturalistas, relacionada ao "paradoxo moral gerado no plano da fábula"[56]. Além disso, o crítico aponta, dentre os propósitos aos quais o uso de Brecht serviria, a incompletude da obra, que demandaria a "atuação crítica do público por meio da geração de espaços de intervenção". É o caráter produtivo do filme, nesse sentido, o grande triunfo do uso de Brecht, como Sérgio de Carvalho bem destaca:

---

[54] Cf. TOOKEY, Chistopher. "*Antichrist*: The man who made this horrible, misogynistic film needs to see a shrink". *Daily Mail*, op.cit. Um pequeno excerto: "E por que ele [*Anticristo*] tem gerado tantos pedidos de que seja banido? Em parte, porque Von Trier conquistou uma reputação não invejável de misógino por *Ondas do Destino*, *Dançando no Escuro* e *Dogville*. De todos os seus filmes, *Anticristo* é o mais abertamente, psicopaticamente hostil em relação às mulheres".

[55] SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. "Das vantagens de usar Brecht". UOL, Trópico, 27 de fevereiro de 2004. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2039,1.shl>. Acesso em: 16 set. 2010.

[56] Idem, ibidem. Também as duas próximas citações.

> Mais do que pelo assunto, *Dogville* se apropria da técnica de "distanciamento" do Teatro Épico pelo modo de narrar, ao nos estimular a sair da ficção do filme, e completar suas indicações com a realidade, procedimento que se vê no perturbador corte para as fotografias dos créditos, em que a miséria sem paternalismo das fotos de Jacob Holdt é contraposta à música de ritmo alegre de David Bowie.

Procedimento semelhante ao descrito acima, no que tange o modo de narrar, é assinalado por Angelos Koutsourakis[57] em sua análise de *Europa* (1991). Terceiro filme da trilogia de Trier de mesmo nome, *Europa* versa sobre as relações entre Estados Unidos e Europa no pós-Segunda Guerra, acompanhando o idealista Leopold Kessler, americano de origem alemã, em sua viagem para auxiliar na reconstrução da Alemanha. Refletindo acerca da representação da História no cinema europeu, mais especificamente no âmbito dos filmes posteriores ao colapso do bloco soviético, Koutsourakis incorre na utilização do conceito brechtiano de *Historisierung* (historicização) em *Europa*, procedimento pelo qual a História invadiria a linearidade narrativa e problematizaria a temporalidade diegética. Ainda que no nível do enunciado exista toda uma disposição a escamotear o passado, reflexo e problematização de uma inabilidade pós-moderna de lidar com a História de um modo não fetichizado, no nível da construção da narrativa, a historicização brechtiana contribuiria para a produção do significado último do filme, de maneira dialética:

> Leo, disposto a ajudar a família Hartmann a enterrar Max, acaba em um vagão cheio de pessoas definhadas que são reminiscências de imagens familiares de judeus sendo transportados para campos de concentração. Essa cena não serve a um propósito narrativo imediato e pode-se argumentar que é uma forma de *Historisierung* brechtiano, com vista a significar os resquícios do fascismo na realidade contemporânea. O fato de o tempo narrativo estar supostamente ocorrendo na Alemanha do pós-guerra pode sustentar essa afirmação. Ao problematizar a temporalidade diegética, Trier cria efeitos historicizantes que encorajam uma leitura não linear da História. Esta é mostrada como uma repetição farsesca de eventos traumáticos. A partir dessa perspectiva, o fascismo não pode ser relegado ao passado e a narrativa europeia triunfalista de progresso é posta em questão.[58]

Em *Europa* configura-se, igualmente, a importância do trânsito entre a realidade da narrativa e a realidade do espectador, o que, segundo Koutsourakis, a hipnótica voz *over* do narrador

---

[57] KOUTSOURAKIS, Angelos. "The Persistence of Dialectics or the Desire for History in Lars von Trier's Europa and Theo Angelopoulos' The Suspended Step of the Stork.". *Kinema*, Spring 2010, Issue 33, p. 93-106. Disponível em: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=465&feature> (acesso em: 16 jun. 2011).

[58] Idem, ibidem, p. 102.

solidificaria ao dirigir-se simultaneamente ao personagem (Leo) e aos espectadores. Nesse processo, a História adquiriria um caráter dinâmico, de complexidade dialética, e não se constituiria em mero espetáculo a ser desfrutado acriticamente.

A reapropriação produtiva de técnicas e de procedimentos brechtianos pelo diretor em outras obras, apoiada pelas observações análogas que fizemos na investigação de *Anticristo* até então, complicam as leituras do filme que tomam o drama e sua oferta de um retrato fiel da "vida real" como modelo basal da obra. Todos estes recursos são tributários do caráter anti-ilusionista do filme, impossibilitando, como tentamos demonstrar, uma leitura meramente naturalista da obra. E se no prólogo do filme há uma sinopse de assuntos e procedimentos formais que se estendem pelo filme inteiro, parece-nos cabível afirmar que a compreensão de *Anticristo*, como um todo, em termos brechtianos pode seguir gerando dividendos.

Nesse sentido, recuperando o diálogo com o filme *Ondas do Destino*, é válido observar o comentário do próprio Trier em entrevista concedida pouco antes da estreia de *Anticristo*, na qual o cineasta afirma que "seja o filme sobre o que for, ele não é o que o diretor pensa". O mais importante em sua técnica, segundo ele, seria apresentar uma tese com a qual ele mesmo não concorda. Diz, ainda, não acreditar que existam sinos no céu (referência óbvia ao final do filme *Ondas do Destino*) e que, ao tentar defender algo em que não acreditamos, tornamo-nos mais inteligentes, por ser este um ótimo exercício para quem tem uma mente humanista. Declara, também: "Mesmo que muitos não vejam *Anticristo* como um filme humanista, ele não deve inspirar as pessoas a levar adiante mais caças às bruxas; já tivemos o suficiente disso"[59]. O argumento sustenta nossa crença de que o que se apresenta à plateia em *Anticristo*, além de não refletir diretamente as opiniões do cineasta (o que diversos críticos enxergam na obra)[60], vai muito além da interpretação do filme comumente difundida,

---

[59] Depoimento verbal de Lars von Trier. In: *A set of rules*. Interview with Lars von Trier (video). Publicado em: "'Foi uma escolha fazer um filme não muito lógico', diz Lars von Trier". *UOL Entretenimento*, Cinema, 26 ago. 2009. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2009/08/26/ult4332u1221.jhtm>. Acesso em: 27 abr. 2011.

[60] Tal abordagem do filme, seja na imprensa brasileira ou na imprensa inglesa/estadunidense, é quase unânime na conclusão de que *Anticristo* retrataria a visão de mundo, os valores ou as perturbações de seu roteirista e diretor, Lars von Trier, como exemplifica a resenha de Colin Covert: "Em sua [Lars von Trier] visão de mundo, sexo, violência e morte nunca estão distantes uns dos outros, o comportamento humano é cruel e devemos fazer disso o que quisermos" (COVERT, Colin. A fractured fable with 'Antichrist'. *Star Tribune*, Minneapolis, 13 nov. 2009). Betsy Sharkey também compartilha dessa premissa: "O lado psicossexual das mulheres nunca vai muito bem na visão de mundo do cineasta"(SHARKEY, Betsy. The Dark Side of Eden. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 23 out. 2009). Um número bastante considerável de críticos toma como elemento definidor de sua interpretação o estado psíquico de Trier na conjuntura de produção de *Anticristo*: Trier teria supostamente realizado a obra como uma forma de lidar com um processo de depressão profunda, figurando nela, consequentemente, seus "próprios tormentos" (e para muitos, sua própria misoginia). Outras questões biográficas de Trier, como sua (temporária)

apresentada na introdução deste estudo. O material apresentado pelo filme exigiria a compreensão da forma distanciada e crítica pela qual é exposto, e não uma leitura passiva e conivente com os conteúdos ideológicos aí apresentados[61].

Nesse caminho, suspeitamos que o filme seja estruturado em torno de mais um aparato estético de raízes brechtianas: uma *armadilha ideológica*[62], qual seja, uma elaboração artística que permite que uma cilada, uma mistificação, um engodo seja desfeito. Essa hipótese interpretativa parece adequar-se a algumas considerações que fizemos até então, como o fato de o filme não apresentar as ideias do próprio diretor, mas sim de uma outra instância narrativa que, tendo ciência do desenrolar da narrativa, organiza seu relato com determinados fins. Essa armadilha corresponderia ao jogo que o diretor estabelece em *Dogville*, por exemplo, ao iludir, por meios dramáticos, a plateia, e fazê-la aderir ao discurso de Grace, das demais personagens e mesmo do narrador[63]. Em outras palavras, ao trazer à tona o repertório moralista, conservador e, por vezes, fascista, desses espectadores (e da crítica), que vibram com a vingança de Grace ou a justificam com preceitos de "natureza humana a-histórica [...], cuja característica violenta é atribuída a um traço intrínseco dessa natureza sem determinações históricas ou sociais". Essa armadilha também se configura, segundo Souza, no movimento contrário, na surpresa por parte de uma "esquerda que se recusa a admitir que está perdendo o jogo":

> Frustram-se, assim, também os que, inflamados pela alegoria de Trier, ignoram seu substrato dramático e o limite dentro do qual ele confecciona suas personagens. Suas limitações formais nos mostram os limites da própria utopia revolucionária nos dias atuais. Assim, a construção do filme é contraditória em sua essência e toma a forma de uma armadilha constante que requer que, a cada afirmativa, olhemos para o seu contrário.

---

conversão ao catolicismo, também orientam a perspectiva de vários críticos (Peter Aspden, do *Financial Times*, Amy Raphael, do *The Guardian*, etc).

[61] Um exemplo bastante interessante de interpretação que não valoriza a leitura distanciada que observamos em *Anticristo* é a resenha de Peter Brunette, na qual afirma: "Outra ideia poderosa, a de que a natureza é cruel e perversa e completamente contrária ao bem-estar humano, parece alinhar von Trier com Werner Herzog, o diretor alemão visionário. ('A natureza é a igreja de Satã', a esposa profere apocalipticamente, a certa altura). Esse foco na natureza logo em seguida se mistura com a natureza humana e, finalmente, com a natureza feminina, onde a misoginia expressa ao longo da carreira de von Trier entra em pleno florescimento". Cf. Imagination overwhelms story in 'Antichrist'. *The Hollywood Reporter*, op. cit.

[62] Termo bastante explorado por José Antônio Pasta Júnior em relação ao trabalho de Machado de Assis. PASTA, José A. Jr. *O Romance de Machado de Assis*: Metafísica e História. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010. Nota de aula.

[63] SOUZA, Evelise Guioto. *Dogville, Filme e Crítica*, op. cit. Também as próximas citações (p. 10 e p. 36).

A armadilha ideológica, em *Anticristo*, seria semelhante à "isca moral"[64] brechtiana, uma estratégia metodológica que lança questões de critério moral na obra, as quais, no entanto, devem ser respondidas com critérios materiais e históricos. Na peça de Bertolt Brecht *A exceção e a regra* (*Die Ausnahme und die Regel*, publicada em 1937) temos um movimento semelhante. A peça apresenta a viagem de um comerciante de petróleo e dois trabalhadores – um guia sindicalizado e um carregador (cule) – através do deserto de Jahi. Como em *Anticristo*, trata-se de personagens historicamente posicionadas, mas também de representações de funções sociais: o capitalista, o trabalhador explorado com alguns direitos e o trabalhador explorado sem direito algum (correspondendo, na surpreendente atualidade da peça, a um trabalhador "terceirizado"). Seu objetivo é chegar antes dos concorrentes a um novo poço de petróleo. No percurso da viagem, o guia acaba demitido e a viagem segue pelo deserto de Jahí. Com receio de que seu patrão morra de sede, o cule decide oferecer-lhe um cantil com água, que é percebido como uma pedra pelo comerciante. Naturalmente, da perspectiva do patrão que vem explorando e espancando o empregado, o cule teria motivos para matá-lo e, movido por esse temor, é o comerciante quem o assassina. No final da peça, o comerciante é absolvido pelo juiz, por ter agido "em legítima defesa" em consonância à sua classe social – aquela com motivos para se sentir "ameaçada" pelos desprovidos. É também, coerentemente com as premissas da justiça burguesa, isentado do pagamento de indenização à viúva do cule.

Importa notar que a peça, embora estruturada a partir da perspectiva, do foco narrativo vinculado ao comerciante, não toma, no entanto, seu partido. Ao contrário, o *ponto de vista da peça expõe e problematiza esse foco narrativo, frisando não suas determinações morais, mas sim as sócio-históricas*. Uma encenação que ignorasse esse distanciamento poderia, inclusive, cair facilmente em um dualismo esquemático (vilão X mocinho) sem perceber que o sentido da obra se configura nas tensões e contradições entre as personagens e em relações estruturais (como as que mencionamos há pouco). Do embate do prólogo da peça (recitado por um coro formado por todas as personagens), por exemplo, com os desenvolvimentos de sua fábula, extrai-se uma avaliação do mundo representado e um conjunto de valores primordiais inferidos dessa avaliação, ou, em outras palavras, o *ponto de vista* da obra:

> Vocês olhem bem para o comportamento deles:
> Notem que, apesar de familiar, ele é estranho
> Inexplicável, apesar de comum
> Incompreensível, embora sendo a regra.

[64] SANTOS, Sérgio R. de C. *Aspectos do Teatro Dialético de Bertolt Brecht*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011. Nota de aula.

> Mesmo as ações mínimas, simples em aparência
> Observem-nas com desconfiança!
> Questionem a necessidade
> Sobretudo do que é habitual!
> Pedimos que por favor não achem
> Natural o que muito se repete!
> Porque em tempos como este, de sangrenta desorientação
> De arbítrio planejado, de desordem induzida
> De humanidade desumanizada, nada seja dito natural
> Para que nada seja dito imutável.[65]

Ainda em relação a essa peça, cumpre reparar que, em certo momento, como apontado por Mello, o cule executa uma canção na qual se distancia de tal forma de si mesmo que acaba tornando-se, de fato, *um narrador*, dirigindo-se a si mesmo na 3ª pessoa[66]. Dessa forma, segundo a autora, o efeito é que o próprio leitor (ou espectador) distancie-se da situação sob análise, ainda que tal distanciamento não se dê por completo, pois o cule logo se refere a ele e ao comerciante como "nós". Nas palavras de Mello,

> É com este jogo entre distanciamento e identificação que Brecht faz mover, mais uma vez, o seu "modelo de ação", não só dentro do texto, mas principalmente diante do leitor, e, no caso desta canção, do ator diante da situação apresentada.[67]

Acreditamos que tal armadilha estética possa ser, da mesma forma, um constituinte essencial de *Anticristo*, que se daria com a estruturação do filme também por meio de um foco narrativo determinado. O famoso esquema de Brecht sobre a necessidade de mudança de ênfase em certos elementos da forma dramática para a forma épica destaca, já de saída, a substituição do enfoque em uma sequência de eventos (*handelnd*) para a *narração* destes (*erzählend*)[68], o que, de certa maneira, seria consoante à nossa hipótese interpretativa.

Por haver um número significante de cenas com a presença isolada de Dafoe, mas pouquíssimas na qual Gainsbourg encontra-se sozinha; pela dinâmica da câmera subjetiva no filme; pelo destaque que as estratégias de filmagem, de iluminação e de montagem dão a

---

[65] BRECHT, Bertolt. "A exceção e a regra: peça didática". In: BADER, Wolfgang; PEIXOTO, Fernando (Coord.) *Teatro completo em 12 volumes*. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v. 04, 1990, p. 129.

[66] MELLO, Suzana Campos Albuquerque. *A exceção e a regra, de Bertolt Brecht ou a exceção como regra: uma leitura*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 79

[67] Idem, ibidem, p. 80.

[68] BRECHT, BERTOLT. "Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'[1938]", in: *Schriften zum Theater 3*, in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1967 (*Gesammelte Werke in 20 Bänden*), S. 1104-1016. Também disponível em: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, op. cit., p. 149.

Dafoe e por ser ele também a única personagem a testemunhar as cenas fantásticas do filme (como todas as que envolvem os animais), nossa suposição é a de que o foco narrativo, em *Anticristo*, esteja vinculado a essa personagem[69]. Apresentando uma determinada visão de mundo, esse foco narrativo seria, contudo, problematizado por uma estrutura maior, o *autor implícito da obra*, que relativiza, desmente, perturba e coloca à prova esse foco narrativo, estabelecendo, assim, *o ponto de vista da obra*. A sustentação de nossa aposta na figura de Dafoe como o foco narrativo do filme será mais aprofundada no segundo capítulo desta parte.

Não se atentando a essa armadilha, ou seja, quando se desconsidera que o filme possui um foco narrativo vinculado à determinada personagem (cuja versão dos fatos deve ser encarada com cuidado), o caminho estaria aberto para as inúmeras interpretações da obra que enxergam nela meramente uma afirmação da suposta misoginia de seu idealizador, como tantas resenhas críticas o fazem. Também seria devido à desatenção para com tal procedimento formal as interpretações da profundidade daquelas sofridas por *Dogville* em relação "à natureza malévola do ser humano", como ilustram as resenhas e trabalhos acadêmicos sobre *Anticristo* que enxergam no filme manifestações atemporais e universalizantes sobre o ser humano, enfatizando o aspecto teológico do filme como a chave para sua interpretação e concluindo que o filme retrata o "embate do ser humano com o mal"[70].

A nosso ver, no entanto, o filme demandaria mais do que a mera constatação de que seu tema é o "mal": demandaria *o reconhecimento da necessidade de uma leitura a contrapelo*, uma inversão do sinal que acompanha os argumentos ideológicos aí expostos.

---

[69] Temos sustentado esse argumento em diversas comunicações e publicações desde 2011, como "A Contribuição de Brecht para a análise de *Antichrist*" (Anais do VI EPOG, FFLCH/USP, São Paulo, 2011) e "Mutilated emancipation: Lars von Trier's *Antichrist* as a Critical Approach to the Representations of Women in History", (5th Global Conference - Evil, Women and the Feminine, Praga, Project Archives, 2013), entre outros. Amy Simmons chegou a conclusões extremamente parecidas em seu livro *Antichrist* (Columbia University Press), publicado apenas em 2015. Seu livro traz, surpreendentemente, coincidências inclusive de termos, citações e estrutura de frases com o texto da última conferência acima mencionada (disponível desde 2013 em <http://www.inter-disciplinary.net/publishing/product/transgressive-womanhood-investigating-vamps-witches-whores-serial-killers-and-monsters>), texto este que se tornou capítulo de um *Ebook* em 2014 intitulado *Transgressive Womanhood*: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters, disponível em: <http://www.interdisciplinarypress.net/product/transgressive-womanhood-investigating-vamps-witches-whores-serial-killers-and-monsters/>. Acesso em 18 jun 2016.

[70] Cf. David Edwards, do tabloide *Mirror* e Adam Thirlwell, do *The Guardian*, cujas reduções teológicas são do nível da apresentada por Pondé: "O 'Anticristo' é um filme sobre o mal. Com o mal não se brinca, respeita-se. [...] A personagem feminina carrega em si toda a tragédia que é ter sido aquela que pressentiu o hálito do mal no mundo e em si mesma" (PONDÉ, Luiz Felipe. O terror no Éden. Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 21 set 2009, p. E12). Conclusão semelhante apresenta Ricardo Tiezzi em sua dissertação *Anatomia do Anticristo*: "*Anticristo* nos encaminha para o plano mais alto do desejo humano, como diz Frye a respeito das narrativas míticas: uma situação limite não afetada pelos cânones da experiência comum; mais especificamente sua vertente demoníaca, que são os mitos que expressam o que o desejo teme e repudia. O filme é dominado por uma narrativa em que o Mal impera e é irredutível: ou seja, não pode ser apreendido, contornado ou suprimido." (TIEZZI, Ricardo. *Anatomia do Anticristo: narrativa arquetípica no filme de Lars von Trier*, op. cit. p. 114).

Apresentando uma elaboração político-estética próxima da de Bertolt Brecht, o filme fomenta, com o uso da armadilha, o estranhamento dos argumentos aí presentes, argumentos esses que muitas vezes coincidem com as concepções de mundo hegemônicas. Assim, características estruturantes do senso comum salientadas pelas resenhas críticas que reproduzimos anteriormente corresponderiam não ao ponto de vista da obra, mas à percepção da realidade que o *foco narrativo* do filme expõe.

Em *Anticristo*, a adesão ao campo da moral, dos princípios simplistas e mesmo do pensamento cartesiano (em oposição ao pensamento dialético), caminho do assentimento do foco narrativo, impede, portanto, uma leitura que enxergue a problematização dessa voz, que é feita por meio do ponto de vista da obra. Este apontaria, na contramão dos argumentos apresentados pelo foco narrativo, não para as explicações da ordem da natureza e da imutabilidade, mas sim para as relações que determinam certos tipos de comportamento, como as relações sócio-históricas que moldam dialeticamente os comportamentos das personagens em *A exceção e a regra*, base para a compreensão crítica da peça.

O ponto de vista do filme é também responsável por revelar os descompassos da narrativa e por exprimir as contradições da obra – correspondendo, entre outros processos, à dialética entre seus diferentes registros, traço comum na filmografia de Trier. Nesta, é comum encontrarmos no interior de sua forma de caráter "opaco" os atributos comuns ao "transparente" cinema clássico[71] (como bem delineado por Koutsourakis em seu artigo "The Illusion of Identity in Lars von Trier's *Antichrist*"[72]). Isso justifica a alternância das cenas mais explicitamente oníricas de *Anticristo* com uma técnica de filmagem definida pelo próprio Trier como "pseudodocumental – muito próxima do modo de filmagem de *Os Idiotas*"[73] –, bem como a alternância entre registros estilísticos que permitem e impedem a identificação.

---

[71] Segundo Xavier, a decupagem clássica, ou seja, a combinação de montagem e edição no cinema hegemônico, teria a característica de ser "transparente", de tornar invisível todo seu processo de construção, ao contrário do cinema que vai de encontro a esta corrente, prezando assim pela "opacidade", pela exposição de sua artificialidade: "Quando o 'dispositivo' é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz transparência. Quando o 'dispositivo' é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de opacidade". XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência, op. cit., p. 6.

[72] KOUTSOURAKIS, Angelous. "The Illusion of Identity in Lars von Trier's Antichrist". Artigo eletrônico disponível em: <http://www.popmatters.com/pm/column/124428-the-illusion-of-identity-in-lars-von-triers-antichrist>. Acesso em: 27 abr. 2015.

[73] TRIER, Lars von et al. *Antichrist*. DVD 1: Comentários de áudio de Lars von Trier e Murray Smith. Array (Irvington, N.Y.): Criterion Collection, 2010 (108 min).

Efetivamente, é interessante notar que Trier diferencia o estilo do prólogo ("monumental") do estilo de grande parte do restante do filme, também denominando o último "bruto" (*rough style*) ou simplesmente "documental"[74]. Conflito e choque são duas ideias caras respectivamente a Eisenstein (para quem a montagem é conflito por ser este a base de qualquer arte, uma "transformação 'imagística' do princípio dialético")[75] e a Bertolt Brecht:

> O choque para Brecht é articulado em seu teatro através das diversas formas de interrupção da ação, que se organizam no teatro épico sob a prática do estranhamento. Através do estranhamento o procedimento da identificação com o personagem – seja do espectador, seja do ator – é interrompido, a fim de criar uma certa distância crítica.[76]

Nesses termos, observamos que a montagem e as estratégias de cinematografia do prólogo de fato entram em conflito, em choque com a configuração estilística das cenas posteriores a este. Ao invés da câmera estática, temos a câmera oscilante típica dos filmes que seguem o Movimento Dogma, câmera esta que não deixa de ter relação com a *handheld* câmera do *cinema veritè* e que adiciona, certamente, uma camada de aparência "documental" à narrativa[77]. Contudo, podemos também perceber que essa "veracidade" da câmera é constantemente desafiada por outros procedimentos estilísticos, narrativos e de montagem (como a inclusão de *vignetting* na pós-produção do filme, foco súbito do olhar da câmera em elementos que quebram a lógica causal da narrativa, *jump cuts*[78], etc). O embate, o choque entre configurações estilísticas amplia-se em diversos outros embates, como entre elementos dentro de uma mesma cena, ou mesmo no próprio nível do enredo, fazendo com que a constante falta de harmonia seja um constituinte brechtiano importante do filme.

Esses procedimentos seriam tributários do ponto de vista do filme, e organizados pelo *autor implícito da obra*, instância transferida do universo literário que constrói as relações entre as cenas e organiza a noção de totalidade presente no filme. De acordo com Wayne Booth,

---

[74] Idem, ibidem.

[75] EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 42.

[76] TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Peça didática, experiência e choque*: o fragmento *Fatzer* como nova forma de narrar. Anais do Simpósio da *International Brecht Society*, vol.1, 2013 , p. 12.

[77] Iremos nos referir às demais cenas que seguem esta formatação estilística em *Anticristo* como "documentais", seguindo uma das definições sugeridas pelo próprio diretor.

[78] Deslocamento abrupto de um objeto ou ator devido a um corte que estabelece a câmera a menos de 30º do plano anterior.

> [...] mesmo o romance onde não há um narrador dramatizado cria a figura implícita de um autor que permanece atrás das cenas, seja como diretor de palco, operador de marionetes, ou como um Deus indiferente, silenciosamente aparando suas unhas. Esse autor implícito é sempre distinto do "verdadeiro homem" – seja lá o que consideramos que ele seja – que cria uma versão superior de si mesmo, uma "segunda identidade", durante a criação de seu trabalho.[79]

O autor implícito seria o autor implicado, depreendido por cada ficção, sendo, portanto, reconstruído pelo seu público por meio de cada narrativa. Um mesmo artista, dessa forma, terá diferentes autores implicados por cada uma de suas obras, cada um deles selecionando e organizando os materiais em determinada ordem e estabelecendo uma maneira determinada pela qual esses materiais serão apresentados ao público. Uma obra como *Helena*, de Machado de Assis, por exemplo, irá "implicar", pressupor um autor implícito bastante diverso do que a obra *Dom Casmurro*, por exemplo, implica. Cada um destes determinará também um ponto de vista da obra, um tom e um efeito estético particular em relação ao material narrado, sendo a narrativa de Bentinho relativizada e problematizada de maneira muito diversa daquela tecida pelo narrador onisciente de Helena.

Nesses termos, um filme, enquanto criação coletiva de uma equipe (roteirista, diretor, cinegrafista, elenco, iluminador, diretor de arte, figurinista, editor, etc), terá especialmente implicado em seu produto final um autor implícito que responderia pela *soma* de todas as escolhas da equipe. Por meio desse princípio estrutural evita-se a suposição bastante recorrente de que a plateia tem "acesso direto, por meio do texto ficcional, às ideias e intenções do autor"[80]. Vale frisar, contudo, que, sendo o princípio que inventa o(s) narrador(es), o autor implícito é incapaz de nos *dizer*, de nos *contar* algo sobre a história. De acordo com Chatman, ele "não possui voz ou formas diretas de se comunicar. Ele nos instrui silenciosamente por meio do *design*, do projeto da obra como um todo, com todas as vozes, por todos os meios que tenha escolhido para deixar-nos saber"[81].

Nesses termos, embora haja grande resistência para se pensar o cinema como um meio que também faz uso de uma *voz narrativa*, cremos que, como qualquer outra forma de narrativa, ele também determina necessariamente um *emissor da narrativa* (não necessariamente antropomórfico) que, no caso das ficções cinematográficas, muitas vezes é

---

[79] BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p.151.

[80] CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms*: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, NY: Cornell, 1990, p. 76.

[81] Idem, *Story and Discourse*: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press, 1978, p. 148.

disfarçado para que estas sejam apreendidas como retratos fidedignos da realidade. Toda obra fílmica apresenta, contudo, um ponto de vista determinado pelo autor implícito que a obra pressupõe: uma seleção discursiva com determinados fins ideológicos, estéticos, culturais e políticos. Expor essa construção corresponderia ao ato brechtiano de desmascarar o drama enquanto "forma neutra", reproduzindo em suas peças os pontos de vista em conflito na vida empírica por meio da inserção de focos narrativos.

O autor implícito é especialmente relevante em (mas não exclusivo de) narrativas onde detectamos a presença de um "narrador não confiável", como poderia ser o caso em *Anticristo*. Sendo responsável pelas tensões irônicas que ocorrem em obras assim, essa instância semântica explicita os processos que, tais quais atos falhos freudianos, escapam ao controle discursivo de seu narrador, deixando-se perceber nas entrelinhas da tessitura narrativa do filme. Entretanto, em um nível de consciência externo ao do foco narrativo, pode haver também uma outra instância narradora, não dramatizada, cujas intervenções diretas servem ao propósito de explicitar ainda mais o ponto de vista da obra e de evidenciar como o autor implícito faz de seu foco narrativo principal uma instância não confiável.

Essa instância atuaria como o mestre de cerimônias de uma peça, como o Coro das tragédias gregas ou como um *raisonneur*[82], comentando a ficção apresentada pelo foco narrativo da obra e organizando os processos extradiegéticos do filme (inserção de música, estabelecimento dos nomes de capítulo, etc), os quais, ainda que selecionados pelo autor implícito da obra, necessitam de uma instância com voz para serem comunicados. Iremos nos remeter a essa instância como *implied filmmaker*[83] (cineasta implícito): tal qual uma inteligência que se coloca no exterior da narrativa, esse agente impessoal formula uma espécie de opinião distanciada sobre a ação para que a narrativa principal não seja creditada

---

[82] "Palavra francesa que designa um tipo de personagem que representa, no interior de uma peça, o ponto de vista do autor sobre um determinado assunto ou, de maneira mais abrangente, o ponto de vista da sociedade. De um modo geral, é uma personagem que acompanha o destino do protagonista – ou mesmo de uma personagem secundária – para comentar suas escolhas e atitudes [...]. Como observa Patrice Pavis, 'esse tipo de personagem, herdeiro do coro trágico grego, aparece sobretudo na época clássica, no teatro de tese e na forma de peças didáticas". FARIA, João Roberto. "Raisonneur", *In*: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 308.

[83] Alguns teóricos (Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, Seymour Chatman, André Gaudreault, Francesco Casetti e Tom Gunning) referem-se a essa instância como "narrador extradiegético", "narrador impessoal", "meganarrador", "apresentador" ou "narrador cinematográfico", todas bastante adequadas (para uma visão ampla do debate a respeito da narração cinemática, conferir: "Film-narratology", in: STAM, Robert, BURGOYNE, Robert e FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics*: Structuralism, post-structuralism and beyond. London: Routledge, 1992). Contudo, como nosso foco é explorar a diegese de *Anticristo* como construção narrativa de Dafoe, iremos nos referir exclusivamente a *essa personagem* como "*narrador"*, evitando ambiguidades.

piamente[84]. Suas contribuições funcionam, assim, como referências extradiegéticas às imagens exibidas. O termo *implied filmmaker* (que será utilizado neste estudo em inglês, para evitar que seja confundido com o termo *autor implícito*) é proposto por Jerrold Levinson ao analisar, por exemplo, o uso da música extradiegética em *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick[85].

Problematizando as acepções vinculadas ao foco narrativo do filme, também em *Anticristo* o autor implícito parece forçar o espectador a travar relações entre domínios aparentemente desconexos – como os conteúdos transmitidos verbalmente e os transmitidos pelas imagens. Mauro Pommer, apesar de referir-se a esta instância apenas como "Autor", explicita que a relevância de analisar seu ponto de vista

> [...] está em colocar em evidência, a propósito de um determinado filme, aquilo que figura apenas indiretamente na narrativa, isto é, as informações que são passadas ao espectador pelas estratégias próprias ao trabalho de direção cinematográfica. Nesse caso, podemos buscar explicitar o que nos comunicam a música, a intensidade e a composição dos ruídos, a iluminação, a composição dos enquadramentos, a decupagem, o movimento de câmera. [86]

O autor implícito do filme seria, portanto, responsável pela implementação da armadilha ideológica de *Anticristo*, incitando o espectador a enxergar, inclusive por meio das interferências comunicativas do *implied filmmaker*, as questões colocadas no seio de uma aparente evidência. Como um dos exemplos dessa intervenção que comenta diretamente a narrativa, podemos nos referir à nossa análise da ária *Lascia ch'io pianga* no prólogo do filme, que carrega para a obra uma série de comentários com vista a distanciar o espectador da narrativa e aproximá-lo dos processos humanos empreendidos em diferentes épocas e meios.

---

[84] LARSSON, Donald F. "Every Picture Tells A Story: Agency And Narration In Film". *Online* paper disponível em: <http://mavdisk.mnsu.edu/larsson/larssonagenfilmnar.html> (Subitem 9b: Film as Artifact: The Implied Filmmaker and *A Star Is Born*). Acesso em: 27 nov. 2014.

[85] A abertura de *La Gazza Ladra*, de Rossini, colada sobre as três primeiras cenas de violência extrema apresentadas pelo narrador do filme, Alex, seria uma atribuição do *implied filmmaker*, que "nos convida, pelo menos inicialmente, a ver [as cenas violentas] como brincadeiras, assim fazendo-nos cúmplices do prazer insensato de Alex e de seus companheiros em causar dor, com a expectativa, presumivelmente, de que fiquemos ainda mais horrorizados quando nos dermos conta de que fomos ludibriados" (LEVINSON, Jerrold. "Film Music and Narrative Agency". In: *Contemplating Art*: Essays in Aesthetics. New York: Oxford University Press Inc., 2006, p. 178). Sendo a utilização da música no cinema, de acordo com Levinson, um dos temas discutidos no interior da narrativa de *Laranja Mecânica* ("a questão do papel e da legitimidade da música em um filme e sobre seus possíveis efeitos subversivos, como a destruição da autonomia ou o amortecimento da razão"), a autoconsciência do filme sobre o seu uso incidental reforçaria o status da música de Rossini como aditiva ao invés de narrativa, tendo, portanto, um fim justaposicional e satírico sobre a narrativa de Alex. Idem, ibidem, p. 179.

[86] POMMER, Mauro Eduardo. "A defasagem entre história e narrativa no discurso cinematográfico". In: *Seções do imaginário*. Porto Alegre, Famecos/PUCRS, nº09, maio 2003, p. 07.

Outro exemplo seria a inserção do símbolo de Vênus logo nas tomadas iniciais do filme, que também nos obriga a confrontá-lo com elementos da vida não ficcional.

Tais atributos reforçam a importância do trânsito entre obra e espectador – central para a dramaturgia de Brecht[87] – na cinematografia de Trier e, em especial, em *Anticristo*. Acreditamos, assim, também haver uma aposta de Lars von Trier na reflexão crítica dos espectadores de seu filme: as questões sem respostas, as obscuridades, as incompletudes, os processos inquietantes são aspectos materiais e concretos de sua obra, que exigem a produção de seu sentido último no movimento de intervenção na realidade. Apenas como caráter ilustrativo, pensemos na cena final do filme, com o surgimento das inúmeras mulheres sem rosto, e no estímulo que essa imagem traz para se investigar significados submersos em sua constituição, significados esses que precisarão necessariamente ser relacionados a materiais da esfera da História e da vida social.

O *Verfremdungseffekt* atua, inclusive, mais enfaticamente nesse trânsito, quando as expectativas dramáticas da plateia são estranhadas, do que nos *recursos técnicos* de distanciamento, largamente utilizados e recorrentemente esvaziados de sentido pela pós-modernidade. Pensemos nas expectativas dramáticas do público por um filme de gênero (*genre*) que não cumpre necessariamente seu "papel" ou nas diversas cenas fantásticas que frustram as expectativas de espectadores (e críticos) por um filme que soe "verdadeiro"[88]. Essa expectativa também é balançada logo no início do filme, quando, como mencionamos, após a sonoplastia de filme de horror, somos surpreendidos por uma *ária*, elemento pouco tradicional em filmes de horror. O próprio meio cinematográfico é, consequentemente, colocado em xeque por não levar adiante sua "lógica natural", forçando-nos a desconfiar do que é mostrado e indagar a causalidade dessa forma de exposição.

Como abordamos em nossa análise do prólogo, o convite à construção de relações estende-se por várias camadas do filme; por exemplo, ao invocar o repertório de

---

[87] Como bem colocado por Dort, a respeito da importância desse trânsito em Brecht: "Sob pena de ser esvaziado daquilo que constitui seu valor, a obra de Brecht não pode e não deve funcionar sozinha. Ela pertence ao espectador tanto quanto ao leitor ou ao encenador". DORT, B. *O Teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 328.

[88] Creditamos justamente ao *Verfremdungseffekt* reapropriado por Trier muitas das características do filme que foram apontadas pela imprensa inglesa e estadunidense como "falhas" do filme, como a inclusão de uma raposa falante em um filme que se espera "sério"; o caráter hermético e obscuro do filme; muito exibicionismo, que faz o filme não soar verdadeiro; recusa em seguir os requisitos de um filme de horror legítimo, tampouco os de um filme didático de história ou sobre os desdobramentos da vida de um casal; roteiro risível, enredo trivial, atuações fracas e diálogos patéticos. Uma amostragem extensa das críticas negativas ao filme em jornais de língua inglesa, e também de algumas positivas, pode ser conferida em <http://www.movie-film-review.com/devfilm.asp?rtype=3&id=15399>, além dos sites *Rotten Tomatoes* e *Metacritic*.

configurações do *feminino* à época da caça às bruxas, como ilustram as imagens de torturas e demonização de mulheres que Dafoe encontra no sótão da cabana. É clara a conexão desse processo de remeter a outra época (e às relações políticas e sociais pertinentes a ela) com o processo de historicização, um dos núcleos metodológicos do teatro dialético, que já observamos ter sido utilizado em *Europa*. Segundo o próprio Brecht, em "A compra do latão",

> Por meio da historicização um determinado sistema social é considerado sob a perspectiva de um outro sistema social. O desenvolvimento da sociedade gera os pontos de vista.[89]

É válido refletir sobre a forma pela qual este processo atua no filme e que implicações sobre nosso próprio momento histórico ele traz – assunto que iremos abordar detalhadamente na terceira parte de nosso estudo. Neste momento, interessa-nos voltar à utilização do *Verfremdungseffekt*, cujo exemplo de utilização bastante produtiva dá-se, em especial, nas súbitas mudanças na linearidade narrativa e no fluxo dramático. Exemplifiquemos: a lógica da narrativa é estremecida, por um breve momento, no meio do filme, quando a personagem feminina subitamente declara estar curada, como se uma outra instância narrativa dramatizada ameaçasse emergir. Ao sinalizar a intenção de passar de objeto de seu controle e investigação para um sujeito com voz própria, reconhecemos não apenas uma atitude plenamente descrente por parte da personagem masculina, como também uma quebra no desenvolvimento da história e o surgimento de um espaço de contradição com nossas expectativas. Esse seria um dos *pontos de inflexão da obra.* Esse momento poderia ser também classificado como um dos *Gestus*[90] centrais do filme – instante de contradição máxima, relacionado à relação entre as pessoas e a uma causalidade social.

Para além da utilização crítica e produtiva de um receituário de técnicas de distanciamento, *Anticristo* apresenta a reapropriação de um *método brechtiano*: um viés que

---

[89] BRECHT, B. "Zweiter Nachtrag zur Theorie des 'Messingkaufs'. *Gesammelte Werke in 20 Bänden.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. v. 16, p. 653.

[90] Conceito que determina que certo movimento, frase ou trejeito de uma personagem (ou um grupo delas) deve transmitir a relação social e a atitude global aí presentes. Assim, deve sempre ser levada em consideração sua capacidade de figurar a interação entre pessoas, e sua possibilidade de gerar conclusões a respeito de circunstâncias sociais. Cf. BRECHT, Bertolt. "Über gestische Musik". In*: Gesammte Werke*. Band 15: Schriften zum Theater I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, p. 482. Ou como definido pelo próprio dramaturgo: "Por um *Gestus* entende-se um complexo de gestos, mímicas e, usualmente, frases que uma ou mais pessoas dirige(m) a uma ou mais pessoas. Alguém vendendo um peixe mostra, entre outros, o *Gestus* de comércio. Um homem escrevendo seu testamento, uma mulher seduzindo um homem, um policial espancando um homem, um homem contando dez homens – em tudo isso há gesto social. Um homem invocando seu deus apenas mostra um *Gestus*, de acordo com esta definição, quando isso ocorre em relação a outras pessoas, ou em um contexto tal que exiba a relação de pessoas com pessoas". BRECHT, Bertolt. "Über den Gestus". In: *Gesammte Werke*. Band 15: Schriften zum Theater I, op. cit., p. 409.

articula obra e recepção, técnicas, teorias e experimentações, costurando dialeticamente os diversos retalhos de sua produção e expondo as tensões e contradições desses processos à luz da História[91]. Cremos que há dividendos nessa aposta política e contestadora, que se diferencia bastante da colaboração ao entorpecimento e idiotização coletivos pregados pela abordagem artística padrão da indústria cultural (reflexo de nosso momento histórico). *Anticristo* é, no entanto, também um produto da indústria cultural, feito de acordo com os modos de produção desse meio e trazendo consigo os problemas que este possui[92]. De qualquer forma, há obviamente vantagens produtivas em continuar apostando em Brecht. As inovações feitas pelo dramaturgo no âmbito da produção cultural são, assim, de certa forma, retomadas por Trier (que também é o protagonista de mudanças próprias no meio cinematográfico com o lançamento do influente Dogma 95, por exemplo), afirmando o impacto que essas mudanças tiveram e a crença que estas ainda não foram esgotadas.

Dessa forma, em um último apontamento da vantagem de se apropriar de um *método brechtiano* em *Anticristo*, gostaríamos de mencionar um excerto de Jameson que relaciona o *Gestus* à revelação da dialética presente em conceitos geralmente tidos como opostos:

> [...] o *Gestus* […] identificava a natureza do próprio ato, revelando o altruísmo como agressividade, por exemplo, mostrando que a emoção privada é social e economicamente funcional, e em geral, revelando a base da psicologia individual em dinâmica social, de tal forma que o mundo cotidiano dos sentimentos e reações pessoais, em última análise excessivamente familiar, tanto é estranhado como explicado por motivos igualmente familiares, sociais, econômicos e coletivos, que até aqui não tinham sido identificados neste contexto.[93]

Por desconfiarmos que a tentativa de Dafoe de *ajudar* a esposa, por exemplo, poderia estar consolidada antes como uma agressividade, legitimando, possivelmente, o papel feminino como *sexo frágil*, tendemos a crer que a relação entre as personagens no filme seria também estruturada por meio de algo como um *Gestus* – o *Gestus* do médico e da paciente, do pesquisador e da cobaia, do sujeito e do objeto. Nesse caminho de desvelamentos proposto pelo uso de um *método brechtiano*, do qual o *Gestus* faz parte, pode-se também concluir que o

---

[91] Cf. JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Trad. Maria S. Betti, revisão técnica Iná Camargo Costa. Petrópolis: Vozes, 1999.

[92] Vale ler, a respeito, BRECHT, B. *O Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs*. Uma Experiência Sociológica. Tradução, introdução e notas de João Barrento. Porto: Campo das Letras, 2005.

[93] JAMESON, Frederic. *O método Brecht*, op. cit., p. 145.

impacto emocional que o filme gera sobre o espectador não se resume à catarse pura e simples, fim último e acrítico de diversos filmes comerciais que seguem, para tanto, o molde dramático à risca. Como Brecht, Trier desenvolve, a nosso ver, um complexo e necessário trabalho reflexivo por meio do uso do impacto emocional, explorando-o como um assunto a ser investigado, ou mesmo como uma técnica de identificação a ser desmontada criticamente, gerando questões e incitando o trabalho intelectual. Isso seria consoante à declaração de Trier sobre o que definiria um "filme perfeito", em entrevista a respeito de *Anticristo* e *Melancolia*:

> As imagens devem cativar o espectador enquanto eles assistem ao filme. Depois de duas horas devem vir as primeiras dúvidas: o que foi que eu acabei de ver lá? Finalmente, isso começa a trabalhar dentro dele, intelectual ou emocionalmente.[94]

Retomando o esquema de deslocamento de valores na transição do teatro dramático para o teatro épico, interessa-nos frisar, mais uma vez, que o próprio Brecht não abandona o uso estratégico e persuasivo das emoções em sua nova dramática, uma vez que a oposição absoluta entre sentimento e razão seria algo bastante afastado de uma concepção dialética da arte e das relações sociais. Brecht

> [...] nunca exclui absolutamente a rota do sentimento. Ele enfatiza, porém, a necessidade de trabalhar com argumentos racionais, de despertar a atividade intelectual dos espectadores, de oferecer aos espectadores conhecimento e de trazê-los – por meio de sensações – à consciência política.[95]

Indo de encontro ao cinema hegemônico, com sua forma clara e familiar, *Anticristo* oferece-nos mais do que respostas: oferece-nos inquietações e questionamentos, elementos que também estão presentes em Brecht e que ajudam a plasmar obras de arte que não mimetizam as aparências do mundo, mas estimulam e enaltecem o entendimento de suas dinâmicas mais profundas. Dessa forma, o estabelecimento da armadilha ideológica parece configurar-se como um elemento essencial para a compreensão de nosso momento histórico e para o desvelamento dos discursos e estruturas sociais por trás de comportamentos tidos como naturais e imutáveis. Para um melhor entendimento dessa estrutura em *Anticristo*, desenvolveremos a seguir um estudo mais aprofundado de nossa hipótese do foco narrativo do filme ser vinculado à figura de Dafoe.

---

[94] TRIER, Lars von. "Und danach ein paar böse Gedanken". Entrevista para OEHMKE, Phillip e WOLF, Martin. *Der Spiegel*, Hamburg, n. 39, 26 set. 2011. Nossa tradução.

[95] ALEA, Tomás Gutierrez. "The Viewer's Dialectic, part 2". *Jump Cut*, no. 30, March 1985, p. 50.

1.2 O Foco Narrativo

Você não precisa me entender, apenas confie em mim.

Personagem de Dafoe em *Anticristo*

Ao final do prólogo de *Anticristo*, há um novo intertítulo, aos moldes dos anteriores, indicando a transição para o primeiro capítulo do filme, batizado de *Grief* (Luto). O campo sonoro é preenchido por um som mecânico, que persiste na tomada seguinte, em cores, introduzida por meio de um corte. Em *zoom* suave, com um subsequente movimento ascendente, avistamos flores sobre um caixão e, em seguida, Dafoe, em primeiro plano, chorando copiosamente, seguido de Gainsbourg, um pouco atrás, com o semblante impassível.

Figuras 16, 17 e 18. Intertítulo do primeiro capítulo, enquadramentos do caixão e das personagens no funeral.

Mais ao fundo há outras pessoas, todas com os rostos embaçados, indistinguíveis. Aos poucos, reconhecemos que o som mecânico é o das rodas do carro fúnebre e que o enquadramento da cena é feito do interior deste (uma espécie de *trunk shot*[96]) e através do vidro do carro, coberto por gotas de chuva, o que torna a imagem do exterior bastante turva e

[96] Um tipo especializado de tomada feita a partir de um ângulo baixo, como se da perspectiva de algo ou alguém no interior do porta-malas de um carro.

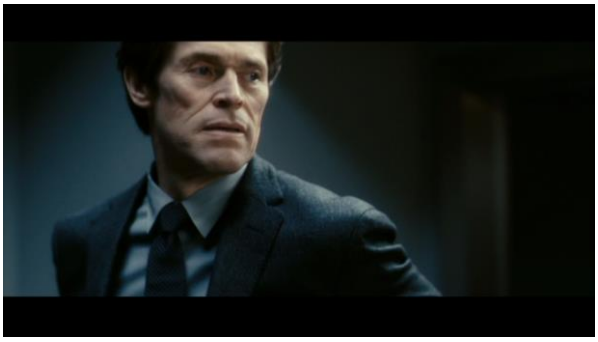
o foco pouco nítido. A câmera, vacilante, realiza um *zoom in* no rosto de Dafoe, cujas lágrimas dialogam com a superfície respingada que nos separa da ação. Em seguida, movendo-se para a direita, a câmera flagra Gainsbourg desmaiando e retorna ao rosto de Dafoe, como se esperando por sua reação. Ele, então, prontifica-se a socorrer a esposa junto às demais pessoas. Um novo corte encerra essa cena e nos instaura na cena seguinte, no hospital.

O intertítulo que apresenta a cena descrita traz novamente a referência ao giz branco e ao processo de construção, com palavras previamente apagadas e sobrepostas (*Grief*), e uma estrutura que lembra tábuas de madeira. A superfície riscada com giz conecta a sequência anterior (o prólogo) às demais não apenas pela montagem, mas também pela referência à neve que recobria a paisagem externa do apartamento do casal. O nome do filme, mais uma vez mencionado, frisa a ideia de que estamos lidando com uma *construção* ficcional, o que a própria inclusão do intertítulo a interromper a diegese já escancara. Notemos que o assunto do capítulo – luto – é aqui adiantado, revertendo, a estratégia de "suspense" de muitas narrativas fílmicas convencionais, cujo fim é o de manter a curiosidade dos espectadores sobre os eventos que ocorrerão no desenrolar da história. Conectando o tema deste capítulo do filme às estatuetas do prólogo, o espectador de *Anticristo* dá-se conta de que "dor" e "desespero" também estarão presentes entre os materiais que o filme abordará. Reparemos também que o intertítulo traz quatro pontos mais escuros que se destacam sobre a superfície "nevada", sendo que um deles não é preenchido, deixando uma ideia de lacuna e incompletude.

Em oposição à câmera estática do prólogo, o uso da *handheld* câmera na cena descrita clama por autenticidade e por um estilo mais próximo do "documental". Contudo, são perceptíveis elementos que perturbam, deslocam, desconfiguram seus propósitos, como os rostos não nítidos das demais personagens e a própria imagem, embaçada pela chuva, do vidro do carro. Ostensivamente, há uma mediação que, ao colocar uma barreira de vidro a enquadrar a vida cotidiana, não autoriza a contemplação desta de maneira neutra. O destaque à figura de Dafoe também é intrigante – ele é mais nítido que as demais personagens, posiciona-se em primeiro plano e sua atitude emocionada amplia-se na rima visual das lágrimas com as gotas a encobrir toda a tela, incitando certa empatia do espectador pelo seu sofrimento. Além disso, a câmera trabalha de forma aliada à personagem ao antecipar sua reação de amparo à esposa.

Parece-nos que a utilização de estratégias que embaçam a apreciação do "real" insistem em indicar a mediação de uma *narração* que se ampara em distorções para expor seu relato. A suspeita de que Dafoe seria a figura associada a esse foco narrativo se intensifica, nesta cena, pelo tratamento diferenciado que lhe é dado em relação às demais personagens. Tal leitura apoia a consideração de que Dafoe, já na primeira tomada da diegese, na cena em que abre o chuveiro, seria a figura a "acionar a manivela" da narrativa, a comandar seus mecanismos. Contudo, nas entrelinhas de sua exposição, haveria a possibilidade de identificá-la como *turva e imprecisa*, como a imagem de Gainsbourg encoberta por gotas d'água (ver Figura 6) no chuveiro, ou a própria superfície gotejada que enquadra sua história, o que nos levaria a encará-la com cautela. O intertítulo também dá-nos uma pista sobre essa narrativa ao trazer a ideia de *incompletude* e *lacunas*, que tanto pode referir-se a uma espécie de não confiabilidade de quem relata a história (nesse caso, poderia ser um comentário do *implied filmmaker* do filme a respeito do discurso *falho* e com *lapsos* de seu "narrador"), quanto à necessidade de que o espectador do filme esforce-se em completar as faltas de seu enredo com elementos da vida real e material.

Observemos a validade desses argumentos nas três cenas seguintes, que se passam no hospital no qual Gainsbourg está internada. Cada uma delas refere-se a um momento temporal diferente, o que é determinado pelas visitas de Dafoe com alterações no vestuário.



Figuras 19, 20 e 21. Mudanças no figurino de Dafoe, indicando o passar do tempo.

A indicação do passar do tempo é, portanto, definida por Dafoe tanto para o espectador quanto para Gainsbourg:

> **Dafoe**: Como você está?
>
> **Gainsbourg**: Não acabamos de falar sobre isso?
>
> **Dafoe**: Isso foi ontem. Hoje é terça-feira.
>
> **Gainsbourg**: Então eu estou aqui há muito tempo?
>
> **Dafoe**: Um mês.
>
> **Gainsbourg**: Wayne diz que meu padrão de luto é atípico
>
> **Dafoe**: Sim.

Os tons azulados, pouco saturados, dominam as paredes do quarto e os vestuários de Dafoe, criando uma sensação de assepsia e sobriedade, mas também de frieza e tristeza, que não poupa sequer as flores trazidas como presente: a natureza também estaria contaminada pelo matiz austero de Dafoe e do recinto hospitalar. Integrado ao espaço, Dafoe é quem transita entre o ambiente claustrofóbico e pouco iluminado do quarto e o mundo exterior e também quem a câmera privilegia com enquadramentos bem definidos e direção clara do olhar. Em contraste, Gainsbourg, com o olhar fugidio, parece restringir-se a um outro espaço, no qual o branco de sua camisola e da roupa de cama colide com a imensidão azul do quarto.

Contra a "veracidade" da câmera oscilante chocam-se a quebra constante da regra de 180º e os *jump cuts* que fazem Dafoe aparecer subitamente em posições inesperadas, gerando estranhamento e uma transição desarmoniosa entre os planos. A decupagem e a *mise--en-scène*, portanto, estabelecem uma lógica formal de *conflito* entre tomadas, estilos e elementos internos ao plano, que parece estender-se à dinâmica de *confronto* entre as personagens no nível do enredo, o que já se pode notar no diálogo seguinte do casal:

> **Dafoe**: Conversei com Wayne. Acho que ele prescreve remédios em excesso para você. Realmente em excesso.
>
> **Gainsbourg**: Pare, por favor. Acredite que há pessoas mais inteligentes do que você.
>
> **Dafoe**: Ele acabou de sair da faculdade de medicina. Ele não sabe o que está fazendo. Eu já tratei dez vezes mais pacientes do que ele.
>
> **Gainsbourg**: Mas você não é um médico.

> **Dafoe**: Não, eu não sou. E me orgulho disso quando encontro um médico como ele. Não há nada atípico em seu luto.
>
> **Gainsbourg**: Foi culpa minha.
>
> **Dafoe**: E quanto a mim? Eu estava lá também.
>
> **Gainsbourg**: Eu poderia tê-lo impedido.
>
> **Dafoe**: Não.
>
> **Gainsbourg**: Você não sabia que ele tinha começado a acordar ultimamente. Eu estava ciente de que ele algumas vezes acordava, descia do berço e perambulava por aí, enquanto você achava que ele dormia profundamente.

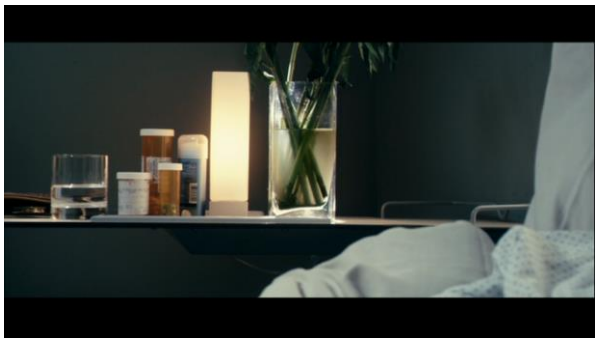
Tal dinâmica do conflito pode ser estendida, especificamente da parte de Dafoe, a uma lógica de *contradições* que nos induz a enxergar o que poderia configurar-se como uma "não confiabilidade". A esse respeito, verifiquemos que, se a princípio Dafoe concorda com a avaliação do médico de Gainsbourg, Dr. Waine, de que o luto da esposa segue um padrão atípico, na tomada imediatamente seguinte Dafoe se contradiz, afirmando não haver nada de errado com o sofrimento de Gainsbourg. Após essa "confissão" da culpa da morte de Nic por Gainsbourg, há uma nova cena em que, demonstrando extrema autoconfiança, Dafoe reprova o tratamento com fármacos prescrito por Dr. Wayne, desqualificando o médico recém-formado sob a autoridade de sua própria experiência. Dafoe seria, portanto, um profissional orgulhoso de seu sucesso profissional e bastante seguro de suas escolhas e decisões. Entretanto, sua avaliação de que o luto da esposa não possuía nada de errado irá se mostrar bastante falha no decorrer do filme.

A atitude autoconfiante de Dafoe, determinado a conduzir o tratamento de Gainsbourg de seu próprio modo, terá um amparo importante: a autoridade de quem ama e, portanto, conhece "profundamente" seu ente querido. Os laços familiares parecem falar mais alto do que o argumento sensato de um médico da área, cujas razões para desencorajar tal procedimento o desenrolar da narrativa, como mencionado, confirmará. Mais adiante, tal conhecimento sobre a esposa também se mostrará uma falácia, pontuando novamente um dos diversos casos em que o filme, como um todo, explicita os lapsos da narrativa de Dafoe:

> **Gainsbourg**: Dr. Wayne me disse que você quer que eu vá para casa. Não podia deixar as coisas como estão, não é? Tinha que se intrometer.
>
> **Dafoe**: Este lugar não vai levar a nada. Pelo contrário. Luto....não é uma doença, é uma reação saudável e natural. Você não pode simplesmente removê-lo, você não deve.

> **Gainsbourg**: Wayne sabe que você é um terapeuta. Ele disse que você não deveria tratar seus próprios familiares.
>
> **Dafoe**: A princípio, eu concordo, mas...
>
> **Gainsbourg**: Mas você é tão mais esperto, não é?
>
> **Dafoe**: Eu te amo. Nada dói mais do que ver a pessoa que se ama sujeita a erros e enganos. Nenhum terapeuta pode saber mais sobre você do que eu sei.

Imediatamente após a frase de Dafoe dá-se a transição das cenas do hospital para as cenas na residência. Cumpre observar como a composição das últimas tomadas do hospital privilegia a associação de Gainsbourg às flores azuis que recebera do marido, flores essas que, não por acaso, remetem a um símbolo central do romantismo, "*Blaue Blume*" (flor azul)[97]. Localizadas em segundo plano e de forma desfocada, as flores, no entanto, preenchem uma parte considerável do quadro e também chamam nossa atenção devido a uma iluminação posicionada à sua frente. Ainda a respeito dessas tomadas, reconhecemos aqui uma discrepância interessante: a filmagem, concentrada na relação aparentemente intersubjetiva das personagens, assume até então seu caráter "documental" pelo uso da *handheld* câmera, até que esta subitamente atinge uma estabilidade e realiza um *zoom in* no vaso com as flores azuis.



Figuras 22, 23 e 24. Gainsbourg e as flores azuis, e o *zoom in* no vaso de plantas.

[97] A "*Blaue Blume*" (flor azul) simbolizava não apenas a fusão de homem, natureza e espírito, mas também o anseio pela apreensão sensível da natureza e, consequentemente, compreensão do Eu, do Indivíduo. Esses significados parecem ser também carregados à obra e serão abordados mais adiante.

A técnica de passar de uma filmagem menos estável para um movimento retilíneo da câmera, mais uma inovação técnica do filme[98], irá se repetir algumas vezes na obra. Acompanhada de sonoplastia de som abafado de filme de horror, tal mudança súbita de filmagem – de uma forma de enquadramento aparentemente mais "imprecisa" para uma forma mais "controlada" – gera por si só um significante estranhamento. Pode também indicar uma instância que clama pelo *controle* da narrativa do filme, o que podemos relacionar a um comentário sobre a última frase de Dafoe. Notemos que esse imprevisto direcionamento do olhar da câmera para algo além das personagens apresenta um caráter ambíguo – tanto se referindo a um enunciado dentro da narrativa do filme, correspondendo à perspectiva de Dafoe, quanto a um deslize nesse mesmo enunciado, expondo mais do que Dafoe intenta mostrar e correspondendo, assim, ao ponto de vista do filme (iremos explorar seu uso *segundo a perspectiva de Dafoe*, apoiado na trilha sonora, mais adiante). De qualquer forma, o enquadramento das raízes imersas das flores, vai tornando-se cada vez mais incisivo e penetrante, a ponto de podermos enxergar a movimentação dos resíduos dispersos na água turva, como se também tivéssemos, com a câmera, mergulhado nas profundezas do vaso.

Assim, a proximidade do foco modifica a própria identidade da planta, já não mais reconhecível enquanto tal uma vez que tenhamos decidido examiná-la para além da superfície. Esta parece ser justamente a tarefa solidificada no ponto de vista da obra – focar para além da superfície de *Anticristo*, onde a própria identidade dos argumentos que o filme apresenta possa ser reconhecida em uma outra chave, submersa na aparente obviedade da narrativa. O processo para o qual o *foco* da câmera aponta reafirmaria, portanto, a validade de tratar o *foco narrativo* do filme com atenção e desconfiança. Todavia, vale observar, antes de avançarmos para a análise das cenas na residência do casal, como este elemento fílmico, *o foco narrativo*, é trabalhado em outros filmes de Lars von Trier.

A primeira trilogia de Lars von Trier, *Europa*, composta pelos filmes *Elemento de um Crime* (1984), *Epidemia* (1987) e *Europa* (1991) possui um importante artifício em comum: o foco narrativo associado a figuras masculinas. Nos três filmes acompanhamos a trajetória de heróis idealistas, de motivações nobres e quase utópicas, que acabam, no entanto, disseminando a desgraça por onde passam. Para ilustrar os dilemas, as dúvidas e as inquietações desses heróis, Trier nos apresenta, logo em seus primeiros longas-metragens,

[98] Desenvolvida especialmente para esse filme, a técnica consiste na transição de um movimento oscilante de *handheld* câmera para uma movimento linear da câmera sem que haja cortes. Para isso foi criado um aparato que simula a ação titubeante e imprecisa da manipulação humana da câmera, mas que também permite que a câmera fique estática a fim de realizar um movimento de *zoom in* (ou *zoom out*) suave e totalmente controlado.

diversos recursos estilísticos e técnicos ousados, que ajudam a mesclar os âmbitos do real e do imaginário de modo a aproximar o espectador dos processos psíquicos das personagens. *Elemento de um crime*, definido por Trier como "o primeiro filme *noir* filmado em cores"[99], apresenta-nos uma Europa pós-apocalíptica adentrada por meio do processo hipnótico de seu protagonista, Detetive Fisher. Fisher precisa reviver a investigação de uma série de assassinatos recentes e, para isso, utiliza métodos psicológicos radicais de imersão na mente do assassino. O que vemos na tela, contudo, é uma viagem profunda em sua própria subjetividade (explorada de maneira onírica e quase surrealista), em sua mente, que se mostra cada vez menos sã. A ficção (método criminológico) que deveria ser meramente evocada acaba produzindo a realidade, com consequências nefastas[100].

Também em *Epidemia* o mesmo processo de invocação da ficção com efeitos diretos na realidade se estabelece: os roteiristas Lars von Trier e Niels Vørsel interpretam eles mesmos tendo que reescrever um roteiro perdido, um filme de horror distópico sobre uma praga que assola a Europa contemporânea e que o Dr. Mesmer, também interpretado por Trier, irá tentar conter sozinho. Enquanto imagens do roteiro nos são apresentadas em uma estrutura de "filme dentro do filme", na narrativa principal há também indícios de uma praga prestes a assolar o mundo, o que é confirmado por meio do processo hipnótico que uma garota experiencia. Submergindo, em estado alterado de consciência, na ficção dos jovens roteiristas, a garota quebra os limites entre o real e a fantasia e a epidemia acaba por vitimar, de fato, todos os envolvidos com o roteiro.

De certa forma, o que ambos os filmes mostram, de maneira bastante elaborada, é que uma perspectiva ficcional determinada acaba contagiando o próprio local que a insere. Em outras palavras, a perspectiva narrativa explorada em uma subnarrativa (o filme no interior do filme, em *Epidemia*, e o método de adentrar a mente do assassino, em *Elemento de um Crime*) *confunde-se com o foco narrativo do filme em si*. Questões de identidade (Detetive Fisher, revivendo os passos do assassino, acaba cometendo o próximo assassinato em série; Trier como Dr. Mesmer e como seu criador) também são exploradas por esses filmes, o que tende a complicar ainda mais o processo de narração.

Em *Europa*, a clareza de que adentramos o universo psíquico de seu protagonista é estabelecida de uma forma inusitada – as primeiras e últimas sequências trazem um narrador

[99] STEVENSON, Jack. *World directors:* Lars von Trier. London: BFI, 2002, p. 33.

[100] Cf. LAMPPRECHT, Martin. "Layers of debris, layers of text: Lars von Trier's early neo-rubble films". In: GFL-Journal, nº 3, Berlin, 2014.

em voz *over* que se dirige, por meio do uso da 2ª pessoa, tanto ao espectador quanto ao protagonista, Leo Kessler. Assim, somos induzidos por meios hipnóticos a adentrar o mundo onírico de *Europa* e a compartilhar a mesma perspectiva sobre os fatos que Leo. Contudo, aqui também se estabelece uma consciência mais ampla, um ponto de vista mais externo ao de Leo, ao qual o narrador do filme estaria relacionado. Mais uma vez, há de se manter atento para se delimitar os diferentes desdobramentos da narração do filme. Para poder problematizar a questão do foco narrativo nessas obras, sua estruturação afasta-se da formatação naturalista, cara ao cinema hegemônico, estando mais próxima de uma configuração expressionista (*Elemento de um Crime* e *Europa*), mas fazendo também uso de traços claros de uma configuração épica (*Epidemia* e *Europa*).

Em sua trilogia seguinte, *Coração de Ouro*, composta por *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998) e *Dançando no Escuro* (2000), o foco narrativo transfere-se para personagens femininas. Sem as motivações idealistas dos heróis masculinos, que decidem e agem em prol de causas "nobres" (com efeitos trágicos), as heroínas dessa trilogia não encontram os meios para fazer valer suas razões pessoais e, vítimas de seus "corações de ouro", acabam sacrificando-se frente a um mundo que não reconhece tais motivações. Embora a carga melodramática seja forte (principalmente em *Ondas do Destino* e *Dançando no Escuro*), mais como temática para problematizar o "feminino" do que como gênero que delimita os filmes, Trier não deixa de continuar apostando em recursos diversos, épicos, inclusive, para figurar a subjetividade de suas heroínas. Podemos lembrar, por exemplo, como a forma do musical é inserida abruptamente na estrutura mais "naturalista" de *Dançando no Escuro* para ilustrar os desejos, as fantasias e a fuga da realidade que Selma precisa criar para lidar com sua vida de operária quase cega vinda da República Tcheca para os Estados Unidos de meados dos anos 60. A esse respeito, Bainbridge destaca como a presença de cenas "fantasiosas" em *Dançando no Escuro* mostra um imaginário do país produzido com o auxílio de Hollywood para corresponder à realização de necessidades e sonhos de qualquer cidadão do mundo (em especial de uma imigrante do bloco socialista). A realidade enfrentada por Selma, contudo, não poderia ser mais afastada das idealizações projetadas por sua subjetividade.

> Para Selma, o *American Dream* incorporado pelo cinema hollywoodiano passa a constituir a promessa de seu lar migratório, a despeito da realidade diária de operária explorada, com uma existência bastante limitada e cruel. Construindo dessa forma sua protagonista, von Trier chama a atenção para a forma pela qual o cinema de Hollywood oferece um importante ponto de

> referência para consumidores não americanos de filmes e mostra como as representações dos EUA hollywoodianas ajudam a prover tais consumidores com noções do que a "América" pode ser.[101]

Por mais que suas causas tenham a ver com a preocupação com o filho, sendo, portanto, aparentemente restritas ao âmbito do privado e do familiar, as projeções psíquicas de Selma, cheias de referências aos musicais de Hollywood, ajudam a ampliar as questões manifestas como individuais para uma ordem de processos sociais e culturais mais ampla. Selma não é um caso isolado de um "transgressor" taxado de comunista que é executado no país das oportunidades. A manifestação de sua interioridade responde dialeticamente à relação entre constituições subjetivas fecundadas pelo imaginário de liberdade estadunidense e a realidade material determinada pela dinâmica de interesses capitalistas.

Posteriormente, em *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005), a estruturação do foco narrativo torna-se mais complexa por meio da inserção de um narrador em voz *over* bastante presente (e aparentemente onisciente) e de uma personagem central atuando como *centro de consciência* – uma espécie de centro subjetivo do filme. Esse *centro de consciência* (ou *filtro*, como proposto por Chatman) é personificado na figura de Grace, por meio da qual o narrador irá nos guiar pelos rincões da terra das oportunidades, apresentando-nos diversas facetas da barbárie travestida de democracia, liberdade e progresso. Grace responderia a uma visão de mundo selecionada que o filme apresenta à análise e que, no entanto, não dá conta de todos os processos que a circundam, exigindo a presença de um narrador para expor alguns desses processos. Na terminologia de Chatman, que evita o conceito multifacetado de *ponto de vista*, ao narrador corresponderia o processo de inclinação (*slant*) e à Grace, o de filtro (*filter*)[102]

Merece atenção o papel do narrador nesses filmes: como apontado por Souza, as contradições entre as ações e os interesses das personagens (inclusive da protagonista, Grace)

---

[101] BAINBRIDGE, Caroline. *The Cinema of Lars von Trier*: Authenticity and Artifice. London: Wallflower Press, 2007, p. 133.

[102] "Já está na hora de apresentarmos uma distinção terminológica entre esses dois *loci* de 'ponto de vista': o do narrador e o da personagem. Eu proponho *inclinação* para nomear as atitudes e outros matizes mentais adequados à função informativa [*report*] do discurso, e filtro para dar nome ao leque muito mais vasto de atividades mentais vividas pelas personagens do mundo ficcional – percepções, cognições, atitudes, emoções, lembranças, fantasias e similares. 'Inclinação' capta bem, eu acho, as ramificações psicológicas, sociológicas e ideológicas da atitude do narrador, que podem variar de neutras a altamente carregadas. [...] 'Filtro', por outro lado, parece um bom termo para captar algo da função mediadora da consciência de uma personagem – percepção, cognição, emoção, devaneio – conforme os acontecimentos são vividos de um espaço dentro da história ficcional. O efeito tem sido bem compreendido desde Henry James. A história é narrada como se o narrador estivesse sentado em algum lugar no interior ou apenas ao lado da consciência de uma personagem e filtrasse todos os acontecimentos por meio da percepção que esta personagem tem deles". CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms*: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, op. cit., pp. 143 e 144.

que a narração em voz *over* trata de descortinar por meio de ironias fazem com que seu pretenso conhecimento mais amplo que das personagens estimule a aderência à sua inclinação ideológica. Mas o autor implícito da obra desmantela até mesmo essa aderência, fazendo com que um outro nível de significação, as imagens do filme, relativizem a onisciência e a credibilidade do narrador. Os diferentes patamares de ironia, no filme, são assim expostos pela autora:

> O mais interessante dessa construção sutil é o efeito sarcástico que ela produz no espectador que, contemplado pela ironia do narrador, toma-o por fonte confiável e, como se vê em grande parte da crítica ao filme, deixa passar a significação contrária da cena. Em termos formais essa arquitetura é análoga ao movimento da câmera do geral/histórico/distanciado para o particular/individual/"clássico", na medida em que os dois procedimentos apontam para a mesma ambiguidade, ou seja, a da consciência individual cega para os movimentos da história. Aqui, a ironia no nível pessoal ("no fundo, Ben gosta do progresso") tem uma aparência de verdade, justamente pela construção irônica emprestar ao narrador um tom onisciente, o qual, por sua vez, é desmentido pela ironia da cena, que remete ao nível histórico (esse "progresso" é falso).[103]

Com mais esses exemplos podemos verificar como a estruturação do foco narrativo nos filmes de Trier é um aspecto bastante inventivo e que se constitui como elemento essencial para o acesso a importantes camadas significativas de seus filmes. Também percebemos como há constantemente um trabalho de exposição, com a ajuda de artifícios variados, da subjetividade de uma personagem especialmente selecionada – por meio de estruturações épicas, construções imagéticas expressionistas, presença ostensiva de um narrador, autor implícito que constrói diferentes (e conflitantes) níveis de apresentação de argumentos, etc. O interesse pela complexificação das estruturas narrativas de seus filmes fortalece nossa premissa de que também em *Anticristo* há uma estruturação elaborada e complexa do foco narrativo e que, como nessas obras brevemente analisadas, esse foco narrativo estaria também relacionado a uma personagem em particular e à exposição de sua subjetividade[104]. Revelar a construção cinematográfica como a apresentação de um ponto de vista determinado pelo autor implícito

---

[103] SOUZA, Evelise Guioto. *Dogville, Filme e Crítica*, op. cit., p. 16.

[104] A esse respeito, é interessante voltarmos nossa atenção a um fato exposto por Peter Schepelern em seu artigo *After the Fall: Sex and Evil in Lars von Trier's Antichrist*. Discorrendo sobre a retomada, em *Anticristo*, de assuntos que foram relevantes para Trier em sua juventude, Schepelern ressalta que o cineasta escreveu um romance intitulado *Eliza ou o Pequeno Livro sobre o Prazeroso e o Vulgar* (*Eliza or The Little Book about the Delightful and the Vulgar*, 1974), que, curiosamente, não apenas aborda o tema da mulher-bruxa, obrigando seu filho durante anos a usar sapatos invertidos, como possui *um narrador homodiegético do sexo masculino*. O artigo, ainda não publicado, foi-nos gentilmente cedido pelo seu ator, a quem somos imensamente gratos pela permissão de utilização neste estudo.

que a obra pressupõe condiz com o ato brechtiano de desmascarar o drama enquanto "forma neutra", reproduzindo em suas peças os pontos de vista em conflito na vida empírica através da inserção de focos narrativos. É admitir que em *Anticristo*, talvez mesmo por sua filiação brechtiana, a autoexposição de certa visão de mundo, de certo ponto de vista particular pode ser identificada por meio da análise de seu foco narrativo.

A abordagem da obra sob o viés do foco narrativo (e suas implicações) faz com que deparemos com diversas exigências impostas pelo meio audiovisual. O estudo do foco narrativo vinculado à linguagem cinematográfica configura-se como uma área extremamente complexa (embora bastante profícua), já que não há a possibilidade de uma simples transferência das teorias aplicadas na literatura para essa linguagem[105]. Especialmente determinante para nossa análise é considerar que, por se tratar de uma narrativa, há no cinema necessariamente um (ou mais) emissor(es) da narração, e que a identificação deste(s) não pode ater-se somente a processos como voz *over* ou à presença explícita de um narrador, mas a elementos tais como "olhar da câmera e organização do *décor* e da *mise-en-scène*" [106], além do "agenciamento de imagens e sons feitos na montagem". Xavier afirma, ainda, não ver "problema em usar a noção mais geral de narrador referida à inevitável mediação que age no processo narrativo em qualquer suporte, com tudo o que de complexo tal noção abrigue quando se trata de um discurso de múltiplas bandas como é o cinema".

A identificação do foco narrativo de determinado filme envolveria, portanto, uma série de processos imagéticos, sonoros e de edição além, é claro, dos próprios elementos do enredo, atuação, escolha do elenco, direção do olhar das personagens e presença física destas na tela. Podemos perceber esses processos dando prosseguimento à análise de algumas cenas do primeiro capítulo de *Anticristo*. Após os primeiros diálogos, a transição das cenas do hospital para as cenas dentro do apartamento é feita por meio de um *dissolve* das raízes da planta para um envelope pardo pendendo de uma caixa de correio, que é apanhado por Dafoe. Em *extreme close-up* e via câmera subjetiva correlata à personagem, descobrimos que se trata do endereço de um laboratório de medicina legal em Seattle e acompanhamos o terapeuta, sozinho, guardar o envelope no bolso de um casaco, sem abri-lo.

---

[105] Christian Metz, David Bordwell, Edward Branigan, Gérard Genette, Seymour Chatman, Sarah Kozloff, Andre Gaudreault e François Jost estão entre os mais proeminentes estudiosos nesse campo.

[106] XAVIER, Ismail. "O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*". In: *Literatura e Sociedade.* Nº. 02. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 127. Também as citações seguintes (p. 127 e p. 130).

Figura 25. Correspondência observada por Dafoe via câmera subjetiva**.**

Em plano médio, Dafoe é situado no interior de seu apartamento, no qual os tons azulados e escuros, poucos saturados, das paredes, azulejos, cortinas e demais elementos que compõem a residência parecem relacionar-se a seu figurino. Esta é uma das inúmeras cenas em que observamos as ações de Dafoe sem a presença de Gainsbourg. A presença física de determinada personagem na tela parece-nos o elemento mais manifesto para a identificação do foco narrativo de determinado filme: atuando como *centro*, na acepção de Chatman, a personagem de importância principal em uma narrativa (que pode nos oferecer ou não acesso à sua consciência)[107], o protagonista de filmes hegemônicos é aquele cuja presença na tela se destaca em relação às demais personagens, tendendo a contaminar ideologicamente o desenvolvimento da narrativa. Lins contribui para o debate ao apontar que

> Na ausência de uma voz *over* que evidencie ao espectador o ponto de vista de qual personagem está sendo adotado na exposição do enredo, o *tempo em tela* será determinante para identificarmos o foco de interesse e a partir daí pensarmos as outras categorias estético-narrativas concernentes à obra.[108]

Acrescenta, ainda, que a personagem que detém o *tempo em tela* total da narrativa faz com que vejamos as demais personagens *em relação* a ela; assim, seu ponto de vista é "determinante na apreensão que o espectador fará das outras personagens do filme"[109]. Essa supremacia de momentos focados na personagem contrabalanceia-se com os pouquíssimos momentos que se dão na presença *isolada* da personagem feminina que, vale destacar, é

[107] CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms*: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, op. cit., p. 148. O exemplo apresentado pelo autor é Gatsby, em *O Grande Gatsby*, que sofre um processo de centralização, mas não de filtração.

[108] LINS, Arthur F. A. *Cão sem dono*: focalização e construção da personagem na adaptação fílmica do romance *Até o dia em que o cão morreu*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011, p. 64. Grifos do autor.

[109] Idem, ibidem, p. 74.

também mostrada em um número expressivo de cenas dormindo, como se alheia, não consciente do desenvolvimento da narrativa. Dafoe é também a única personagem a presenciar acontecimentos fantásticos, como a famosa cena da raposa. A presença isolada de Gainsbourg se dá em poucas ocasiões, como em uma configuração de *flashback* (ela sozinha com Nic no Éden, ouvindo-o chorar); quando ela revisita em pensamento esse mesmo local, no processo quase hipnótico pelo qual passa no caminho para lá; ou quando ela joga a chave inglesa sob a cabana. Ainda assim, há a possibilidade de que essas cenas, frutos da lembrança e imaginação dela, ambas induzidas por Dafoe, sejam também elaboradas por ele enquanto condutor da narrativa. Já as cenas centradas unicamente em Dafoe são inúmeras. Citemos algumas: todas com a presença dos animais; a longa cena do sótão; os momentos de investigação da culpa dela, com as fotos e com a autópsia de Nic; a chegada à cabana do Éden, com uma breve passagem pela oficina; a cena em que se arrasta com o peso na perna para a toca da raposa; a cena final, com as mulheres sem rosto.

Também em relação à utilização da câmera subjetiva (ocularização interna) no decorrer do filme há indícios de que a condução da narrativa de *Anticristo* é feita por Dafoe, ainda que esta não seja condição *sine qua non* para delimitar o filtro de consciência ou a centralidade de uma personagem em um filme. Todavia, uma investigação minuciosa de cada um dos planos do filme permitiu-nos concluir que a utilização da câmera subjetiva empregada na obra assume, via de regra, o ponto de vista dessa personagem, apresentando os eventos da narrativa a partir de sua posição e "com os seus olhos"[110]. A câmera subjetiva relacionada ao olhar de Gainsbourg ocorre apenas algumas poucas vezes e, na maioria delas, em cenas de diálogo com o uso de campo e contracampo. Já a câmera que assume o olhar de Dafoe manifesta-se em todo o percurso do filme, possibilitando que ilustremos nossa afirmação já no princípio do filme: logo na primeira tomada em que a personagem de Gainsbourg nos é apresentada, na sequência inicial do filme, isso é feito pelo filtro dos olhos de Dafoe – a imagem dela corresponde ao objeto para o qual, no plano imediatamente anterior, Dafoe está olhando, constituindo, assim, o alvo do exame da câmera subjetiva.

A câmera comporta-se de forma subjetiva em relação a Dafoe mesmo quando ele está desacordado, mostrando recorrentemente a perspectiva dos fatos a partir de sua posição. Basta lembrarmo-nos da cena em que ele é golpeado por Gainsbourg na genitália e, em seguida, ela começa a masturbá-lo. O enquadramento dos movimentos de Gainsbourg é feito claramente

[110] XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência, op. cit. p. 34.

a partir do ponto de vista de Dafoe, deitado no chão, baseando-se no que seria sua percepção visual do fato. É possível elencarmos, ainda, inúmeras outras cenas do filme em que a câmera assume seu olhar: investigando o rosto de Gainsbourg, no hospital; assistindo à esposa tomar banho de costas; nas diversas vezes em que a câmera foca a "pirâmide terapêutica" que ele elaborou para ela; na presença dos animais; observando-a correr em desespero, logo que chegam ao Éden; vendo as sementes de carvalho pela janela; acompanhando-a, "curada", andar pela floresta; fitando a escada com a qual chegará ao sótão e, lá, examinando as fotos e o caderno dela; aproximando-se dela masturbando-se na floresta; olhando as constelações através da janela; vendo as mulheres sem rosto surgirem na floresta, etc.

Ao lado da câmera subjetiva, o uso da técnica de *shot/reaction-shot* é também bastante explorado no filme (como na tomada da carta ou nas emblemáticas cenas do veado e da raposa), contribuindo para o que Xavier denomina "mecanismo de identificação"[111], uma assimilação e adesão às características e perspectivas do outro, sendo esse outro o herói de um filme, por exemplo. Com a utilização dessa técnica, a presença da câmera subjetiva é mais evidente e, logo, mais acentuada a função de Dafoe como condutor da narrativa. Mas nem sempre o espectador se dá conta de sua utilização. Ainda nas palavras de Xavier,

> [...] em boa parte das situações em que ela [câmera subjetiva] é utilizada, o fato de que o espectador observa as ações através do ponto de vista de uma personagem, permanece fora do alcance de sua consciência. É neste momento que o mecanismo de identificação torna-se mais eficiente (não surpreende que seu uso sistemático seja nos momentos de maior intensidade dramática). Nosso olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação[112].

Voltando à cena do apartamento, logo depois de apanhar a correspondência, Dafoe encontra Gainsbourg no banheiro descartando os remédios prescritos por Wayne. Em seguida, Dafoe ampara a esposa no quarto de Nic, que chora desesperadamente, elucidando o que ela sente: ele sabe que o que sente é doloroso e afirma que não há como contornar essa dor, cuja tendência é se tornar pior. Quando a esposa afirma querer morrer também, Dafoe responde que não deixará que ela faça isso. Mais uma vez, as atitudes e falas de Dafoe serão contestadas pelo próprio desenrolar da narrativa. Por ora, vale perceber que seu papel de

[111] Idem, ibidem.
[112] Idem, p. 35. Grifo do autor.

protetor da esposa chorosa e detentor do conhecimento sobre suas emoções mais profundas é novamente frisado. Assim, por meio do uso recorrente da câmera subjetiva como o olhar de Dafoe, olhar esse compartilhado também pelo espectador, não só se estabelece que a história está sendo conduzida por essa personagem (centro e filtro de *Anticristo*), mas também *que há configurações no interior do filme que possibilitam o assentimento de seu olhar, de sua visão de mundo, além da partilha de seu estado psicológico.* Basta notarmos que, por haver apenas duas personagens, uma sendo um terapeuta bem sucedido e bem intencionado e outra sendo sua esposa, já configurada como "desequilibrada", é muito mais fácil darmos credibilidade à versão de Dafoe dos fatos, o que pode levar também à adesão da ideologia que essa figura, um intelectual branco estadunidense do sexo masculino, representa e sustenta.

Nessa cena, contudo, o diálogo das personagens é formalmente estruturado por *jump cuts* e também *time cuts* – há pequenos lapsos temporais marcados na imagem, mas com continuidade na trilha sonora, como no plano súbito de Dafoe agasalhando a esposa com uma coberta. Os ruídos visuais que essa estratégia causa impulsionam constantemente a mescla de emoção (plano sonoro) com resposta conscientemente ativa (plano da montagem, visual), fazendo com que a conexão emocional do espectador com a cena seja sempre interrompida e retrabalhada[113], evitando assim sua imersão total até mesmo nas cenas mais emocionalmente intensas. Essas estratégias de montagem irão se estender para as cenas seguintes, que se passam no quarto e no banheiro do casal.

No primeiro diálogo do quarto, Gainsbourg acusa o marido de ter sempre estado distante dela e do filho (que descobrimos chamar-se Nic) e de que seu interesse repentino por ela é devido ao fato de ela ser agora sua *paciente*. A dinâmica de confronto entre o casal, já anunciada no hospital, se intensifica, mostrando que já não há entendimento possível entre o casal há muito tempo, ainda que o marido afirme "não haver nada sobre o que ela não poderia falar", o que será contradito mais adiante pela desclassificação das ideias da esposa sobre suas experiências no Éden. Dafoe interpreta o isolamento da esposa com o filho no verão anterior como o desejo de Gainsbourg de terminar sua tese no Éden. Neste ponto, sublinhamos que, embora informações importantes sobre a personagem feminina – como sua ocupação – sejam trazidas ao público por Dafoe, logo em seguida ele mostra desconhecer algo tão elementar como o fato de ela não ter finalizado sua tese – sua avaliação da personagem se mostrará recorrentemente falha e imprecisa, embora o argumento para tirá-la do hospital e iniciar sua

[113] Procedimento que é identificado e descrito pelo próprio Lars von Trier nos comentários de áudio com Murray Smith. TRIER, Lars von et al. *Antichrist*. DVD 1: Array (Irvington, N.Y.): Criterion Collection, 2010 (108 min).

terapia tenha sido justamente que “ninguém a conhecia melhor do que ele próprio”. Como “entendedor profundo da esposa”, ele afirma que isso não é do feitio dela. Descobrimos também que o desinteresse dela pela pesquisa adequou-se à própria desqualificação que Dafoe havia feito do tema de sua tese – “superficial” (*glib*), o que enfatiza em vários níveis o grau de interferência da personagem masculina.

Cumpre reparar que a explicitação do tratamento diferenciado do casal ocorre, assim como no hospital, também na movimentação da câmera e na dinâmica de iluminação nessas e nas demais tomadas do quarto. Em conjunto ou em campo/contracampo, os enquadramentos acentuam a recorrência de nitidez da personagem de Dafoe, enquanto Gainsbourg é constantemente mostrada à meia-luz, na escuridão ou de maneira menos realçada, como a cena do funeral já salientara.

Figura 26. Dinâmica de destaque das personagens.

O destaque diferenciado que recebe o casal de *Anticristo* irá se estender por todo o filme, seja na quantidade e característica dos enquadramentos, na iluminação diversificada ou no volume de informação verbal expressa. Esse padrão corrobora a classificação de centralidade de uma personagem tal qual exposto por Tahar em seu estudo sobre a figura do herói:

> Quanto mais detalhada, variada e focada a caracterização do protagonista, mais perto chega essa personagem do núcleo do texto e mais distante das margens. A ampla verbosidade que acompanha essa personagem ao longo do texto, sua rica vida espiritual, sua descrição externa detalhada, o destaque dos círculos próximos e distantes em torno dele, a sua variada exposição, seus atos, sua fala, sua complexa relação com outras personagens, o seu comportamento em diversas situações, o tratamento que recebe do narrador e

> do autor oculto, não importa de que tipo – tudo isso enfatiza a presença da personagem no texto e contribui para a sua posição central.[114]

As características elencadas acima podem ser coerentemente aplicadas à personagem de Dafoe e favorecem o processo de assentimento de seu olhar e a partilha de seu estado mental. Além disso, diversas vezes quando Gainsbourg tem a fala, a câmera foca na outra personagem, como se esperando sua reação, o que também já é perceptível na cena do funeral. A centralidade do terapeuta na condução da narrativa vai sendo, assim, cada vez mais solidificada no filme.

Outro fato que podemos apontar para a corroboração dessa ideia seria a direção do olhar das duas personagens. Xavier destaca que "as direções de olhares das personagens serão fator importante para a construção de referenciais para o espectador"[115]. Nesse sentido, é notável que, desde a primeira sequência do filme, há uma discrepância grande na forma como se comportam as duas personagens em relação a esse processo, sendo que o direcionamento do olhar de Dafoe contribuirá para a construção de sua personagem como referencial da narrativa. Gainsbourg é plasmada como o *objeto* do olhar, da investigação dele, como diversos planos do filme mostram, seja pelo uso da câmera subjetiva/Dafoe, seja em planos de conjunto, quando observamos seu olhar claramente direcionado a ela (ver Figura 26).

Essa configuração não é casual já que, de acordo com a crítica Laura Mulvey

> Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de "para-ser-olhada".[116]

Já a direção do olhar de Gainsbourg não é tão clara, e em grande parte das cenas seu olhar direciona-se para baixo, ou a vemos com os olhos fechados.

---

[114] TAHA, Ibrahim. "Heroism in Literature: A Semiotic Model". *The American Journal of Semiotics*. Kent: Vol. 18, Iss. 1-4, 2002, p. 110.

[115] XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência, op. cit., p. 33.

[116] MULVEY, Laura. "Prazer Visual e cinema narrativo." In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.444.

Figura 27. Padrão de direção do olhar da personagem de Gainsbourg.

Em contraposição, como já mencionado, em inúmeras ocasiões Dafoe dirige o olhar diretamente à câmera, não apenas contribuindo para a percepção da artificialidade da construção cênica como também criando uma espécie de cumplicidade, de pacto entre a personagem e o espectador. Podemos ilustrar nosso argumento com uma cena do filme a qual retornaremos em breve: a cena em que ele faz a leitura do laudo onde fora constatada uma deformidade nos pés de Nic (laudo esse presente justamente no envelope que Dafoe desinteressadamente guarda no bolso do casaco). Após sua leitura, a personagem fita a esposa, deitada – Gainsbourg como objeto do olhar de Dafoe – e, em seguida, movendo a cabeça vagarosamente, olha diretamente para a câmera. A câmera se afasta de forma lenta, ainda centrada na sua figura e em seu olhar dirigido ao espectador. Em seguida, encontramos a personagem masculina no exterior da casa, em meio a uma chuva de sementes de carvalho.

Figuras 28, 29 e 30. Dafoe olhando em direção à câmera, antes de uma cena fantástica.

Cenas como essa ajudam a solidificar o processo de identificação com o público almejado por Dafoe, principalmente quando nos damos conta de que o que está em jogo parece ser, em um nível mais estreito, a elaboração discursiva de uma tentativa de incriminação da esposa (o que exploraremos mais adiante): a cena se dá logo após a leitura do laudo que servirá como "prova" das torturas que ela teria infligido à criança. A cena fantástica inserida logo após essa grave denúncia, funciona, contudo, como uma pista do autor implícito da possível irrelevância da descoberta do terapeuta, salientando que a *seleção e a forma de apresentação de fatos como esses* partem tão somente da mente de Dafoe, assim como a fantástica queda de bolotas de carvalho.

Para melhor ilustrar de que forma podemos compreender Dafoe como uma instância cujos argumentos sustentam seus próprios interesses, e a necessidade de descolar de sua perspectiva dos fatos para apreender outras relações do filme, é válido pensar em sua configuração similar a de um "narrador não confiável", estruturação essa bastante comum na literatura. Apenas para citar alguns exemplos interessantes, podemos pensar no narrador de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, publicado em 1955, para cujo relato recheado de interesses escusos devemos lançar um olhar desconfiado[117]. Este seria o mesmo olhar que devemos lançar ao protagonista de *Anticristo*, Dafoe, aos fatos por ele apresentados e às acusações que tece contra sua esposa.

No contexto brasileiro, o caso mais famoso, que também podemos comparar a *Anticristo*, é a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, de 1899. A respeito da estruturação formal do romance, Roberto Schwarz afirma que "o livro tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva – isso se a cilada for percebida como tal. Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma"[118]. A cilada a que se refere Schwarz relaciona-se à construção de um narrador não confiável, personificação de uma moral, de uma ideologia e defensor de preceitos relacionados a uma determinada posição social. Destacamos que o papel de Dafoe, no filme, personificando também uma moral patriarcal, seria análogo ao de Bentinho, em *Dom Casmurro*, que apresenta como certa a infidelidade de Capitu e que só terá seus argumentos tratados com

[117] Seus argumentos, bastante convincentes, são formatados com o fim de justificar sua fixação pedófila e as relações sexuais com a personagem título do romance, sua enteada de 12 anos, e inocentá-lo de qualquer acusação moral ou legal. A misteriosa morte da mãe da garota ou a desculpa de que a garota já havia iniciado sua vida sexual antes de conhecer o protagonista-narrador Humbert Humbert, por exemplo, são fatos obscuros, que impulsionam uma leitura a contrapelo.

[118] SCHWARZ, Roberto. "A poesia envenenada de Dom Casmurro". In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 9

suspeita em meados dos anos 1960 por uma crítica (mulher) e estrangeira, Helen Caldwell. A leitura desconfiada de *Dom Casmurro*, com a publicação de *The Brazilian Othelo of Machado de Assis*[119], desmontou a armadilha ideológica posta por Machado ao atentar para "a ideia insidiosa de emprestar a Otelo o papel e a credibilidade do narrador, deixando-o contar a história do justo castigo de Desdêmona"[120].

Em termos de linguagem cinematográfica, são vários os casos de filmes que apresentam uma estrutura de narrador não confiável, alguns títulos recentes, inclusive, bastante conhecidos pelo público do cinema *mainstream*, como *Clube da Luta* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), *Amnésia* (*Memento*, Christopher Nolan, 2000) e *Cisne Neg*ro (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010). Mas um dos exemplos mais remotos de tal configuração narrativa, vale mencionar, é *O Gabinete do Doutor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*), de Robert Wiene, lançado em 1920. Um dos marcos do cinema expressionista alemão, o filme possui um narrador em primeira pessoa, Francis, que conta, por meio de *flashback*, a história que vivenciou com o doutor Caligari e o sonâmbulo por ele manipulado, Cesare. Ambos teriam sido autores de crimes no vilarejo onde se passa a história. Ao final do filme, contudo, percebemos a não confiabilidade de Francis ao encontrá-lo em um manicômio, juntamente com Cesare, e descobrirmos que Caligari é, de fato, o diretor psiquiátrico do local, e Francis um lunático que havia fantasiado toda a história que acompanhamos.

Em relação a *Anticristo*, semelhanças e contrastes podem ser apontados. Toda a fantasiosa versão dos fatos exposta por Francis assemelha-se ao material narrado por Dafoe, uma vez que atentemos às inúmeras incertezas e distorções que recheiam seu relato. *Anticristo* afasta-se de *Caligari*, no entanto, por não tornar explícita a exposição de seu narrador como personagem não confiável ao final do filme[121]. Esse artifício, comum também nos demais exemplos de filmes que mencionamos há pouco, não ocorre em *Dom Casmurro*, por exemplo. Nesse romance, a estratégia de levar até o fim da obra os absurdos posicionamentos de Bentinho, sem a explicitação, ao final, de que seus argumentos têm uma perspectiva patriarcal e de classe e devem ser considerados com bastante cautela, é justamente o que torna a

[119] CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othelo of Machado de Assis*: A Study of *Dom Casmurro*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1960.

[120] SCHWARZ, R. "A poesia envenenada de Dom Casmurro", op. cit., p.11.

[121] Iremos nos ater a essa obra em um capítulo posterior, sublinhando o debate sobre a inserção do prólogo e do epílogo no filme de Wiene.

armadilha estética da obra mais interessante, uma vez que a recepção (retrógrada) da obra é parte integrante da crítica social que Machado de Assis estrutura.

Em diversos outros casos de narradores não confiáveis no âmbito da literatura (*Lolita*; *O apanhador no campo de centeio*, de Jerome David Salinger; *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain; *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, etc) a estratégia de não explicitar, ao final do romance, sua não credibilidade também é utilizada, e cabe ao leitor identificar que a narrativa apresentada provém de uma figura que faz interpretações falaciosas, avalia as demais personagens de forma falha e imprecisa, contradiz-se, é incapaz de compreender sua realidade, tem razões para que seus argumentos sejam tendenciosos ou apresenta-se como extremamente autoconfiante. Nas análises de cenas deste capítulo procuramos apontar os indícios da não confiabilidade de Dafoe de acordo com esses parâmetros. Seja em relação a Wayne, ao tratamento da esposa ou ao pretenso conhecimento que tem sobre ela e sobre sua realidade, o fato é que seu discurso vai sendo pautado por meio das atitudes acima enumeradas, que possibilitam seu desmascaramento. Outros elementos que podem deixar a falta de confiabilidade transparecer são a interação do meio com o sujeito (de forma extraordinariamente cooperativa ou não cooperativa, por exemplo) ou o fato de partes de sua narrativa serem mais verossímeis que outras[122].

A narrativa exposta por Dafoe irá acumular outros indícios de sua inabilidade de compreender a realidade, de seus comportamentos contraditórios e demasiadamente autoconfiantes e também de sua interação com o ambiente de modo singular. Todas essas pistas, que parecem, muitas vezes, escapar à própria consciência da personagem narradora, atuariam como atos falhos de seu relato, com vista à exposição da parcialidade de seus argumentos, e são cuidadosamente organizadas pelo autor implícito da obra. Apenas para citar alguns exemplos dessa interferência silenciosa, podemos nos referir a uma cena que ocorre logo que o casal chega à floresta do Éden. A câmera acompanha-os de uma posição elevada enquanto caminham em uma parte bastante íngreme da floresta e, na tomada seguinte, esse olhar da câmera se inverte, focalizando o casal de uma maneira mais distanciada e de um ângulo mais baixo. Subitamente o casal é enquadrado em plano médio e a *handheld* câmera acompanha Gainsbourg apressando-se em se sentar e retirar seu calçado, enquanto Dafoe, fora do quadro, pergunta: “O que houve?”. “O chão está queimando”, diz a esposa, que recebe a

[122] MANJIKIAN, Mary. “*Reading Lolita in Langley*: The Unreliable Narrator as a Device to Evaluate Intelligence Credibility”. In: *Intelligence & National Security*, Taylor & Francis, 2014. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02684527.2014.890466#.VJjIXl4Dc>. Acesso em: 14 nov. 2014.

imediata e enfática resposta do marido: “O chão não está queimando”. No plano subsequente, no entanto, somos confrontados com um *close-up* da sola de seu pé, no qual é destacado que esse está, de fato, queimado. Após a expressão de indignação da esposa direcionada ao marido, este, alheio ao fato, exclama: “Temos que ir”, e ajuda a esposa a calçar novamente o sapato, como se nada tivesse acontecido. Sem qualquer relação causal na trama, essa cena serve, contudo, para exprimir descompassos no próprio discurso do terapeuta, sinalizando contradições em seu relato e, logo, sua não confiabilidade.

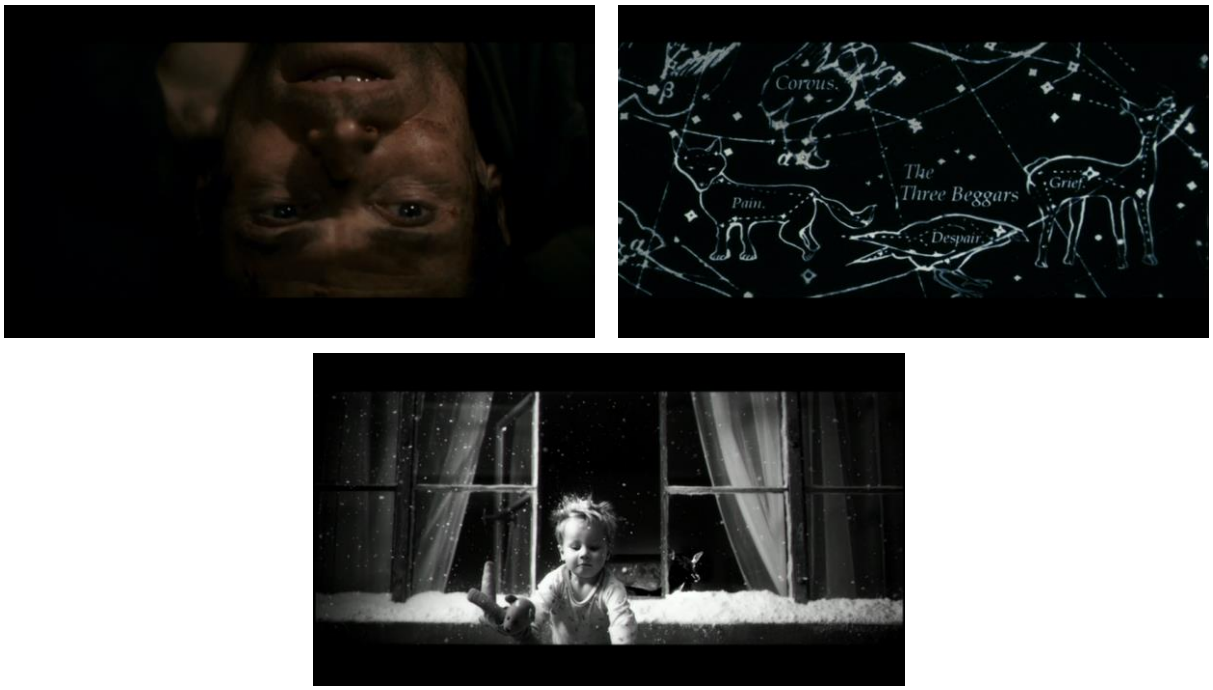
Figura 31. Imagem dentro do discurso de Dafoe que problematiza seu relato.

Outra cena bastante relevante para o nosso argumento dá-se quase ao final do filme, quando nos é mostrado Gainsbourg *assistindo* claramente a seu filho aproximar-se da janela, sem impedi-lo. Essa cena ocorre pouco antes de a personagem mutilar seu próprio clitóris, sendo uma repetição, em *close-up*, da tomada que aparecera no prólogo, com o rosto de Gainsbourg embaçado. Ela exemplifica a falta de confiabilidade de relatos no formato *flashback* no cinema, tema de diversas obras consagradas, como *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) e *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972). Relativizando, dessa forma, todo o material a que assistimos até então, esse momento constitui-se como uma quebra do pacto narrativo estabelecido com a audiência: o episódio visto e acreditado retorna em chave alterada, “enganando” os espectadores e minando, consequentemente, a aclamada “verdade” da imagem fílmica.

Figura 32. Gainsbourg assistindo à queda da criança.

Frente a uma observação mais cautelosa, essa cena se complexifica: após a clitoridectomia, Gainsbourg retira-se da cabana. A câmera então nos apresenta um *extreme close-up* do rosto de Dafoe de "cabeça para baixo", talvez já apontando uma inversão do que se espera como "natural" na escolha de ângulos e enquadramentos cinematográficos, ou o mundo às avessas com o qual Dafoe defronta-se. O terapeuta inclina a cabeça e a câmera mimetiza o movimento, correspondendo a seu olhar, fazendo um trajeto ascendente do chão até a janela (Figura 33). Através desta, contemplamos pelos olhos de Dafoe um conjunto de estrelas que toma a forma das constelações de animais (*The Three Beggars*) que o marido encontrara nos materiais de Gainsbourg guardados no sótão (Figura 34). Cumpre atinar que há quatro animais representando as constelações ao invés de três, já apontando uma discordância intrigante ao que *lemos* na tela. A frase de Dafoe, "Não existe constelação assim!" ("*There is no such constellation!*") corrobora a leitura desconfiada que devemos realizar em relação aos materiais expostos pelo filme, sublinhando a inconsistência de seus argumentos ao negar verbalmente uma imagem observada tanto pela personagem quanto pelo espectador.

Dessa forma, a *tentativa de convencimento da culpa da esposa* pelo recurso do *flashback* adquire um novo significado, que é novamente problematizado na tomada imediatamente posterior ao plano das constelações. Nessa tomada, vemos mais uma vez a cena da queda da criança, da qual Gainsbourg supostamente recordara-se de ter assistido, agora acrescida, porém, de um elemento extremamente importante: a presença absurda de um veado dentro do apartamento (Figura 35), animal que fora observado exclusivamente por Dafoe, tanto na floresta quanto nas constelações.



Figuras 33, 34 e 35. Sequência que aponta uma série de incongruências no relato de Dafoe.

Essa "pista" do autor implícito soma-se às demais incongruências da cena analisada, contribuindo para ressaltar a não credibilidade do relato de Dafoe e fazendo com que a interpretação do filme dependa necessariamente de sua leitura a contrapelo. Com efeito, todas as interações de Dafoe com os animais também são indícios de sua não confiabilidade, especialmente na cooperação mágica do corvo sob a cabana indicando onde se encontra a ferramenta que irá ajuda-lo a livrar-se do peso acoplado à sua perna. Dessa forma, junto com a cena da raposa falante, a cooperação fantástica do corvo que outrora anunciara seu esconderijo ajuda a minar todas as instâncias de sua narrativa que pudessem apresentar qualquer nível de verossimilhança.

Esse procedimento relaciona-se à dinâmica (já adotada em *Dogville*) de utilizar criticamente meios dramáticos a fim de obter a aderência da plateia a determinado discurso que pode ser, ao mesmo tempo, desnudado por meio de certos indícios, como os acima mencionados. Nesse sentido, nas cenas do hospital e nas cenas seguintes, na residência do casal, a formatação mais explicitamente expressionista/fantástica do filme ainda não se manifesta com tanta ênfase. O intuito é aliciar o espectador-alvo da narrativa de Dafoe (que Chatman chama de *narratário*[123]) para a legitimidade de sua história, que a câmera "documental", como previamente mencionado, ajuda a construir. Mas o *espectador implícito*

[123] "Como parte da invenção do texto, o autor implícito confere à agência narrativa a tarefa de articulá-la, de oferecê-la de fato a uma plateia projetada ou inscrita (o narratário)". CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms*: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, op. cit., p. 116, nossa tradução.

da obra (variação que adotamos para o *leitor implícito* de Chatman), atento aos sinais do *autor implícito*, seria estimulado a perceber como recursos formais e do próprio enredo apontam para sua relativização, conforme atestado pelo teórico:

> A história atenta contra o discurso. Concluímos, ao "ler" nas entrelinhas, que os acontecimentos e existentes [personagens, itens do cenário] não poderiam ter sido "daquele jeito" e por isso consideramos o narrador suspeito. Narração não confiável é, portanto, uma forma irônica. A convenção satisfaz completamente as quatro propriedades da ironia estável de Booth. O leitor implícito percebe uma discrepância entre uma reconstrução razoável da história e o relato dado pelo narrador. Dois conjuntos de normas entram em conflito e o conjunto encoberto, quando reconhecido, vence. O autor implícito estabeleceu uma comunicação secreta com o leitor implícito. [124]

A mediação do autor implícito, consequentemente, aproveita-se da narrativa de Dafoe para também indicar, *na própria exposição da personagem*, a necessidade de que o relato do protagonista seja examinado de maneira aprofundada, como na tomada do vaso de flores. Assim, uma vez que tenhamos mergulhado nas partes mais turvas de sua história, podemos atentar à possibilidade de leitura de seus argumentos com o sinal invertido, um movimento irônico e distanciado que permitiria que *seus próprios argumentos* apontassem para movimentos e dinâmicas de sua história não observáveis na superfície. Estruturadas de maneira parecida com a construção narrativa que Ismail Xavier identifica em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), as duas mediações (autor implícito e Dafoe),

> Parcialmente identificadas, interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os movimentos da subjetividade do protagonista ou os comentários "externos" (aqui se encaixam os desmascaramentos, os flashes reveladores). [...]. Seja explícita ou não a mediação da subjetividade do poeta, o estado de espírito dele contamina toda a narração.[125]

Sob essa perspectiva, a subjetividade, o estado de espírito de Dafoe também daria conta de toda a narração de *Anticristo*, o que nos impele a enxergá-lo antes como *foco narrativo* do filme do que como uma personagem apresentada pela técnica *subjetiva indireta livre* – processo que Xavier identifica em relação ao poeta Paulo Martins em *Terra em Transe*[126]. Tal configuração relaciona-se à percepção de dois movimentos no filme de

---

[124] Idem, *Story and Discourse*: Narrative Structure in Fiction and Film, op. cit., p. 269.

[125] XAVIER, Ismail. "Terra em Transe: alegoria e agonia". In: *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 86.

[126] Xavier define esse processo como "princípio de coerência interna que permite a apresentação mais viva (e

Glauber: o "interior (fluxo das associações verbais e imagéticas) e o exterior (ação da personagem na estrada)"[127]. No caso de *Anticristo*, talvez pela ausência de uma narração em voz *over* delimitando interioridade e exterioridade, o que percebemos é o movimento interior de Dafoe abarcando a *totalidade da narrativa*, que é, no entanto, comentada pelas escassas intervenções extradiegéticas do *implied filmmaker* (inserção da ária e dos intertítulos do filme, por exemplo). Dessa forma, o autor implícito proveria Dafoe da maioria absoluta dos canais de informação e sua jornada não seria apresentada por uma outra instância com o fim de demonstrar um teorema, mas pelo próprio protagonista. Assim como Bentinho ou Humbert Humbert, o narrador realizaria sua autoexposição e apresentaria seus próprios teoremas, cabendo ao espectador implícito a tarefa de averiguar os lapsos, falhas e conteúdos latentes de seu discurso manifesto.

A formatação de Dafoe como narrador não confiável, o que vimos tentando mostrar via análises de cenas até então, também faz necessária a compreensão de sua agência perpassando a de um *filtro* da história, com agência limitada. Isso porque, de acordo com Chatman: 1) não há como considerarmos um foco narrativo que não possui "personalidade" (tal qual o genérico "narrador cinematográfico"[128]) como não confiável, já que essa concepção depende de discrepâncias encontradas na personalidade, no caráter do agente, que só poderá ser, portanto, um narrador homodiegético; 2) há dois tipos de "desconfiabilidade" – a do discurso e, portanto, do narrador, que mostra a própria narração, a exposição dos "fatos" como problemática, e a de uma personagem que atua como filtro da história, cuja percepção dos fatos, de si mesma e das outras personagens é imprecisa ou induz ao erro, fazendo dessa personagem *falível* ao invés de *não confiável*[129]. Esse é o caso de diversas personagens de Henry James, como Maisie, a garota de seis anos de idade de *Pelos olhos de Maisie* (*What Maisie Knew*, 1897), por exemplo[130]. Sua incapacidade de compreender os fatos ou a

---

mais livre) da experiência interior da personagem e, ao mesmo tempo, deixa abertos outros canais de informação. [...] Sua jornada se narra com boa dose de histeria e transbordamento, traz o ressentimento do poeta após o fracasso, mas progride como exposição ordenada dos mecanismos da política como se tivesse um teorema a demonstrar." Idem, ibidem, p. 90.

[127] Idem, ibidem, p. 89.

[128] De acordo com Chatman, o narrador cinematográfico seria uma agência não antropomórfica composta de uma vasta e complexa variedade de dispositivos comunicativos (visuais e sonoros), criada pelo autor implícito da obra e cujos componentes (luz, montagem, música, atores, movimento da câmera, etc.) podem atuar de forma combinada ou irônica. É o responsável por "apresentar" (mostrar e narrar) os filmes, mas pode ser, em alguns casos, substituído por uma ou mais vozes narrativas. Cf. CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms*: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, op. cit., pp. 134 e 135.

[129] Idem, ibidem, pp. 149, 158 e 159.

[130] O romance traz um narrador em 3ª pessoa que nos apresenta os acontecimentos da perspectiva de Maisie,

desconfiança que temos de seus pensamentos e ações fazem dela uma personagem *falível*, como pondera Chatman:

> Sendo uma personagem dentro da história principal, ou da história-dentro-da-história, e não o narrador desta[s], ela não pretende estar relatando essa história. [...] Ela pode estar mentindo ou agindo sem confiabilidade de outras formas, com consequências diegéticas para ela e para outras personagens; em sua própria mente, ela pode estar se enganando; mas enquanto personagem, ela não tem acesso direto ao discurso, à transmissão da história e, portanto, não pode ser acusada de narração não confiável. A caracterização mais amena "falível" – suscetível de erro ou engano – parece ser preferível ao termo mais forte "não confiável", uma vez que não implica um conhecimento da intenção textual ou o intuito de enganar alguns narratários.[131]

No caso de *Anticristo*, contudo, identificamos uma narrativa que é dirigida a um narratário, com propósitos discursivos claros, como *o convencimento da culpa de Gainsbourg na morte de Nic, por exemplo*. Para tanto, como observado nas cenas do velório e do hospital, diversos recursos comunicativos do filme são selecionados pelo autor implícito do filme para agir de forma "maquinada" com Dafoe, que não se encontra simplesmente sujeito a "erros e enganos" no nível da diegese (sujeição a qual o próprio Dafoe alega que Gainsbourg estaria sob os cuidados de Wayne), mas cuja própria transmissão da história se faz problemática e não confiável. Nesses termos, um paralelo instigante pode ser traçado com um dos filmes mais emblemáticos sobre narração não confiável: *Pavor nos Bastidores* (*Stage Fright*), de Hitchcock, de 1950[132]. No relato de Johnny, a câmera (e os demais recursos visuais, sonoros e de edição) evidentemente conspirou com sua narrativa para enganar Eve e os espectadores. Ao oferecer-nos uma versão enganosa dos fatos, esses elementos atuam sob o controle de Johnny, que é o narrador não confiável dessa sequência. Sua versão dos fatos é desautorizada pelo narrador cinematográfico padrão[133], que é imbuído pelo autor implícito da tarefa de

---

sendo ela o filtro ou "centro de consciência" (termo utilizado pelo próprio James) da história. Não poderíamos denominá-la uma personagem "não confiável", já que esta alcunha cabe a quem age no nível do discurso e que é responsável pelo relato da história (ou seja, ao narrador).

[131] CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms*: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, op. cit., p. 150.

[132] No filme, vemos Johnny (Richard Todd) interromper o ensaio de Eve (Jane Wyman) para dizer que está sendo perseguido pela polícia. Por meio de *flashback*, Johnny relata ter feito um favor para sua amante (Marlene Dietrich), que acabara de assassinar seu marido, retornando ao local do crime para pegar um vestido. No entanto, Johnny é surpreendido e precisa de um esconderijo. Após essas cenas, que mostram claramente o apelo da amante e a ida de Johnny à sua casa, a história segue com Eve investigando o caso por conta própria. No final, descobrimos que fomos enganados pelo *flashback* e que Johnny é quem, de fato, matou o marido da amante.

[133] CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms*: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, op. cit., p. 132.

desmascarar a sequência que havíamos encarado como legítima (e a própria autenticidade do recurso de *flashback* em geral). Dessa forma, o filme se estrutura por meio dos enunciados de dois narradores em competição, cada um sendo "responsável" por comunicar uma perspectiva em relação aos "fatos". O passo ousado que enxergamos em *Anticristo* é possibilitar que o narrador não confiável assuma a centralidade da narrativa (que em *Pavor nos Bastidores* pertence a Eve) e conspire com os demais recursos narrativos cinematográficos para fazer do *filme inteiro* sua versão enganosa dos fatos, comentada, como já mencionamos, esporadicamente pelas intervenções extradiegéticas do *implied filmmaker*. Tal estruturação, que, a nosso ver, corrobora a efetividade da armadilha ideológica do filme, é percebida por Thompson como "intolerável" no cinema hegemônico:

> Porque Johnny é a pessoa culpada, não se pode permitir a ele manter a posição de personagem central do filme; o sistema narrativo de Hollywood dificilmente poderia tolerar um protagonista com quem o espectador é constantemente levado a se identificar e que se revela um assassino louco.[134]

Reiteramos que a falta, ao final do filme, de um desmascaramento explícito da não confiabilidade de Dafoe relaciona-se justamente à ausência de outro narrador cinematográfico que exponha abertamente a falácia de sua versão. Se o recurso já é usual na literatura, no cinema tem sido pouco explorado e depende de um espectador atento às indicações do autor implícito sobre a manipulação da história por sua instância narrativa[135]. Para ilustrar o processo de manipulação do narrado por Dafoe, podemos voltar à primeira cena do apartamento. Alguns segundos depois do uso da câmera subjetiva relacionada a Dafoe na análise da correspondência, somos testemunhas do processo em que a câmera assume graficamente seus olhos – ela o acompanha da sala até o quarto de Nic, inicialmente de forma afastada. Começa a segui-lo, então, por cima de seus ombros ou de uma maneira cada vez mais próxima, até que, ao chegar ao banheiro, agora já posicionada na nuca de Dafoe, a

---

[134] THOMPSON, Kristin. "Duplicitous Narration and *Stage Fright.*" In: *Breaking the Glass Armor*: Neoformalist Film Analysis. Princeton: Princeton Univ. Press, 1988, p. 157.

[135] Um caso exemplar, no entanto, é o do filme *Cidadão Kane*. Kane corresponde à centralidade da narrativa, sendo sua personalidade multifacetada formatada por um foco narrativo também fragmentado, uma série de "filtros". As perspectivas teóricas que defendem tal estruturação como a aceitação de diversas perspectivas confiáveis sobre o carismático empresário estadunidense desconsideram um fato importante: cada uma dessas micronarrativas é filtrada pelas relações sociais que determinam o viés que será exposto sobre sua figura e, vale lembrar, como exposto por Soares, que todas essas personagens possuem relação de subalternidade com Kane. Dessa forma, "*cada dado do filme deve ser compreendido dentro de pressões reais, narrativas e históricas, que fazem com que cada episódio deva ser qualificado a partir de certo jogo de inversões em potencial*. A soma dessas inversões se adensa na figura central de Kane, onde efetivamente a aparência aponta para seu contrário". SOARES, Marcos C. P. "O projeto inacabado de *Cidadão Kane*", op. cit., p. 192, grifos do autor. As determinações sociais de cada narrador, dentro do universo de relações mercantis estabelecidas com Kane, fornecem, assim, as pistas para a compreensão da parcialidade de cada relato.

câmera centraliza Gainsbourg precisamente no momento em que está com remédios na mão. Há então um sutil movimento do aparelho, posicionando-se à frente de Dafoe, e a assimilação por parte da câmera de seu ponto de vista. Por meio do recurso de *zoom in*, sublinham-se os movimentos que seriam relevantes para o próprio Dafoe: *ela* joga os remédios na privada e, portanto, decide "por conta própria" interromper o tratamento prescrito por Dr. Wayne.

Figuras 36, 37 e 38. Câmera assumindo o ponto de vista de Dafoe.

Mesmo o fato de acharmos o protagonista a princípio arrogante (como em suas declarações sobre o médico) colabora para compreendê-lo como uma personagem complexa e autêntica, que não teria, assim, nada a esconder. De fato, ao construir sua obra tendo como protagonista e condutor uma determinada voz, que responderia aos valores e preceitos morais correlatos à sua posição social, o autor implícito da obra faz uma opção estilística que exige do espectador uma tomada de posição. Para grande parte desses espectadores, e para muitos críticos, a posição tomada foi a de aderência ao ponto de vista de Dafoe, o que responderia ao seguinte argumento de Laura Mulvey:

> Uma divisão do trabalho heterossexual entre ativo/passivo também controla da mesma forma a estrutura narrativa. De acordo com os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas que a sustentam, a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual. O homem hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista. É dessa forma que a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como o ativo no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos. [...] *Isto é possível através do processo colocado em movimento pela estruturação do*

> *filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar*.[136]

A leitura aliciada do espectador é resultado da armadilha do filme, que nos oferece uma "figura principal controladora" masculina com quem nos identificar e em quem acreditar. Como consequência, não é difícil tomarmos como críveis a insanidade e a crueldade da figura feminina, atestadas nas torturas a que ela submeteu o filho e o próprio marido, assim como sua identificação com o argumento que deveria contestar. Sendo estes *fatos incontestáveis*, na leitura incitada por Dafoe, restava aqui a tarefa de se divagar sobre os demais assuntos da obra, como a complexidade da "alma humana", em especial a "natureza feminina" e sua relação com "forças inexplicáveis", interpretações abundantes na recepção crítica do filme[137].

É com desconfiança, contudo, que precisamos galgar nossos passos ao explorar o terreno sinuoso de *Anticristo*. O foco narrativo vinculado à personagem masculina expõe o discurso não confiável de uma espécie de "narrador em primeira pessoa". Suspeitamos, no entanto, que esse foco seja complicado pela materialização da esfera psíquica dessa personagem, como se o filme ilustrasse os processos mentais, inconscientes até, mas historicamente condicionados, de um determinado indivíduo e de todo um discurso hegemônico. Essa hipótese será investigada mais adiante, mas cremos que tal formatação não impediria a aproximação ao seu discurso. Isso por ser Dafoe um terapeuta, um homem da Ciência, da Razão (e de sucesso, diga-se de passagem, que se gaba de ter tratado dez vezes mais pacientes do que o médico psiquiátrico de Gainsbourg), disposto a ajudar sua esposa a superar o trauma da perda do filho. Nada mais honroso! A tarefa que nos cabe é perceber que, assim como ele conduz a esposa por meio de sua abordagem racional de tratamento da dor, ele também está conduzindo o espectador a compartilhar de sua ótica, como um narrador conhecido nosso, que nos convida a participar do julgamento da "infiel" mulher.

Com efeito, para além dos exemplos elencados até então, os indícios de sua condução da narrativa espalham-se por toda a narrativa: em relação a Gainsbourg, Dafoe é

---

[136] MULVEY, Laura. "Prazer Visual e cinema narrativo", op. cit., p. 446, nosso grifo.

[137] Conferir, por exemplo, a resenha de Gabriela Longman ("[...] o filme faz da força da natureza um de seus temas emblemáticos. [...] À medida que a natureza vai se mostrando selvagem, a crueldade humana também se revela". "Polêmico, 'Anticristo' estreia hoje sem cortes". *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 28 ago. 2009, p. E10) ou a dissertação de Melissa Evans, que traz como um dos argumentos centrais o fato de *Anticristo* mover-se para além da *Trilogia Coração de Ouro* "na medida em que apresenta as primeiras alusões preliminares à possibilidade de que tais construções patriarcais podem ser desafiadas por meio da formação de uma contraideologia, expressa em termos da relação mística das mulheres com a natureza" (*Investigating the feminist significance of Lars von Trier's representation of women in his Golden Heart Trilogy (1996/1998/2000) and Antichrist (2009)*, op. cit., p. 61).

quem detém os conhecimentos mais essenciais, estabelecendo, por exemplo, a adesão dela à tese que deveria criticar. É ele quem possui informação sobre o passar do tempo, mostrando possuir controle sobre fatos que ela desconhece. Da mesma forma, é ele quem atesta a ineficácia dos remédios, decide para onde devem ir e quando podem ou não fazer sexo. É ele quem decide o modo como ela deve respirar – na cena em que ela sofre um surto de ansiedade –, e caminhar, forçando-a a atravessar o espaço entre duas pedras, no Éden, em um de seus exercícios terapêuticos. Ainda, determina como ela deve pensar e sentir de uma forma racional, onde estão enraizados os seus medos, e as formas mais adequadas de guiar seu tratamento. Suas decisões a respeito da esposa estendem-se, a nosso ver, para o espectador, instituindo *o que este deve pensar e as conclusões a que deve chegar*.

Nesse ponto, é interessante voltarmos à cena em que a personagem masculina faz descobertas para incriminar a personagem feminina: buscando fósforos para acender a lareira, Dafoe acha *por acaso* o relatório da autópsia do filho que fora esquecido no bolso do casaco. Algumas cenas adiante, quando esse mesmo envelope é encontrado por Gainsbourg, ficamos sabendo que fora constatada uma deformidade nos pés da criança. Ignorando a armadilha ideológica do filme, concluímos junto com Dafoe: prova de que ela torturava a criança. Esta seria a leitura mais conveniente à frase dita por ele mesmo, no momento imediatamente anterior à descoberta do relatório por ela: “Você não precisa me entender, apenas confie em mim”. Façamos o movimento contrário, e desconfiemos dessa figura, tentando entender suas motivações. Observando mais uma vez, e atentamente, as cenas em questão, podemos notar algumas incongruências e obscuridades.

Primeiramente, chama a atenção o fato de que Dafoe só leu o relatório muito tempo depois de tê-lo apanhado na caixa de correio, e simplesmente porque o achou ao acaso. Após a leitura do laudo, a personagem olha para a esposa, deitada, e, em seguida, diretamente para a câmera, como a sugerir: descobri algo bárbaro contra ela! A câmera se afasta e em um movimento mágico, somos defrontados com a personagem masculina no exterior da casa, em meio a uma chuva de sementes de carvalho, uma bonita cena que afirma sua irrealidade na diferença de velocidade com que as sementes e a folhagem se movem, bem como no apoio da trilha de filme de horror como música de fundo (ver Figuras 28, 29 e 30). Essa cena responderia de forma mais clara à nossa aposta na obra como materialização da esfera psíquica da personagem e, mais do que isso, oferece-nos a imagem das sementes caindo para salientar o fato de que nosso protagonista já havia sido surpreendido pelo barulho causado pela queda delas em uma cena anterior, na primeira noite no Éden, não sendo capaz de

interpretar a realidade; frente a seu olhar de espanto com o barulho no telhado, Gainsbourg elucida o mistério: “São apenas as bolotas estúpidas”.

Na cena em que ela é confrontada com o laudo, novas incongruências: ele *mente* para ela, com olhar fugidio, sem encará-la, dizendo que nada anormal fora encontrado que fizesse diferença no caso. Somos então, de forma abrupta, transferidos ao momento em que ele lê o laudo, sozinho, narrando a cena com voz sobreposta à imagem, como um óbvio fluxo de pensamento. De acordo com a *sua* narrativa, a materialização de *sua* subjetividade, a única anormalidade encontrada teria sido uma deformação no osso do pé da vítima, causada previamente ao acidente. Não temos acesso às informações do laudo, mas somos expostos a uma imagem de raio-X do pé do garoto, imagem essa que, estranhamente, ela não encontrou ao manusear os laudos.

Mais uma vez devemos interpretar a cena como apoiada singularmente na ótica da personagem masculina sobre os fatos e, possivelmente, em sua “vida psíquica encoberta”[138], o que implica dizer que, por mais que haja a intenção de incriminar a figura feminina, as deformações existentes são as de sua compreensão da realidade, frutos de sua imaginação e de seus próprios processos psíquicos, e têm uma relação delicada com sua posição social no filme. Dafoe, portanto, da mesma maneira que Bentinho, também “distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos”[139]. Detectamos, consequentemente, dois movimentos investigativos executados por Dafoe no filme: a investigação das causas de pânico de sua esposa e a apuração de sua culpa na tortura e morte do filho. Sem nos darmos conta da crueldade que a primeira investigação significa, não atentamos também para a possível irrelevância da segunda, dada a dissimulação com que ambas são executadas, e sequer percebemos que a averiguação que o filme demanda é justamente das motivações ideológicas e sociais da personagem masculina, que podem estar plasmadas, segundo nossa hipótese, na materialização de seus processos psíquicos. Iremos, assim, proceder justamente ao exame dessa proposição.

---

[138] O termo é de Anatol Rosenfeld na descrição da peça *Rumo a Damasco*, de Strindberg, obra com a qual iremos trabalhar mais adiante. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, op. cit., p. 101.

[139] “A certa altura para buscar distração [Dom Casmurro] vai ao teatro, onde vê o *Otelo*. Em lugar de entender que os ciúmes são maus conselheiros e as impressões podem trair, Bento conclui de forma insólita: se por um lencinho o mouro estrangulou Desdêmona, que era inocente, imaginem o que eu deveria fazer a Capitu, que é culpada! A indicação ao leitor não podia estar mais clara: a personagem narradora distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos”. SCHWARZ, R. *Duas meninas*, op. cit., p. 15.

Parte 2:
Projetando o Éden – os caminhos do insólito

2.1 A *Mono*subjetividade

Como fizera em sua peça onírica anterior, também aqui o autor tentou imitar a forma desconexa, mas aparentemente lógica do sonho. Tudo pode acontecer; qualquer coisa é possível e provável. Tempo e espaço não existem. Sobre um fundo insignificante de realidade, a imaginação projeta e borda novos padrões: uma miscelânea de memórias, experiências, fantasias livres, absurdos e improvisações. As personagens dividem-se, duplicam-se, multiplicam-se, desvanecem, solidificam-se, tornam-se obscuras e claras. Mas uma consciência reina sobre tudo isso – a do sonhador; e diante dela não há segredos, não há incongruências, não há escrúpulos e não há leis.

August Strindberg

Após a cena no quarto de Nic, em que Dafoe ampara a esposa aos prantos, temos o primeiro longo diálogo do casal em seu claustrofóbico quarto; recuperamos aqui sua parte final. Formatado pelo uso recorrente de *jump cuts*, o diálogo encerra-se com Gainsbourg afirmando que seu projeto de pesquisa havia se tornado "superficial" (*glib*) no Éden, o que, de acordo com a personagem feminina, o próprio Dafoe dera a entender sobre o tema de sua pesquisa (até então, desconhecido pelos espectadores). Mais do que isso: seu projeto havia se tornado, segundo a esposa, uma "espécie de mentira". A câmera enquadra o rosto iluminado de Dafoe (ver Figura 26), que de maneira pouco naturalista responde: "I see". Deslizando para um *close-up* de Gainsbourg em meio a sombras (ver Figura 27), a câmera registra sua resposta: "Não, você não vê. Você vê um monte de coisas, mas não isso".

Essa parte do diálogo insinua sua relevância em diversos níveis – ela anuncia que algo de errado ocorrera com o projeto de pesquisa de Gainsbourg, mas não sabemos do que trata esse projeto. A informação incompleta ocorre também na referência ao Éden, cujo significado dentro do universo diegético ainda não nos é dado. Até esse ponto do filme, portanto, conseguimos associar "Éden" a sua definição dentro da narrativa bíblica, reforçada pelo nome do filme, e suspeitamos que haja alguma relação com o projeto abandonado de Gainsbourg. A obra vai apresentando, dessa forma, uma série de lacunas de informações que englobam o espectador, mas também Dafoe, que desconhecia, por exemplo, o fato da esposa não ter terminado seu projeto. Como a frase de Gainsbourg acima escancara, Dafoe *vê* muitas coisas, mas deixa de enxergar outras, tecendo seus argumentos, portanto, com base em uma visão *parcial* da realidade.

Gainsbourg beija o marido e a tomada conjunta do casal é substituída por meio de um *dissolve* pela imagem de galhos retorcidos com o formato de uma cerca, acompanhada, mais uma vez, de um som de ventania típico de filme de horror. A iluminação de um abajur, na tomada anterior, parece permanecer, a princípio, no centro da nova imagem, mas logo notamos que o foco de luz começa a passear discretamente sobre os galhos.

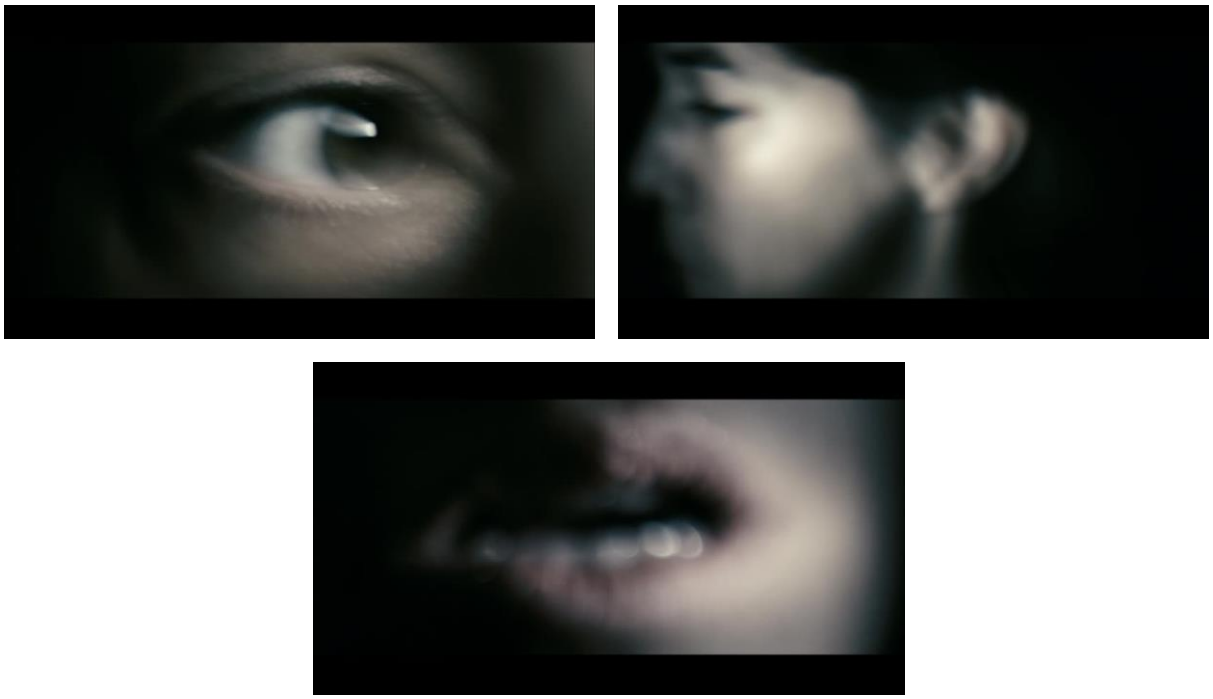
Figura 39. Tomada exterior de galhos retorcidos.

Essa imagem carrega para o filme, ironicamente, uma série de significados que a parte mais "documental" do diálogo deixa escapar. Primeiramente, ela está relacionada à tomada do vaso de plantas, referindo-se a um universo da natureza que insiste em irromper na trama. Desta vez, a tomada não traz nenhuma relação metonímica para estabelecer tal conexão, isto é, não se seleciona uma parte da tomada que responderá imageticamente pela totalidade desta. Insere-se abruptamente uma tomada exterior que não tem nenhuma relação de causalidade no nível da narrativa até então armada. O estranhamento com a inserção da tomada é ampliado por meio da técnica utilizada para fazer com que partes diversas dos galhos se destaquem em momentos diferentes. Para conseguir esse efeito, utilizou-se uma grua para mover um foco de luz sobre os galhos, enquanto a câmera permanecia estática.

O insólito da imagem é também causado pela forma artificial com que os galhos parecem ter sido arranjados, formando uma espécie de cerca recheada de lacunas. As ideias de *construção* e *incompletude* são novamente trazidas à narrativa, acoplando-se ao sentido de natureza invocado pela imagem. No campo sonoro, o estranhamento se aprofunda. De acordo com o designer de som do filme, Kristian Eidness, o trabalho com efeitos sonoros em passagens como essa tinha como fim criar o incômodo e "a camada psicológica para que as

coisas parecessem incorretas e te colocassem sob pressão”[140]. De fato, a tomada inteira parece responder a um nível discursivo que dialoga muito mais com materiais da interioridade psíquica do que com os materiais da vida cotidiana, ainda que o *dissolve* suave entre a cena anterior e essa tomada inusitada jogue luz na necessária conexão entre ambas.

A cena seguinte estende a formatação insólita da anterior, mas com algumas alterações. Um corte nos apresenta de imediato a imagem gigantesca de um olho movendo-se de maneira inquieta. Seguem-se outras imagens de fragmentos de um corpo, que distinguimos como o de Gainsbourg, todos expressando sintomas físicos de angústia e nervosismo: garganta com respiração sôfrega, ouvido relacionado a um súbito som agudo, peito palpitante, mãos trêmulas, pulsação acelerada no pescoço e boca ofegante. Os fragmentos aparecem de forma bastante *distorcida*, o que é produto do uso de lentes *Lensbaby*, com considerável e proposital aberração esférica[141]. Seu foco seletivo confunde o olhar, dirigindo nossa atenção a partes distintas das imagens que, mesmo quando iluminadas, aparecem ainda de maneira pouco nítida.



Figuras 40, 41 e 42. Fragmentos do corpo de Gainsbourg.

[140] EIDNESS, Kristian. “The Sound and Music of Antichrist”. In: TRIER, Lars von et al. *Antichrist*. DVD 2: Extra Material. Array (Irvington, N.Y.): *Criterion Collection*, 2010 (108 min). Ainda segundo Eidness, é curioso apontar que a trilha sonora de *Anticristo*, com exceção da ária, foi toda criada por meio da mixagem de instrumentos criados com objetos da floresta e de outras fontes “orgânicas” (galhos, pedras, folhas, pelos de animais, voz humana, sons do interior do corpo humano, etc.). A *construção* em cima de elementos da natureza parece perpassar os mais diversos níveis do filme.

[141] Condição em que a luz que passa através da região externa de uma lente atinge o foco em um plano diferente da luz que passa através do centro da lente. É como se, na imagem final, houvesse camadas sobrepostas com focos vindos de diferentes fontes. Cf. <http://www.bobatkins.com/photography/reviews/lensbaby_soft_focus_review.html>. Acesso em: 07 mai. 2015.

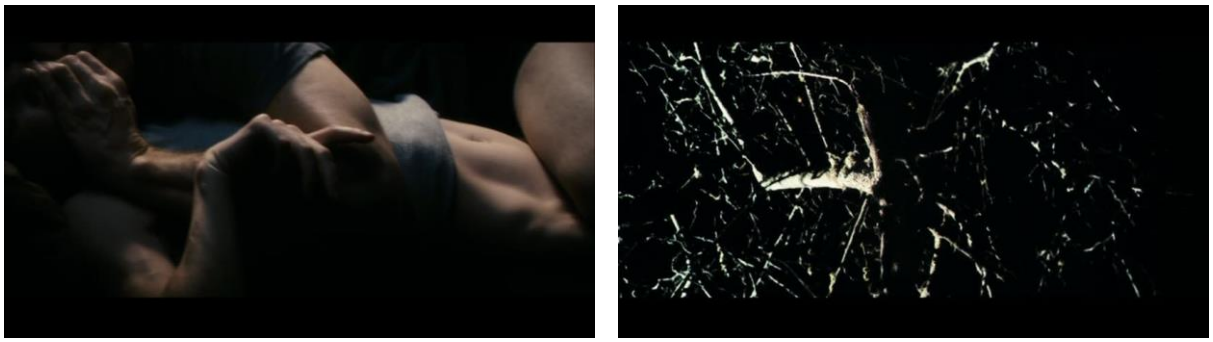
A iluminação extremamente difusa, a câmera vacilante e as cores pouco saturadas das imagens são acompanhadas por sons de batimentos cardíacos e respiração acelerada, sobre uma trilha sonora com sons abafados e pouco reconhecíveis. Como um todo, vigoram as ideias de indefinição, interioridade e incompletude: temos acesso a sons internos do corpo humano e a *partes* do corpo de Gainsbourg que, por sua vez, são "*blurred*" (embaçadas, borradas) como resultado da projeção de luz em pontos diferentes, o que aproxima essa cena à tomada anterior pela manipulação da iluminação. A cena se encerra com a câmera aproximando-se vagarosamente da nuca da personagem, enquanto o som vai ficando cada vez mais intenso.

Após essa tomada, Dafoe surge de um cômodo iluminado para amparar a esposa, que está sofrendo um ataque de ansiedade. Nas próprias palavras do marido, ele vai "ensiná-la" a respirar, definindo a forma pela qual deve inalar e expirar. Depois, ele pede à esposa que se imagine assoprando calma e tranquilamente as plumas de seu cardo ("*blowing on your thistle plumes*"). Um corte transfere-nos mais uma vez para um ambiente externo, em meio à natureza, no qual Gainsbourg sopra algumas flores enquanto a voz de Dafoe e a respiração da esposa prolongam-se a partir da tomada anterior. A imagem clara cria um contraste forte em relação ao quarto claustrofóbico, e apenas após algumas tomadas percebemos, tão surpresos quanto Gainsbourg, que Nic também está presente nesta imagem. Dafoe elogia paternalisticamente a adequação de Gainsbourg a seus comandos ("*That's good. That is very good*!") e segue explicando à esposa que ela está agora em uma fase diferente, como ele havia "avisado": a de ansiedade. Afirma, ainda, que esta fase não é perigosa, ao contrário do que a esposa clama: "É físico. E é perigoso". As imagens de fragmentos do corpo de Gainsbourg são novamente mostradas, mas agora Dafoe esclarece, com narração em voz *over*, como cada um deles refere-se a aspectos físicos, "parte principal" da ansiedade, como náuseas, boca seca, tremedeiras, pulsação acelerada, etc.

Dando continuidade a seu papel central na narrativa, Dafoe esclarece a Gainsbourg todas as sensações físicas que *ela* havia experienciado – ele possui acesso e controle sobre fatos que ela desconhece, como seus próprios sentimentos e sensações. Suas explicações também *elucidam* ao espectador, de forma redundante, a que se referiam as imagens de fragmentos do corpo da esposa que haviam sido mostradas minutos antes. O acréscimo do recurso de voz *over* parece-nos, contudo, sugestivo. Sendo o recurso mais trivial em um filme para assumir a presença de um narrador autodiegético, em *Anticristo* a técnica é utilizada apenas em algumas cenas, como a de fragmentos do corpo e a que Gainsbourg se imagina

assoprando flores. A extensão da voz da personagem masculina em cenas nas quais a esposa aparece sozinha (ou com Nic) aponta o domínio da narrativa por Dafoe mesmo em tomadas onde ele não está presente, marcando seu controle da narrativa talvez até de forma mais determinante, como uma entidade com valor absoluto que transita por vários canais comunicativos da ficção. Por trás da fala suave e confortante, o que se constrói nessas cenas parece ser, de fato, um *monólogo* recheado de comandos e argumentos de autoridade, ao qual a personagem-paciente, em surto, é incapaz de replicar.

Na cena seguinte, bastante escura, a câmera enquadra Dafoe dormindo tranquilamente e sendo logo surpreendido pela esposa a procura de sexo. O marido ilumina a cena acendendo um abajur e tenta se desvencilhar da esposa, esclarecendo que ela "nunca deve transar com seu terapeuta". O apelo de Gainsbourg é encarado como uma tentativa de se distrair, que Dafoe classifica como não sendo boa para o casal, e ele volta, então, a ensiná-la a respirar. Notemos que o controle que Dafoe exerce sobre as pulsões de Gainsbourg fica graficamente explícito no momento em que ele imobiliza a esposa e cobre sua boca – o corpo, a voz e os apelos da esposa parecem precisar ser domados e disciplinados (Figura 43).



Figuras 43 e 44. Controle das pulsões de Gainsbourg e imagem fantástica que surge ao final da cena.

Ao final da cena, Gainsbourg pergunta se o marido a ama, ao que ele reponde: "Sim, eu te amo". A súplica da personagem feminina – "então me ajude" – é respondida com a inserção imediata de mais uma cena insólita: um tronco parcialmente centralizado acompanhado de um emaranhado de galhos, ou o que poderíamos interpretar como a copa de uma árvore (Figura 44) sem folhas (e, assim, totalmente exposta). Sobre os galhos, vemos, desta vez, uma série de sombras passearem ininterruptamente, o que é também produto da técnica do foco de luz que se move em frente à câmera imóvel. Com a imagem, irrompe um som frenético e perturbador, sobre o qual se sobrepõe a voz da personagem masculina a exclamar: "É isso o que eu estou fazendo".

A cena é conectada à seguinte por meio de um *dissolve* que insere a imagem de Gainsbourg, de costas, tomando banho. A câmera afasta-se vagarosamente, fazendo com que sua figura fique emoldurada em um quadro à direita, enquanto a voz de Dafoe segue esclarecendo qual é o único método terapêutico efetivo: exposição[142]. "Tudo o mais é apenas...conversa", exclama a personagem, invalidando as demais formas de tratamento médicos e terapêuticos, em especial, a psicanálise. A câmera focaliza, na tomada subsequente, Dafoe dando continuidade à sua explicação sobre a terapia e sobre o fato de ela ter que encarar o que lhe apavora, já que "o medo não é perigoso", sem que haja qualquer reação da esposa (que é mostrada novamente de costas) ao seu monólogo.

Figura 45. Gainsbourg como projeção de Dafoe.

A forma de terapia defendida por Dafoe repercute na figura de sua esposa, nua e de costas, portanto, de certa forma, já exposta, mas também alude à imagem insólita da tomada anterior, com uma árvore inteiramente *exposta* e a voz sobreposta de Dafoe. Vale mencionar como a conjunção da fala de Dafoe sobre o tratamento da *neurose* de Gainsbourg com a projeção da imagem da esposa vulnerável em seu banho remete a uma das cenas mais famosas do cinema: o assassinato no chuveiro em *Psicose* (*Psycho*, 1960, de Hitchcock). Essa relação, que traz o tema da própria psicose a *Anticristo*, será desenvolvida mais adiante. Por ora, a imagem de Gainsbourg em uma "tela dentro da tela" (e mais uma vez alvo do olhar de Dafoe) alude à ideia de projeção, própria do meio cinematográfico, que é reforçada pela imagem da esposa refletida no azulejo. Novamente, enquanto a voz e a imagem da personagem masculina

[142] Uma técnica da terapia cognitivo-comportamental para lidar com a ansiedade, iniciada nos ando 50, nos Estados Unidos, praticada por meio da exposição progressiva do paciente a estímulos que desencadeiem medo ou pânico. Entre as técnicas, há a exposição direta e também a imaginária, para que haja confrontação com memórias e pensamentos. A exposição é muitas vezes combinada com outras técnicas, como a reestruturação cognitiva – prática em que pensamentos do paciente identificados como "distorcidos" devem ser modificadas para se ajustarem à "realidade".

têm destaque, à outra personagem cabe o conceito de mera *exposição, representação* sem voz – outro indício de que sua figuração depende da mediação de uma subjetividade que a *projeta* segundo seus próprios termos. Mais uma indicação de que há uma perturbação da compreensão das dinâmicas do filme como *intersubjetivas*.

Em seguida, encontramos Dafoe já em outro cômodo, propondo-se a elencar os medos de Gainsbourg em uma pirâmide desenhada no papel. A câmera move-se de seu rosto, em *close-up*, para o rosto de Gainsbourg em *extreme close-up*, revelando, nesse movimento, as flores azuis, ao fundo, que já haviam sido alvo da investigação minuciosa da câmera. A esposa não consegue definir do que ela sente medo, talvez porque o maior medo de um pai já tenha se concretizado: a morte de seu filho. Ela pergunta, então, se não poderia ter medo, simplesmente, sem haver um objeto específico que se temer. Atentemos que o gesto de perscrutar os "medos" da esposa é registrado também pela câmera, que procura aproximar-se o máximo possível da esposa, na tentativa de extrair as repostas que o analista busca. Contudo, a inserção das flores na cena perturba a narrativa de Dafoe: ela traz, por um lado, o âmbito da natureza à cena, antecipando o caminho ao qual Dafoe quer chegar – os medos de Gainsbourg, na sua visão, estão ancorados na natureza, na floresta, no Éden. Mas a presença das flores nos lembra também que o que está na superfície merece observação cautelosa, uma vez que, ao submergimos na realidade que Dafoe constrói, encontraremos um mundo turvo e embaçado onde as raízes de seus argumentos devem ser lidas em chave invertida (ver Figura 24). Assim, os medos a serem perscrutados poderiam ser os próprios medos de Dafoe *projetados* na outra personagem. Essa hipótese é enaltecida pela inverdade que a própria narrativa de Dafoe irá nos mostrar: ao contrário da afirmação do protagonista, medos podem ser e frequentemente são perigosos.

As contradições do discurso de Dafoe mostram-se também na cena seguinte, na qual a resposta que o terapeuta dá a mais um surto de ansiedade da esposa, desesperadamente ferindo-se no banheiro, é imediatamente conduzi-la ao quarto e engajar em uma relação sexual. A atitude não apenas entra em choque com a incisiva recusa de sexo que Dafoe estabelecera em uma cena anterior, quando o desejo partiu da esposa, mas parece indicar que, quando convém ao terapeuta, o sexo pode funcionar, sim, como "cura" para o sofrimento de sua paciente[143], mesmo quando esta se mostra extremamente vulnerável. Depois do sexo há um novo exercício investigativo da origem dos "medos" de Gainsbourg, no qual Dafoe, sem

[143] A própria dinâmica da histeria, conceito que está nos primórdios da clínica freudiana e vincula-se a uma definição de sexualidade feminina ainda bastante atuante, parece também estar cifrada nessa cena.

sucesso em sua primeira investida, decide agora limitar o medo da esposa a um “lugar”. Ainda sem conseguir responder ao marido, talvez porque a investigação terapêutica dos “medos” da esposa seja uma obsessão do próprio Dafoe, Gainsbourg recebe uma lista de opções, o que ilustra, na verdade, um processo de indução – a resposta final, “Éden” é produto de um movimento de livre associação (apartamento, rua, loja, parque, floresta, etc.) que conta com pouca participação de Gainsbourg – o volume de expressão verbal continua significativamente desigual entre as personagens. Dessa forma, Dafoe é quem segue determinando os traços da personalidade da esposa, o que se dá também ao final da cena, quando um som de filme de horror é perceptível justamente neste diálogo:

> **Dafoe**: Me diga o que você acha que pode acontecer na floresta. O que te apavora...lá? Hein? É alguma floresta em particular?
>
> Gainsbourg: Éden.

Ainda sem sabermos a que se refere esse “Éden”, suspeitamos, contudo, pela indicação da trilha sonora, que algo de apavorante pode de fato ocorrer por lá. A suspeita recebe reforço quando Gainsbourg morde o peito do marido na série de “embates lúdicos” e afagos que o casal empreende após o diálogo. A agressão gratuita da esposa não pode, assim, deixar de ser relacionada, dentro do discurso de Dafoe, ao som sinistro que adentrara a cena há pouco. Mas a confirmação de uma união pouco saudável de natureza, sexualidade e agressividade feminina, da parte de Dafoe, dá-se na cena seguinte. Introduzida após um corte abrupto, e novamente inundada de sonoplastia de horror, a cena estabelece um contraste imenso à forma de filmagem que se desenvolvia até então. Uma sequência de imagens em tons esverdeados, indistintos, passa rapidamente diante de nossos olhos, com focos de luz dispersos. Em meio a essa massa de linhas e formas indefinidas, algumas imagens do rosto de Gainsbourg são perceptíveis, mas de maneira bastante disforme: seu rosto, em um pavoroso grito mudo digno de Edvard Munch, assume uma expressão horrenda e agressiva, tributária dos mais triviais filmes do gênero de horror, como *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973, de William Friedkin), com suas tomadas subliminares do próprio demônio e a garota que vai adquirindo feições demoníacas. Entremeados ao que parece cada vez mais ser imagens em trânsito de arbustos ou árvores, há também *flashes* de alguns corpos desnudos e igualmente enigmáticos.

Figuras 46, 47 e 48. Cena insólita com imagens subliminares de Gainsbourg.

Essas imagens não compõem uma sequência de transição apenas no sentido da montagem fílmica (elas fazem a passagem das cenas do apartamento para as cenas da viagem ao Éden), mas também em sentido denotativo: depois de cerca de 30 segundos observando quadros que mesclam, de forma bastante insólita, Gainsbourg com a natureza, a sequência encerra-se de maneira gradual em uma tomada imprecisa da personagem de perfil, à direita da tela. Subitamente há uma descontinuidade sonora e a personagem de Gainsbourg adquire definição, sendo observada sentada em um banco de trem, com os olhos fechados, acompanhada de seu reflexo na janela. Assim, embora sugira a leitura de que toda a sequência é uma percepção através da janela do percurso de trem até a floresta, o que parece ficar mais evidente é que essa paisagem horrenda não é externa e, sim, interna. Composta de 15 pequenas imagens inseridas em tomadas abstratas, temos a impressão, tal qual em um sonho, de experienciar alguns momentos reconhecíveis, subliminares (as imagens mais definidas), mas em um cenário de muita incerteza e dubiedade. Nesse sentido, a sequência parece configurar-se como mais uma visão subjetiva e destorcida da realidade, com elementos que reforçam a ideia de uma agressividade feminina indissociável de uma natureza (inclusive humana, sinalizada pelos corpos nus) imperscrutável.

Vale notar que esse plano de transição nomeia um dos subtítulos do áudio-debate da edição de *Anticristo* da *Criterion*: “Inspired by *Solaris*” (“Inspirado por *Solaris*”). O filme do diretor russo Andrei Tarkovsky (*Solyaris*, no original), lançado em 1972, mostra o

protagonista dentro de um carro em uma rodovia japonesa como alusão à nave indo para a lua, criando, nas palavras, de Trier, "uma nova forma de mostrar imagens de transporte"[144]. De fato, há em *Anticristo* outras referências imagéticas a *Solaris*, bem como a outros filmes de Tarkovsky, em especial *Espelho* (*Zerkalo*, 1975). O que parece ser mais relevante, contudo, nessa inspiração do diretor russo (a quem *Anticristo*, não por acaso, é uma explícita homenagem) é, também de acordo com Trier, "a atmosfera de seus filmes", produto de um sofisticado amálgama de *realidade e projeção psíquica* que permeia toda a sua obra, inclusive *Solaris*.

Murray Smith, ainda no áudio-debate, chama a atenção para os diversos elementos do filme que não são, de fato, tão óbvios e que "desviam, em certa medida, da linha central de ação"[145] – as imagens estranhas, a utilização da câmera lenta, a iluminação que se move. A seu ver, todos esses elementos seriam espécies de comentários à narrativa, tendo função análoga a dos lavadores de louça na produção *O Reino*, de Trier (*Riget*, 1994 e 1997). Essa série de horror se passa no principal e mais especializado hospital de Copenhagen (*Rigshospitalet*, referido pelos dinamarqueses como *Riget*, Reino), principalmente no Departamento de Neurocirurgia. Na cozinha localizada no porão do hospital há uma espécie de "Coro" formado por lavadores de louças com Síndrome de Down que discutem de forma bastante lúcida os estranhos acontecimentos ocorridos no Reino. Esse aspecto corrobora um dos temas centrais da série: as relações dialéticas entre racionalidade e irracionalidade. O fato de O Reino, lugar das mais avançadas investigações científicas, ser construído em cima de um antigo pântano e se apresentar como palco de diversas manifestações insólitas e fantasmagóricas permite também a compreensão do hospital enquanto alegoria do indivíduo, como discutido por Andreas Jacke e Sophie Wennerscheid a respeito da série:

> O "verdadeiro horror", a esse respeito, não vem de fora, mas sim do interior da sociedade e, respectivamente, do interior do indivíduo. Mas enquanto tal, ao mesmo tempo o horror pode consistir em projeções nas quais ideias internas tornam-se percepções externas.[146]

A comparação de *Anticristo* com o *Reino*, a outra produção de horror de Lars von Trier, parece-nos nesse ponto especialmente significativa. Os elementos "não tão óbvios" de

---

[144] Cf. SMITH, Murray; TRIER, Lars von. "Audio Commentary", in: "TRIER, Lars von, et al. *Antichrist*. Array (Irvington, N.Y.): *Criterion Collection*, 2010. (108 min).

[145] Idem, ibidem.

[146] JACKE, Andreas, WENNERSCHEID, Sophie. "Der 'wahre Horror' und sein phantas(ma)tisches Anderes in Lars von Triers RIGET". In: Niels Penke (Org.): *Der skandinavische Horrorfilm*. Kultur- und ästhetikgeschichtliche Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 99-127, 2013, p. 101.

Anticristo, aí incluída sua trilha sonora "adicionando desconforto ou pressão psicológica"[147], poderiam ser entendidos não apenas como comentários às demais cenas, mas como *fortes indícios de que o filme lida de maneira ampla com materiais do interior do indivíduo sendo projetados como percepções externas*. As imagens insólitas que irrompem na narrativa sem determinação de causalidade têm nas cenas analisadas suas primeiras ocorrências, mas irão se tornar cada vez mais frequentes. Nestas, um traço comum é a exposição de imagens distorcidas, desfocadas e diversas vezes relacionadas à natureza, como se tais imagens figurassem o âmbito dos instintos, das psicoses, dos sonhos e dos pesadelos, universo de materiais que não raramente dão régua e compasso ao gênero de horror e ao expressionismo[148].

A esse respeito, é oportuno ressaltar como o significativo trabalho com a iluminação em *Anticristo* poderia estar ecoando a manipulação da luz em peças e filmes expressionistas, artifício central para expressar a interioridade de personagens. Iremos nos deter nessas conexões mais adiantes. Por ora, convém ressaltar como Kracauer, em *De Caligari a Hitler*, expõe a importância do trabalho de iluminação no teatro e no cinema expressionistas alemães, remontando ao seu uso experimental por Max Reinhardt na peça *Der Bettler* (*O Mendigo*, de Reinhard Sorge, 1912) em 1917. Segundo o autor, nessa encenação, "uma das mais remotas e mais vigorosas manifestações do expressionismo" – ao invés do cenário normal, foi utilizado um cenário imaginário, criado com efeitos de iluminação. "Banhando o cenário em iluminações sobrenaturais", os filmes expressionistas do pós-guerra também construíam, desta forma, cenários da alma. O autor complementa: "nesses filmes, a alma era a fonte virtual de luz. A tarefa de acender essa iluminação interior foi de certa forma facilitada por tradições românticas poderosas"[149].

À centralidade "iluminada" de Dafoe – estabelecida tanto em seu papel de esclarecedor como na vinculação imagética de sua personagem com focos de luz – poderíamos relacionar, assim, as demais formatações estranhas da narrativa, que irrompem na trama para indicar outros níveis de significação do filme, do âmbito da interioridade e das construções psíquicas. Atentemos, contudo, ao fato de que essas cenas "estranhas" não estão

---

[147] EIDNESS, Kristian. "The Sound and Music of Antichrist". In: TRIER, Lars von *et al*. *Antichrist*. DVD 2: Extra Material. Array (Irvington, N.Y.): *Criterion Collection*, 2010 (108 min).

[148] Cumpre notar que o expressionismo possuiu especialmente na Alemanha e nos países escandinavos terreno fértil, especialmente na dramaturgia, nas artes plásticas e no cinema.

[149] KRACAUER; Siegfried. *From Caligari to Hitler*: a Psychological History of the German Film. Princeton University Press: New Jersey, 1947, p. 75. Também as duas citações anteriores.

dissociadas das demais cenas mais "documentais", funcionando assim, insistimos, para além de meros comentários, o que é sublinhado por diversos recursos de montagem. A luz do abajur vincula a cena fantástica da cerca (ver Figura 39) à cena do diálogo no quarto, assim como a voz de Dafoe, em seu monólogo "elucidativo" sobre ansiedade, cria a ideia de paridade ao conectar as tomadas do corpo desfocado de Gainsbourg às demais cenas. Sua voz também cria a conexão das tomadas "documentais" com a tomada da copa da árvore (ver Figura 44) com a frase intrigante "Isso é o que eu estou fazendo". Semelhantemente, a sequência de transição no trem vincula-se tematicamente à cena anterior, ambas mencionando uma agressividade feminina ameaçadora. Dafoe estaria, dessa forma, dando a pista *em seu próprio discurso* (como mais um ato falho) sobre a direção interpretativa a ser tomada a respeito dos elementos insólitos do filme. Estes serão cada vez mais recorrentes na trama, como na cena da queda de sementes de carvalho que analisamos no capítulo anterior, e se tornarão, gradativamente, indissociáveis das partes mais "documentais" da obra, a ponto de Dafoe *ver* uma raposa falando em meio ao seu autodilaceramento. Esses elementos são também produzidos por Dafoe, como sua frase acima atesta, e reforçam nossa hipótese de que o filme ilustra, em sua totalidade[150], a projeção da vida psíquica dessa personagem.

Conforme apontado no capítulo anterior, o uso de recursos formais diversos para construir partes da narrativa fílmica como projeções psíquicas de seus protagonistas não é um elemento novo na filmografia de Lars von Trier. Lembremo-nos das súbitas inserções do gênero musical em *Dançando no Escuro* ou dos procedimentos diversos que aludem a uma imersão na mente dos protagonistas de *Elemento de um Crime* e *Europa*. Em *Anticristo*, contudo, o alcance dessas formatações sobre a tessitura narrativa parece perturbar mais radicalmente a assimilação do filme em termos de representação de relações propriamente dramáticas. Reiteramos que a apropriação de um método artístico próximo do desenvolvido por Brecht impulsiona a compreensão do filme em níveis mais amplos – seus elementos alegóricos apontariam para o entendimento das personagens enquanto funções sociais, o que deve ser associado dialeticamente aos elementos e estruturas oníricos e insólitos do filme, apontando para o desnudamento, a autoexposição de determinada subjetividade, incluindo sua construção psíquica. Dessa forma, o embate entre subjetividades bem estabelecidas, primazia do drama tradicional, daria lugar ao que nos parece ser mais próximo de uma *dramática do Eu*. Essa forma artística, inaugurada pelo dramaturgo sueco August Strindberg, é a precursora do drama expressionista, o que faz com que a investigação de aspectos de sua obra aqui,

[150] Com exceção das interferências do *implied filmmaker*, como a inserção da ária ou dos intertítulos.

amparada pela recorrente referência ao dramaturgo na arte de Lars von Trier[151], possa ser bastante profícua.

Nesses termos, vale iniciar nossa investigação pela obra *Inferno*[152], primeira conexão mais explícita entre *Anticristo* e a produção artística de Strindberg, já que o próprio Lars von Trier cita, no material de divulgação do filme, a intersecção do longa com a obra *Inferno*:

> 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?[153]

Seu interesse por Strindberg pode também ser atestado em outro relato, mais antigo, no livro de entrevistas *Trier on von Trier*. Quando questionado acerca de suas inspirações no âmbito das artes plásticas e da literatura, Trier diz ter lido muito quando jovem, especialmente Strindberg, cuja "loucura", assim como a do pintor norueguês Edvard Munch, teria sido, para o jovem cineasta, o ápice do "romantismo artístico"[154]. De fato, em *Inferno* há certo teor de romantismo na concepção de sua figura central, um "herói" que, ao mesmo tempo em que se sente um "pária" (nome, inclusive, de uma das peças de Strindberg), está também seguro de ter sido "escolhido para algo grandioso. Até mesmo seu sofrimento toma uma dimensão prometeica"[155].

O texto original do romance, escrito em francês, foi publicado em 1898 e traz um narrador em primeira pessoa, "S", relatando suas crises psicóticas, surtos, visões e tormentos em diversos capítulos que se mesclam com passagens cronológicas em um diário. Tal

---

[151] Para uma análise extensa da influência de Strindberg em Lars von Trier, conferir BUNCH, Mads. "Castration Anxiety and Traumatic Encounters with the Real in the Works of August Strindberg and Lars von Trier". In: WESTERSTAHL, Ann. (Ed.) *The international Strindberg*: new critical essays. Evanston, III: Northwestern University Press, 2012. Linda Badley também nota referências interessantes ao trabalho de August Strindberg em *Anticristo* em seu artigo "Antichrist, Misogyny and Witch Burning: the Nordic Cultural Contexts". *Journal of Scandinavian Cinema*. 3.1, p. 15-33, 2013. Uma outra maneira de abordar o interesse de Lars von Trier por Strindberg seria por meio do seu fascínio com o movimento cultural *fin de siècle* europeu, como analisado por Peter Schepelern em "After the Fall: Sex and Evil in Lars von Trier's *Antichrist*.", op. cit. Já Caroline Bainbridge salienta as conexões entre os artistas no que tange o interesse pela loucura e pela racionalidade. Cf. BAINBRIDGE, Caroline. *The Cinema of Lars von Trier*: Authenticity and Artifice, op. cit.

[152] STRINDBERG, August. *Inferno*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2010.

[153] TRIER, Lars von. "Director's Confession". In: *Pressbook of the film Antichrist*. Artificial Eye Film Company, 2009, p. 5.

[154] BJÖRKMAN, Stig. (ed) *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber, 2003, p. 28.

[155] FALGAS-RAVRY, C.A. "The Riddle of Inferno: Strindberg, Madness, and the Problem of Interpretation". *The Modern Language Review* 106.4 (2011): 988 - 1000, p. 991.

formatação não raramente levou a crítica a simplesmente conectar biograficamente a obra ao período em que Strindberg residiu longe de sua terra natal, principalmente em Paris. Nesse período, o dramaturgo demonstrou grande interesse por temas como misticismo e alquimia, além de ter passado por fases de instabilidade psíquica – sua "*Inferno crisis*". É pertinente sublinhar que muitas das experiências de Strindberg nessa época foram de fato registradas, mas em seu *Diário Oculto*, redigido de 1896 a 1912. Assim, cremos que a utilização da obra *Inferno* exclusivamente como "fonte de informações biográficas sobre o estado mental de Strindberg"[156] merece problematização, como faz Falgas-Ravry, atentando à dualidade ficção/realidade de textos autobiográficos:

> Várias passagens ecoam entradas do *Diário Oculto*, que narra a pesquisa de Strindberg nesse período. Mas entre o diário e *Inferno* há o intervalo que separa autobiografia de autoficção; como mostra Gavel Adams na edição de *Inferno* da Norstedts, Strindberg manipula a matéria-prima de sua vida para que se ajustem às demandas da ficção.[157]

Constatação análoga é feita por Leon Rabelo, que menciona a análise de Olof Lagercrantz sobre a separação clara, na obra, entre o responsável pela narrativa e aquele que sofrera os surtos, "lembrando a separação que Dante Alighieri faz entre ele mesmo, enquanto indivíduo, e a sua *persona literária*, que desce aos infernos"[158]. *Inferno*, acrescenta Rabelo, não se furta à influência da obra-prima de Dante, *A Divina Comédia*[159], com seu mergulho nas profundezas e o retorno à vida (parcialmente) sã e recomposta. Segundo Falgas-Ravry, mais proveitoso seria observar a relevância do romance para o Modernismo, no que tange não apenas a difícil classificação da obra em um gênero literário, mas também o fato de ela ir muito além da mera oferta de material para análises patologizantes sobre o autor, promovendo, ao contrário, discussões sobre os significados mesmos de *loucura* e *interpretação*.

A respeito dessa última temática, o crítico chama a atenção para o fato de a obra trazer propositadamente várias questões em aberto, com o fim de "produzir um sentimento de incerteza em seus leitores análogo àquele experienciado pelo próprio narrador"[160], movimento

---

[156] Idem, ibidem, p. 988.

[157] Idem, ibidem, p. 990.

[158] RABELO, Leon. "Introdução", in: STRINDBERG, August. *Inferno*, Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2010, p. 11.

[159] Que também terá suas reverberações diretas em *Anticristo*, como iremos explorar adiante.

[160] FALGAS-RAVRY, C.A. "The Riddle of Inferno: Strindberg, Madness, and the Problem of Interpretation", op. cit., p. 994

esse igualmente identificável no filme de Lars von Trier. O universo de incertezas figurado no romance fica especialmente pungente nas visões horrendas do narrador, que frequentemente transmuta a realidade em fantasias persecutórias, sem deixar de tecer, durante todo o romance, "lúcidas descrições de seu sofrimento"[161]. Dessa forma, há um cálculo preciso do entrelaçamento de imagens oníricas, subjetividade extrema e projeções psíquicas com exposições quase naturalistas da vida cotidiana – formatação essa muito próxima da que descrevemos em *Anticristo* no início deste capítulo. Também como no filme, em meio a essa singular disposição, fica implícito que a mesma credibilidade que se dá ao narrador de *Inferno*, que enxerga, por exemplo, perfeitas mãos humanas em gesto de súplica em um embrião de noz e *interpreta* a visão como "realidade espantosa"[162] e prenúncio de desastres, deve ser dada a seu apelo de que "os que considerarem este livro apenas um poema, que consultem meu diário, mantido dia a dia desde 1895, e do qual esta obra não passa de uma versão revista e ampliada"[163].

Trabalhando com materiais da esfera da psicanálise antes mesmo da publicação de a *Interpretação dos Sonhos*, de Sigmund Freud, *Inferno* apresenta as tentativas de seu narrador compreender e criar uma lógica para as projeções distorcidas de seu inconsciente, o que também é verificado por Rabelo[164]. Sonhos, pesadelos, coincidências, livre associações e delírios são investigados por "S" dentro de uma estruturação poética, que, no entanto, não deixa de impulsionar o eco da prática hermenêutica do narrador no leitor da obra. Nesse caminho, mais do que a mera materialização de crises psíquicas de seus autores, são os *diversos recursos apontando para a leitura desconfiada dos narradores e para a exposição de processos mentais encobertos* que parecem unir *Anticristo* a *Inferno*.

Contudo, como aponta Falgas-Ravry, ainda hoje há resquícios da tendência patográfica que dominou a crítica de *Inferno* até meados do século XX[165]. Segundo o autor, essa visão advém da abordagem textual da insanidade por parte de alienistas franceses, como Pinel e Esquirol, que "liam" seus pacientes como textos e acrescentavam ao diagnóstico uma "consideração cautelosa da escrita do paciente". A recorrência de interpretações "médicas" e

---

[161] Idem, ibidem, p. 992.
[162] STRINDBERG, August. *Inferno*, op. cit., p. 63.
[163] Idem, ibidem, p. 219.
[164] RABELO, Leon. "Introdução", in: STRINDBERG, August. *Inferno*, op. cit., p. 20.
[165] FALGAS-RAVRY, C.A. "The Riddle of Inferno: Strindberg, Madness, and the Problem of Interpretation", op. cit., p. 992. Também a citação seguinte.

biografistas dessa ordem em relação a *Anticristo*[166] poderia ilustrar a permanência de uma concepção analítica amparada largamente pela inabilidade de lidar com a perspectiva narrativa de obras artísticas. Complexifica essa impressão o fato de o filme trazer, ironicamente, um caderno de estudos redigido pela personagem feminina que é interpretado por Dafoe (e grande parte da crítica) como "prova da crise mental" de Gainsbourg, tal qual o romance *Inferno* em relação a Strindberg. Dessa forma, a personagem masculina poderia ser encarada como uma espécie de "alienista pós-moderno" responsável pela leitura médica de sua própria esposa, hermenêutica essa que é, no entanto, recheada de falhas, culminando no assassinato da pessoa que o terapeuta pretendia curar. Por conseguinte, seguindo a interpretação do filme pela via de uma leitura a contrapelo, há a possibilidade de que esteja configurada na obra a projeção de processos psíquicos do próprio Dafoe na figura de sua esposa, cabendo ao espectador o trabalho de hermenêutica do próprio analista.

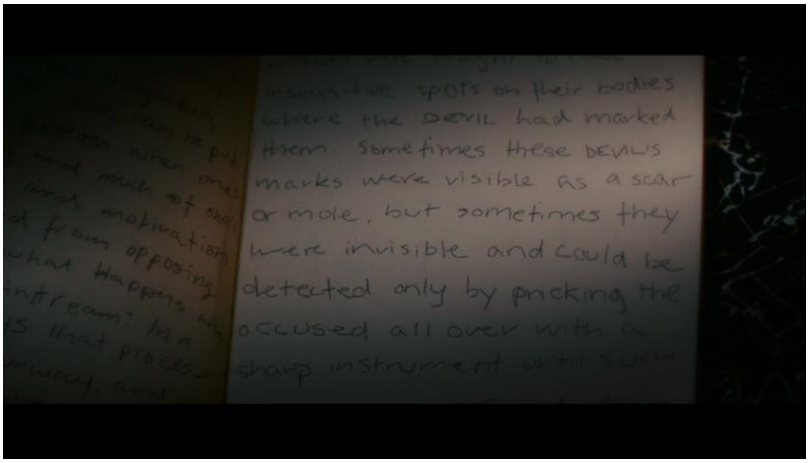


Figura 49. Caderno de Gainsbourg interpretado como prova de sua crise mental.

Para aprofundar essa hipótese, iremos nos referir à obra *A Teoria do Drama Moderno*[167], do crítico húngaro Peter Szondi, que desenvolve uma análise muito significativa de alguns trabalhos de Strindberg, inserindo-os em seu estudo, mais abrangente, da crise da forma dramática. Tal crise responderia à "crescente separação de sujeito e objeto – cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama"[168]. Dada a impossibilidade de representar dialogicamente a realidade, dramaturgos tais como Ibsen, Tchekhov e Strindberg procuram adaptar os novos conteúdos, já conflitantes em relação aos conteúdos modelares da forma dramática (constituídos no Renascimento), a uma forma que cada vez mais se recusa a

[166] Ver nota 60, p. 41.

[167] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

[168] PASTA Jr, José Antônio. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950], op. cit., p. 14.

dar conta dos novos materiais e que, portanto, acaba dando espaço para a emersão de elementos épicos[169]. No caso específico de Strindberg, podemos observar como a esfera da *inter*subjetividade, em crise no final do século XIX, necessita agora de uma representação que se baseie muito mais na projeção do que chamamos de uma *mono*ssubjetividade. Embora esse processo fique mais claro nas peças que sucedem o romance *Inferno*, é interessante notar como as tentativas de "salvamento" do drama praticadas em sua fase conhecida como naturalista já anunciam as escolhas que serão feitas em suas peças subjetivas posteriores[170].

Nesse sentido, a obra *O pai*[171] (*Fadren*, 1887), um dos dramas mais conhecidos de Strindberg, parece ser exemplar, já que, segundo a crítica Iná Camargo, a peça foi "uma tentativa inteiramente incompreendida de introduzir o *foco narrativo* no drama"[172]. Foi também a peça imediatamente posterior à declaração dada por Strindberg, em uma entrevista, na qual já anunciava seu questionamento das formas dramáticas tradicionais:

> Creio que a descrição integral da vida de um homem é mais veraz e reveladora que a da vida de uma família inteira. Como saber o que sucede no cérebro dos outros, como conhecer os motivos encobertos do ato de um outro, como saber o que este e aquele disseram em um momento de confidência? Sim, construindo hipóteses. Mas a ciência do homem foi até agora pouco fomentada por aqueles autores que tentaram com seus parcos

---

[169] Idem, ibidem. Ou, como o próprio Szondi coloca, "O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do "inter" lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O "lugar" onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama: o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a ideia já separada do sujeito. E sobretudo o que era desprovido de expressão, o mundo das coisas, na medida em que não participava da relação intersubjetiva". SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950], op. cit., p. 29.

[170] Como assinalado por Törnqvist e Steene, antes do romance *Inferno*, Strindberg era um representante eminente do drama ilusionista, "[...] peças nas quais os protagonistas estão, em primeiro lugar, em conflito um com o outro; *O Pai* e *Senhorita Júlia* pertencem a esse período [...]. Depois da *Inferno crisis*, ele era um representante igualmente eminente do drama não ilusionista, peças nas quais os protagonistas estão em conflito mais consigo mesmo e com o sobrenatural do que uns com os outros; *Rumo a Damasco*, *Um Sonhador* e *A Sonata dos Espectros* são as peças mais inovadoras desse período. Esse padrão ordenado é perturbado pelo fato de *O Pai* ter, de fato, muito em comum com os dramas subjetivos do período pós-*Inferno*, enquanto, inversamente, *A Dança da Morte* tem muito em comum com as peças do período pré-*Inferno*". TÖRNQVIST, E., & STEENE, B. Introduction. In: STRINDBERG, A., TÖRNQVIST, E., & STEENE, B. *Strindberg on drama and theatre*: A source book. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 13.

[171] STRINDBERG, August. *O pai. In: Senhorita Júlia e outras peças.* Tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2010.

[172] COSTA, Iná Camargo. "Transições". *In*: *Nem uma lágrima*: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Editora Expressão Popular e Nanquim Editorial, 2012, p. 74. Grifos da autora.

> conhecimentos de psicologia projetar a vida psíquica, que na realidade continua oculta. Só se conhece uma vida, a sua própria.[173]

A peça estrutura-se em torno da figura-título, um Capitão de Cavalaria que, nas primeiras cenas, comenta com o Pastor os infortúnios de um jovem cavaleiro (Nöjd) que não sabe se é pai da criança que uma das criadas espera. Tecendo juízos sobre a inocência do rapaz e a culpa feminina pela "sedução", o Capitão, que também é um ardente entusiasta de experimentos científicos, dá a tônica do conflito familiar que também irá "vitimá-lo" – ele se vê rodeado e ameaçado por uma coletividade feminina (esposa, sogra, governanta, sua velha ama e criadas) que disputa com ele a educação de sua filha, Bertha. No decorrer da peça, o conflito irá se centrar cada vez mais no embate entre o Capitão e Laura, sua esposa, e a dúvida sobre a paternidade recairá também sobre ele. No ápice dessa "guerra dos sexos" e luta pelo poder, o Capitão arremessa uma lâmpada contra Laura. Cada vez mais desconfiados de sua sanidade, Laura, o Pastor e o Médico decidem envolvê-lo em uma camisa de força e interná-lo. A situação vai se tornando mais e mais desesperadora para o Capitão, que ameaça matar a filha com um revólver. Ao final, contudo, embalado por histórias de sua infância contadas pela ama, o Capitão entra em um estado quase hipnótico e não percebe que ela lhe veste a camisa de força. Ele desperta do transe apenas a tempo de ouvir, enfurecido, as desculpas de sua esposa, e falece no colo da ama.

Os temas da imobilidade, da incapacidade de agir frente a uma "feminilidade perversa", da ameaça emasculante personificada na mulher com vontades próprias e do homem afeito à ciência e à racionalidade que é "obrigado" a atacar sua esposa irracional são apenas alguns dos que conectam *O Pai* a *Anticristo*. De fato, o próprio Trier afirma que "a *representação* dos sexos em *Anticristo* tem a ver com meu grande amor por Strindberg. Há algo de bastante interessante na guerra dos sexos"[174]. Sendo assim, a *forma* pela qual esse conflito é *representado*, *figurado* em *O Pai* pode ter também ressonância em *Anticristo*, lembrando que a detecção, no filme, de elementos formais de *Inferno* já mostrara dividendos valorosos para a compreensão de *Anticristo*.

Sendo organizado, aparentemente, como representação direta da disputa entre pai e mãe pela determinação do destino da filha, *O Pai* consolida-se, sob o viés analítico szondiano,

---

[173] STRINDBERG, A. *Samlade Skrifter*, vol. XVIII. Citado e traduzido a partir de C. E. Dahlstrom, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor, 1930, p. 99, apud SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950], op. cit., p. 54.

[174] KOUTSOURAKIS, Angelous. *Politics as Form in Lars Von Trier*: A Post-Brechtian Reading. London: Bloomsbury, 2015, p. 194. Nossos grifos.

no embate "atemporal" entre homens e mulheres projetado singularmente da perspectiva de sua "personagem-título e se desenrola *mediada por sua subjetividade*"[175]. A representação dramática de uma relação intersubjetiva é, portanto, perturbada por diversos artifícios subjetivistas, como as longas falas do Capitão, dignas de monólogos[176]; as referências a elementos místicos, fantásticos e sobrenaturais; o transe em que o capitão entra ao final da peça; as constantes referências a imagens de dormir e acordar, a sonhos e a sonambulismo. A difícil separação entre ilusão e "realidade", que também identificamos em *Anticristo*, faz com que a unidade da peça seja a unidade do ego do Capitão, e com que o universo aqui retratado seja, assim, muito mais próximo da exposição de uma *vida interior*:

> CAPITÃO: [...] Uma mulher vive, porque ela tem os filhos, mas o homem não. – Mas nós fomos vivendo a vida com uma inocência infantil, cheios de sonhos, ideais e ilusões, até que então despertamos; estava tudo muito bom, porém acordamos com os pés no travesseiro, despertados por um sonâmbulo. Quando as mulheres envelhecem e deixam de ser mulheres cresce-lhes barba no queixo; pergunto-me o que acontece aos homens, quando envelhecem e deixam de ser homens? Os que cantavam já não eram mais galos, mas capões, e as frangas respondiam ao chamado; então, quando achávamos que o sol estava prestes a nascer, víamo-nos sob o brilho da lua cheia em meio a ruínas, como nos bons velhos tempos. Mas tudo não passava de um cochilo matinal com sonhos fantásticos, do qual não havia despertar[177].

Esse é o universo de lirismo, memórias e fantasias criado pelo "Pai", que se amplia para o drama todo, refletindo as noções de patriarcado e masculinidade do final do século XIX, na qual a emancipação feminina arruinaria a "lógica natural" do mundo. Nesse contexto, as demais personagens são quase tipos (o Padre, a Ama e o Doutor), como Strindberg confirmará no Prefácio de *Senhorita Júlia*[178] (*Fröken* Julie, 1888): *sketches* ou "representações abstratas"; e as mulheres são aqui figuradas por meio de imaginários femininos – a ama maternal, a filha chorosa, a esposa maligna. Se nas cenas do filme que investigamos até agora a figuração da mulher começa a apontar para uma construção em torno de imaginários (hipótese que analisaremos mais adiante), essas mesmas cenas, contudo, já mostram que o embate do casal desconsidera as demais personagens, rostos indistintos no

[175] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950], op. cit., p. 55. Nossos grifos.

[176] Cf., por exemplo, as Quintas Cenas do II e do III Atos, nas quais o volume de expressão verbal entre o Capitão e Laura é extremamente desigual.

[177] STRINDBERG, August. *O pai*, op. cit., p. 72

[178] STRINDBERG, A., TÖRNQVIST, E., & STEENE, B. *Strindberg on drama and theatre*, op. cit., p. 62.

velório tais quais as personagens abstratas de Strindberg, e a inversão da "lógica natural" do mundo transparecerá na frase emblemática ouvida por Dafoe: "o caos reina!".

Ainda interseccionando as obras, constatamos que Laura distancia-se de uma personagem bem construída, uma outra subjetividade com quem o Capitão entra em conflito, encerrando, ao contrário, de forma simbólica, toda a "ameaça" que o conceito de Nova Mulher[179] representava aos padrões sociais da época. Conforma-se, assim, a um imaginário de bruxaria, diabólico, demoníaco (também presente em *Anticristo*) que serve à justificação, da parte da subjetividade expressa na peça, do perigo de "emasculação" que as conquistas femininas de então poderiam trazer consigo, como o trecho acima exemplifica. Além disso, a instabilidade psíquica do Capitão, que chega a ser admitida pela própria personagem, ronda toda a peça, contribuindo para a problematização da acepção da peça meramente como demonstração de dinâmicas intersubjetivas:

> Mais importante é reconhecer que a luta de sua mulher contra ele só alcança de modo geral a realização "dramática" como reflexo em sua consciência, que os traços principais do protagonista são definidos por ele mesmo. A arma mais importante de sua esposa, a dúvida quanto à paternidade, lhe é dada por ele mesmo, e sua psicose é testemunhada por uma de suas próprias cartas, na qual escreve que teme por sua razão.[180]

Em *Anticristo*, similarmente, o ataque extremo de Gainsbourg contra o marido ao final do filme, já prenunciado na cena em que ela o morde, parece-nos também reflexo da consciência da personagem principal, Dafoe, como se a narrativa que observamos no filme fosse não o "mundo objetivo, autônomo e absoluto, em que cada personagem fala, vive e atua

---

[179] O conceito relaciona-se ao fato de a Suécia ter sido uma das sociedades mais vanguardistas nas discussões sobre a emancipação e o sufrágio feminino, tendo aprovado em 1859 o fim do direito paterno sobre os trâmites legais de suas filhas adultas e autorizado, em 1862, o voto de mulheres solteiras e contribuintes (o que, contudo, não desmantelou totalmente as fortes estruturas religiosas e patriarcais que foram outrora características dos países escandinavos). As discussões sobre a questão feminina, uma das principais pautas também em outros países europeus na época, vinculam-se ao que Stefanie von Schnurbein identifica como uma ampla *crise da masculinidade*, caracterizada, entre outros aspectos, pelas fantasias de *femme fatale* do *Fin de siècle*. De acordo com a autora, tal crise não é "exclusivamente reação a uma crescente autoconsciência das mulheres e às demandas dos primeiros Movimentos Feministas por oportunidades de trabalho e por autodeterminação econômica e erótica no casamento. Ela manifesta-se, antes, em diferentes campos (da produção, do poder, da divisão de papeis, do erótico) e deve-se a inúmeros fatores heterogêneos (p. ex., políticos, econômicos, sociais, psicológicos). De maneira inversa, a retórica sobre a crise da masculinidade permeia as falas sobre todas as outras crises e mudanças que ocorrem em torno da virada do século: 'a guerra dos sexos (...) é o assunto do sujeito moderno mesmo onde conversas sobre velocidade, eletricidade, carros, aviões e guerra dominam o conteúdo manifesto da obra'". Cf. SCHNURBEIN, Stefanie v. *Krisen der Männlichkeit*: Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890. Göttingen: Wallstein, 2001, p. 8.

[180] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950], op. cit., p. 55.

de próprio direito e impulso – convenção básica da Dramática rigorosa"[181], mas sim uma construção de caráter expressionista, explicitando o que se passa no interior de uma subjetividade determinada. Dafoe é quem define diversas características da outra personagem, chegando mesmo a induzir suas opiniões, como no caso da origem de seus temores. Assim, o argumento principal que justifica a loucura de Gainsbourg – sua identificação com a tese que deveria criticar – é também uma transferência à personagem de Gainsbourg de acepções próprias da subjetividade cuja exteriorização se dá no filme. O terapeuta, da mesma forma que o Capitão, suspeita de pensamentos que podem ocorrer na cabeça de Gainsbourg e os projeta na tela como as palavras e ações da esposa, o que devemos encarar como afastado de uma representação direta, dramática da realidade.

Colaboram para essa percepção as frequentes indicações da não confiabilidade de Dafoe, como as diversas contradições em seu discurso que vimos apontando, bem como os elementos insólitos que dão indícios do filme como expressão de sua interioridade. As imagens insólitas, desfocadas e distorcidas; as inúmeras formatações oníricas ou dignas de pesadelo, a dinâmica de iluminação do filme e o controle da narrativa muitas vezes na forma de algo próximo de um monólogo fazem de Dafoe, efetivamente, o *agente do mundo de fantasias*[182] criado pelo autor implícito da obra, cuja subjetividade, tal qual a do Capitão, determina o desenvolvimento da história.

Além disso, convém salientar que há, de fato, como em *O Pai*, o deslizamento da própria personagem masculina para uma esfera distante da racional em diversos momentos do filme, como, por exemplo, nas visões de animais falantes e que se recusam a morrer, ou na sua própria constatação de que as constelações que ele observa no céu em realidade não existem. Os paralelos entre as obras são, a nosso ver, bastante claros, o que nos leva a identificar uma coincidência bastante interessante entre construções imagéticas de *Anticristo* e passagens da peça. Pensemos, por exemplo, na sequência de transição em que Gainsbourg surge, com aparência assustadora, entre as sombras e arbustos do lado de fora do trem (ver Figuras 46 a 48), enquanto o casal se dirige ao Éden, e o seguinte diálogo de *O Pai*:

> **Laura**: Essas suspeitas sobre a nossa filha não têm o menor fundamento.
>
> **Capitão**: Pois isso é o mais terrível! Se ao menos elas tivessem fundamento eu teria ao que me apegar, algo ao que me ater. Do jeito que está, *tudo são*

[181] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico,* op. cit., p. 99.

[182] Assim o ator Willem Dafoe define sua personagem dentro do espaço fílmico de *Anticristo.* Cf. TRIER, Lars von et al. *Antichrist*. DVD 2: Extra Material. Array (Irvington, N.Y.): Criterion Collection, 2010 (108 min).

> *sombras que se escondem entre os arbustos e mostram o rosto para rir de mim*; é como brigar com o vento, como simular um combate com pólvora queimada.[183]

Vale considerar que o entrelaçamento de elementos narrativos e dramáticos em diversas obras de Strindberg é reconhecido pelo dramaturgo, como demostra uma carta enviada a seu tradutor alemão, Emil Schering, no dia 6 de maio de 1907:

> [...] Sim, este é o segredo de todos os meus contos, novelas e fábulas – eles são dramas. Durante os longos períodos em que, como você sabe, os teatros estavam fechados para mim, eu tive a ideia de escrever minhas peças de forma épica – para uso futuro. Eu revelei para os meus filhos crescidos (que escrevem um pouco) esse segredo, e encorajei-os a transformar suas histórias em peças de teatro, como Charlotte Birch-Pfeiffer. Mas eles não se atrevem! – Porque eles acreditam na velha noção de que uma peça deve ter os convencionais 5 atos, com papéis definidos e finais de atos (para aplausos). Agora eu acredito que, com uma noção mais moderna e informal do drama, seria possível tomar as narrativas exatamente como elas são! Isso seria novo[184]! – Haveria mudanças frequentes de cena, mas isso é, afinal, apenas a ubiquidade de Shakespeare; as reflexões do autor se tornariam monólogos. Ou pode-se também introduzir um novo personagem (correspondente ao coro grego), que seria o *prompter*, metade visível, lendo as descrições (de paisagens, etc.), e narrando ou refletindo sobre os acontecimentos enquanto o cenário é alterado (se, porventura, for preciso utilizar um).[185]

Certamente esse trabalho de inserção de foco narrativo e demais elementos épicos no drama irá ficar mais bem perceptível nas peças expressionistas de Strindberg, mas isso não impede que, já em *O Pai*, seja possível identificar certa "intuição" da crise formal do drama[186]. Nesse sentido, o desenvolvimento da peça a partir da subjetividade de uma das personagens implicaria a dificuldade de ater-se a algumas das prerrogativas essenciais da forma dramática clássica, como o foco no momento presente e a capacidade de ação no embate com a comunidade. O que se dá é justamente o contrário; a imobilidade do Capitão em uma camisa-de-força, impossibilitado de agir, preso na viagem regressiva que empreende

---

[183] STRINDBERG, August. *O pai. In: Senhorita Júlia e outras peças*, op. cit., p. 91. Grifos nossos.

[184] A palavra da versão da carta em inglês é "novel", o que possibilita mais de uma tradução em português: "novidade" ou "romance".

[185] STRINDBERG, August. *Strindberg's Letters*. Edited and translated by Michael Robinson. 2 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 741-742.

[186] Forma essa que se mostrava cada vez mais incapaz de lidar com os materiais de seu momento histórico, como o movimento *Fin de siècle*; o desenvolvimento industrial e urbano; a sensação crescente de alienação; a Nova Mulher; os movimentos socialistas e anarquistas e, o que parece mais explícito, as pesquisas relativas à psique humana.

por meio das memórias de infância entoadas pela Ama, ecoam as demais reminiscências e "crise da ação" que transbordam na peça.

Sendo assim, do caráter naturalista de *O Pai*, o que poderíamos destacar, além da questão crucial da hereditariedade, seria a "luta entre forças naturais"[187], um embate entre o "mais forte" e o "mais fraco", correlacionado à famosa "Batalha do Cérebros" tematizada em tantas peças de Strindberg. No entanto, o aspecto formal da peça demonstra que esse embate não se sustenta "naturalisticamente", estando mais próximo da própria definição proposta pelo dramaturgo nos ensaios "The Battle of the Brains" ("A Batalha dos Cérebros") e "Soul Murder" ("Assassino de Alma"), ambos de 1887. Nestes, Strindberg compara "a mente mais 'forte' a uma espécie de hipnose desperta ou transferência de pensamento capaz de coagir a mente 'mais fraca' ou mais sugestionável"[188]. Dessa forma, seria na própria consciência do Capitão – presente, como apontado por Szondi, até mesmo nas cenas em que não aparece, mas se manifesta como "o único tema de seus diálogos"[189], tal qual Dafoe nas cenas em que sua voz ainda anuncia sua presença – que essa batalha se corporifica. Pouco depois da publicação de Szondi, Brustein, em sua análise da lógica onírica de *O Pai*, também chamou a atenção para as características da peça que a afastavam do rótulo de naturalista, aproximando-a de "um pesadelo violento e febril – tão irracional, ilógico, e unilateral que ela parece ter sido trazida à luz, sem censura, das profundezas do inconsciente do autor"[190].

Reforçam o argumento de que é puramente da perspectiva do Pai que se estrutura a tese do perigo "castrador"[191] e "magicamente coercitivo" da mulher com vontades próprias os acontecimentos iniciais da peça, sem relação causal nenhuma com o desenrolar da trama. Como no caso de uma instância narrativa consciente do relato que irá tecer (de forma análoga à síntese de *Anticristo* figurada em seu Prólogo), a dúvida da paternidade do jovem cavaleiro colocada já de saída serve ao propósito de estabelecer a alegação que será "provada" no decorrer do drama, relacionada à culpa feminina pela ruína de vários homens, como Nöjd e o próprio Capitão[192]. Semelhantemente, em um dos primeiros diálogos de *Anticristo* (p. 59),

---

[187] TÖRNQVIST, E., & STEENE, B. Introduction. In: STRINDBERG, A., TÖRNQVIST, E., & STEENE, B. Strindberg on drama and theatre: A source book, op. cit., p.16.

[188] BADLEY, Linda. "Antichrist, Misogyny and Witch Burning: the Nordic Cultural Contexts", op. cit. p. 17.

[189] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950], op. cit., p. 56.

[190] BRUSTEIN, Robert. "Male and Female in August Strindberg". *The Tulane Drama Review*, Vol. 7, No. 2, pp. 130-174, Winter, 1962, p. 146.

[191] Cf. BUNCH, Mads. "Castration Anxiety and Traumatic Encounters with the Real in the Works of August Strindberg and Lars von Trier", op.cit.

[192] O tema da paternidade ilegítima, cumpre lembrar, motivou um outro protagonista do final do século XIX, o nosso Bentinho, a disfarçar sua não confiabilidade jogando luz à questão que muitos críticos viram como central

quando Gainsbourg assume a culpa pela morte de Nic, há também consciência da instância narrativa (Dafoe) sobre a tese que irá defender no decorrer do filme, relacionada à condenação da esposa pela queda do garoto, tese essa que já é expressa, como em *O Pai*, de antemão, para depois ser apenas confirmada. Consequentemente, as próprias convicções de Dafoe – "a culpa foi dela", "ela poderia ter impedido", "ela sabia que isso poderia acontecer, enquanto eu não sabia de nada" – são projetadas nas falas e ações da outra personagem, recebendo um caráter menos condenável do que se expostas por ele mesmo, ou referindo-se a ele mesmo. Atentemos também para o fato de que o descuido de uma criança por parte de sua mãe, este ser que lhe deve nada menos do que "amor incondicional", segundo o discurso hegemônico defendido por Dafoe, leva à execração da mulher em termos bem diferentes do que no caso do pai da criança.

Esse diálogo, assim como a cena, quase ao final do filme, em que vemos claramente Gainsbourg *assistindo* a seu filho lançar-se pela janela, ou as imagens em que a mãe força o filho a calçar os sapatos invertidos, são todas materializações de asserções formuladas no interior da mente de nosso narrador. Tudo faz parte de *sua* construção da realidade, servindo, como no caso do diálogo, para torná-la mais confortável e consonante com sua posição social. Podemos inclusive retomar a cena em que Gainsbourg "vê" o filho saltar para a morte, repetida alguns minutos depois com a absurda presença de um veado dentro do apartamento do casal (ver Figuras 32 e 35). O animal inserido na cena da queda de Nic, é importante lembrar, fora observado exclusivamente por Dafoe, carregando *um filhote morto junto ao corpo*.

---

no romance: dada como certa a traição de sua esposa, teria Capitu (outra mulher com vontades próprias) sido sempre dissimulada? Ou teria ela desenvolvido essa "capacidade" com o tempo? Embora em outro contexto, a projeção de ideias próprias de uma instancia narrativa como fatos indiscutíveis, em *Dom Casmurro*, colabora para chave interpretativa szondiana de *O Pai*, uma vez que o trabalho com pontos de vista era parte do repertório de diversos grandes escritores da época.

Figura 50. Veado carregando um filhote morto que é avistado posteriormente no apartamento do casal.

Sua reinserção no filme, pouco depois de vermos Gainsbourg "assistir" à morte de seu filho, confirma a projeção de um desejo oriundo tão somente da mente de Dafoe: o consentimento da morte da criança pela esposa. Cabe a nós percebermos como a utilização de uma técnica dramática já consolidada por Strindberg serviria para revelar a narrativa de *Anticristo* antes como as contradições e pensamentos *inomináveis* de uma subjetividade, do que um embate de ideias próprio do drama convencional.

Strindberg irá complicar ainda mais o alcance do drama convencional em peças posteriores a *O* Pai, como Szondi demonstra na obra *A mais forte* (*Den starkare*, 1889)[193]. Essa peça foi citada pelo teórico David Bordwell, em entrevista com Lars von Trier[194], como referência a *Anticristo* no que concerne a dinâmica de ambos a respeito de controle: quem de fato controla quem. A peça, de um ato, possui apenas duas personagens, sendo que apenas uma se expressa (Mme. X, atriz e casada) e infere pensamentos, ideias e convicções de sua interlocutora (Mlle. Y, atriz, solteira), fazendo da peça um monólogo encenado, ainda que seja possível identificar dois momentos de peripécia na obra. A respeito da peça, Szondi desenvolve a ideia strindbergiana de que "se conhece apenas uma vida [que pode ser representada artisticamente], a sua própria"[195], mostrando que os elementos autobiográficos relativos a tal afirmação são postos em xeque nesta peça:

---

[193] STRINDBERG, August. *The Stronger*. (1889). Book from *Project Gutenberg*, disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/8499>. Acesso em: 04 abr. 2012.

[194] TRIER, Lars von. "Lars von Trier on *Antichrist*". In: TIKKA, Pia; SCHEPELERN, Peter; BACON, Henry; A TAYLOR, Aaron; TAN, Ed; MEAD, Ben; SMITH, Tim; BORDWELL, David; TYBJERG, Casper; BERLIN, Todd; KOVACS, Andras; TABERHAM, Paul. *Interview*. Copenhagen, 7th International Conference for SCSMI, 26 junho 2009. Disponível em: <http://scsmi09.mef.ku.dk/uploads/AntichristTrier.pdf/>. Acesso em: 23 abr. 2012.

[195] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950], op. cit., p. 58.

> Mas resta observar que o único papel dessa obra não é uma figura autobiográfica de Strindberg. Isso encontra uma explicação se se reconhece que a dramaturgia subjetiva corresponde menos à ideia de que só seria possível projetar a própria vida psíquica, já que apenas esta seria acessível, do que à intenção prévia de conferir realidade dramática à vida psíquica, a essa vida essencialmente oculta. O drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Ele a resolve ao se concentrar em seu personagem central, seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu), com o que, no entanto, deixa de ser drama.[196]

Como ficou dito neste estudo, por mais que a crítica tenha se apoiado nas próprias palavras de Strindberg para restringir as análises de sua obra a seu caráter autobiográfico, acreditamos que o ponto principal da sua afirmação acima e de importância fundamental para o desenvolvimento do Drama Moderno é a *representação de acontecimentos psíquicos* de uma determinada subjetividade qualquer, não necessariamente *alter ego* do autor. *Anticristo*, portanto, apresenta elementos que retomam essa estética, recuperando para a contemporaneidade a *dramaturgia do eu* acima exposta a fim de exibir a interioridade *de Dafoe* travestida de relação "inter-humana cujo veículo é o diálogo"[197].

É essa forma de dramaturgia que se adensará na trilogia *Rumo a Damasco*[198] (*Till Damaskus*), publicada pelo dramaturgo sueco em 1898 (primeira e segunda partes) e em 1901 (terceira parte). Na peça, acompanhamos o percurso e a luta interior da personagem principal, o "Desconhecido", para alcançar, ainda que de forma hesitante, sua conversão espiritual. No caminho, passa por diversas "estações", abdicando, em cada uma delas, de valores terrenos, renome científico e mulheres. Nas palavras de Rosenfeld, a peça se configuraria como uma "imensa trilogia que é uma verdadeira 'paixão' do Desconhecido, personagem central que atravessa os momentos principais de sua vida, cercado de personagens simbólicos"[199].

Aqui, a constelação de imagens e acontecimentos irreais, as indeterminações de causalidade, as inúmeras referências diegéticas e extradiegéticas ao universo dos sonhos configuram, como acreditamos que possa ser o caso em *Anticristo*, antes uma rica exposição de acontecimentos psíquicos ocultos, vinculados a um ego determinado, *em relação ao qual e*

---

[196] Idem, ibidem.

[197] COSTA, Iná Camargo. "Transições", op. cit., p. 74.

[198] STRINDBERG, August. *The Road to Damascus* (1898-1901). Book from Project Gutenberg. Também conhecida como *To Damascus*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/8875>. Acesso em: 03 nov. 2009.

[199] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, op. cit., p. 100.

a partir do qual todas essas manifestações ocorrem, do que uma realidade propriamente dramática. Como na peça, Dafoe goza de destaque na disposição cênica do filme, que ilumina sua centralidade tanto ideológica – ele possui a "legitimidade" racional para conduzir a esposa e o espectador – quanto física[200]. Referindo-se à peça de Strindberg, classificada como "drama de estação" Szondi reforça:

> No "drama de estação", o herói, cuja evolução se descreve, é distinguido com máxima clareza das personagens que encontra nas estações de seu caminho. Elas só aparecem na medida em que encontram com o protagonista, *na perspectiva dele e em relação a ele*. E, uma vez que a base do "drama de estação" não é constituída por um grande número de personagens colocados até certo ponto no mesmo nível, mas sim por um eu central, seu espaço não é, portanto, dialógico a priori, e inclusive o monólogo perde aqui o caráter excepcional que necessariamente possui no drama. Mas só assim a abertura ilimitada de uma "vida psíquica oculta" recebe uma fundamentação formal.[201]

O que se estrutura no filme parece ser, da mesma forma, a investigação de uma esfera psíquica mais profunda, em consonância com os desenvolvimentos freudianos acerca do inconsciente e da configuração onírica. A esse respeito, vale considerar a observação de Iná Camargo, em uma palestra intitulada "Contra o drama":

> [...] não é casual que, no mesmo ano em que Strindberg acabou de escrever a primeira parte da trilogia, Freud tenha publicado *A interpretação dos sonhos*. Isto corresponde à experiência em geral da vida: a época produziu uma curiosidade maior do que até então havia sobre o que se passa na cabeça das pessoas e um interesse especial por formas variadas de loucura. É este o caso. *O Caminho de Damasco* é um surto psicótico sem a menor sombra de dúvida. É nestes termos que ele tem que ser lido. Pois bem, este tipo de processo psicológico dá régua e compasso ao expressionismo.[202]

Anticristo, de forma análoga, não se ocupa com uma representação que, de acordo com os preceitos da dramaturgia clássica, apresenta personagens que se conhecem intimamente, e cujo embate é, portanto, com o mundo exterior. O filme parece, ao contrário,

---

[200] Configuração análoga à da documentarista de *Nashville*, como apontado por Aleixo. Cf. ALEIXO, Antonio Marcos. *Um épico possível*: refuncionalizações de técnicas, formas e clichês, em *Nashville*, de Robert Altman, op. cit., p. 46.

[201] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950], op. cit., p. 60, nossa ênfase.

[202] COSTA, Iná Camargo. "Contra o Drama". Palestra ministrada para o *Ciclo estética* de *As formas de teatro social*. Núcleo 2 – CIA Fábrica de São Paulo em 12 set. 2005. Disponível em: <http://www.fabricasaopaulo.com.br/download/contra_o_drama.doc>. Acesso em: 12 nov. 2009.

trabalhar com a exposição dos conflitos e contradições que compõem a matéria dos sonhos, dos pesadelos e da loucura[203]. Como proposto por Rosenfeld, a respeito de *Rumo a Damasco,*

> Se no drama naturalista o "individuo clássico" se vê pressionado pelas forças externas do mundo-ambiente, no drama subjetivo, expressionista, a pressão vem de dentro, dos próprios abismos subconscientes que se afiguram anônimos e impessoais da mesma forma que aquelas. É legitimo conceber os personagens de *O Caminho de Damasco* como projeções inconscientes do personagem central, a "Senhora", p. ex., como materialização de um anseio ou desejo onírico.[204]

Dafoe não apenas materializa anseios, desejos e concepções por meio de Gainsbourg ou na solidificação de visões e personagens simbólicos (como os animais), mas a conformação destes aos processos psíquicos do ego central da história é mostrada objetivamente por meio de processos de identificação explícitos. No caso de Gainsbourg, a indiferenciação entre subjetividades distintas (ele e ela) se dá de diversas formas: as imagens com foco deslocado mostrando fragmentos do corpo de Gainsbourg, em seu surto de ansiedade, serão transmutadas em fragmentos do corpo do próprio Dafoe, também distorcidas, momentos antes do assassinato da esposa; similarmente, na pirâmide que ele desenha, a culminação na fonte de pavor principal como "eu" – "*me*", no original – abre espaço para essa identificação ambígua: "*me*" pode ser atribuído tanto a Gainsbourg quanto a Dafoe. Tal qual a *dramaturgia do ego*, que Iná Camargo identifica a partir de *Rumo à Damasco* em Strindberg, também no filme tudo se dá em função

> de um eu central, ou seja, um narrador. [...] Como resultado dessa estratégia (monólogo, estações), desapareceram as três unidades (ação, tempo e lugar) do drama tradicional, sendo elas substituídas pela "unidade de personagem", que, entretanto, nem ao menos tem identidade.[205]

Anticristo, estruturado em torno de uma "unidade de personagem", recusa-se, do mesmo modo que *Rumo a Damasco*, a lhe dar uma identidade, aparentando também prezar pelas "revelações do inconsciente de um sonhador"[206] ou, talvez, dos processos análogos aos dos sonhos perceptíveis em uma mente transtornada. De qualquer forma, essa exposição psíquica permite que a forma da narrativa do filme possa ser investigada à luz da

---

[203] Hipótese com a qual pretendemos trabalhar de forma mais apurada no próximo capítulo.

[204] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico,* op. cit., p. 101. Anatol refere-se à peça como *O Caminho de damasco*, embora sua tradução mais comum para o português seja mesmo *Rumo a Damasco.*

[205] COSTA, Iná Camargo. "Transições", op. cit., p. 75.

[206] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico,* op. cit., p. 101.

Interpretação dos Sonhos, de Freud, como desenvolveremos adiante. E as palavras de Strindberg para descrever sua peça posterior a *Rumo a Damasco*, não por acaso chamada *O Sonho*[207] (*Ett drömspel*, 1902), adequam-se significantemente à leitura demandada pela marcante carga de insólito, de distorção e de projeção em *Anticristo*:

> Como fizera em sua peça onírica anterior, também aqui o autor tentou imitar a forma desconexa, mas aparentemente lógica do sonho. Tudo pode acontecer; qualquer coisa é possível e provável. Tempo e espaço não existem. Sobre um fundo insignificante de realidade, a imaginação projeta e borda novos padrões: uma miscelânea de memórias, experiências, fantasias livres, absurdos e improvisações. As personagens dividem-se, duplicam-se, multiplicam-se, desvanecem, solidificam-se, tornam-se obscuras e claras. Mas uma consciência reina sobre tudo isso – a do sonhador; e diante dela não há segredos, não há incongruências, não há escrúpulos e não há leis. Não há nem julgamento, nem exoneração, mas apenas *narração*. E como o sonho é sobretudo doloroso, raramente agradável, uma nota de melancolia e de compaixão por todas as coisas vivas atravessa toda a vacilante narrativa. Sono, o libertador, tem frequentemente um papel sombrio, mas quando a dor está no seu extremo, o despertar vem e reconcilia o sofredor com a realidade; esta, por mais angustiante que seja, parece, contudo, feliz em comparação com os tormentos dos sonhos.[208]

Como exposto por Williams[209], o mundo dos sonhos, do sonâmbulo, que o Capitão exterioriza para caracterizar o fim do casamento, transforma-se, agora, em absoluto. Em *Um Sonho*, a filha da divindade Indra, Agnes, pede permissão para descer à Terra para que possa descobrir em que condições os homens vivem. Visitando os cenários mais inusitados, com uma lógica temporal quase inexistente, a filha de Indra – Agnes ou *the Daughter* (a Filha), como é referida no texto – , encontra em seu percurso variadas personagens que responderiam melhor pelas alcunhas de *tipos*. Em comum, o fato de que todos, mesmo os mais abonados, têm algo do que reclamar, o que suscita a piedade de Agnes. Esse seu percurso equivale, seguindo o raciocínio de Anatol Rosenfeld, à interioridade de uma mente sonhadora – a própria subjetividade constituída em mundo, os elementos da realidade, desse modo, manipulados livremente e "geralmente deformados segundo as necessidades expressivas da alma que se manifesta"[210].

---

[207] STRINDBERG, August. *The Dream Play*. In: *Plays by August Strindberg*. Tradução e introdução de Edwin Björkman. London: Duckworth & Co., 1902. Disponível em: <http://archive.org/details/playsbyaugustst00bjgoog>. Acesso em: 15 fev. 2012. Nossos grifos.

[208] Idem, ibidem. "A reminder", p. 24. Nossa tradução. Rosenfeld refere-se a esta peça como *Peça de Sonho*.

[209] WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 151.

[210] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, op. cit., p. 103

Na peça, há a identificação entre a mente sonhadora e personagens específicas, sendo que inúmeras passagens são interpretadas como constituinte dos sonhos de diversas figuras: da filha, do poeta e do homem cego, por exemplo. Isso porque está estabelecida na peça, segundo Iná Camargo, a *materialização* de um narrador "que o próprio dramaturgo não reconheceu como tal, embora não lhe faltem antecedentes, na figura dos compadres do teatro de revista ou dos *raisonneurs* do teatro realista francês"[211]. Aparecendo sob a "máscara de personagem dramática", a autora argumenta que a morte desse *narrador*, no terceiro ato, relaciona-se a esse não reconhecimento, ainda que a forma do sonho e o drama de estação tenham conseguido moldar a temática épica incipiente. Em relação a *Anticristo*, enxergamos diversos aspectos que dialogam com a estrutura formal da peça, em especial o fato de a realidade ser distorcida de acordo com as necessidades expressivas de Dafoe, a consciência isolada que reina sobre o mundo manipulado expresso na tela e, diante da qual "não há segredos, não há incongruências, não há escrúpulos e não há leis"[212].

Definida por Szondi como "um espetáculo épico sobre os homens"[213], é curioso notar que a peça *O Sonho* também tece relação, na figura da filha da divindade que desce à Terra para observar e lastimar pelos homens, com a figura mítica da compaixão por excelência: Jesus Cristo, personagem central da mais famosa narrativa sobre a humanidade. Em certo momento da peça, Cristo é visto caminhando sobre as águas, e o Poeta esclarece à Filha que sua morte foi causada por todos os "homens de bem" (*right-minded*) que Cristo queria libertar. A conexão entre a figura "salvadora" e um filme chamado *Anticristo*, estrelado por um ator que já encenou o próprio Jesus Cristo (*A Última tentação de Cristo*, 1988, de Martin Scorsese) e cuja personagem pretende também salvar a esposa de seus martírios, não parece ser gratuita. O que importa, nesses termos, é observar como essa citação, tanto na peça como no filme, e toda a carga alegórica aí associada, dificultam radicalmente a apreensão das obras como "espetáculo do próprio homem, isto é, um drama"[214], já que há a demanda de se partir necessariamente dos materiais da esfera intersubjetiva para uma referência anterior, o que deslocaria o papel primário e absoluto do drama[215]. Entretanto, se a personagem da Filha possui distância épica para poder lidar com a humanidade de forma quase objetificada, uma vez que ela vem de outro "plano" para compreendê-la, ainda não há nela a consistência formal

[211] COSTA, Iná Camargo. "Transições", op. cit., p. 76.
[212] STRINDBERG, August. *The Dream Play*, op. cit.
[213] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950], op. cit., p. 67.
[214] Idem, ibidem.
[215] Idem, ibidem, p. 32.

de um narrador épico (que também não é o caso de Dafoe, mas pode ser o do *implied filmmaker*), como sublinhado por Iná Camargo. Essa ideia é reiterada por Sarrazac, que aponta ser o sujeito da dramaturgia subjetiva de Strindberg "semelhante ao sonhador, que é ao mesmo tempo o que sonha e o sonhado"[216].

O primeiro eu-épico, de acordo com Szondi, será criado por Strindberg algum tempo depois, na figura de Hummel em *Sonata dos Espectros* (*Spöksonaten*, 1907)[217], obra que apresenta uma mescla significativa de expressionismo e representação da vida cotidiana. *Sonata dos Espectros* é uma peça de câmara[218], encenada pela primeira vez no Intimate Theatre do próprio Strindberg em 1908. De maneira similar a um mestre-sala, por meio de quem temos acesso aos personagens e demais eventos, Jacob Hummel (o Velho) revela a seu interlocutor, o Estudante, ser um profundo conhecedor das pessoas que habitam um moderno casarão mostrado em um plano diferente no palco. Essas pessoas – o Coronel, sua esposa (a Múmia), a Senhora de Negro, a Garota, o Homem Morto, etc. – são construídas de forma metafórica, presas a realidades farsescas e fantasmagóricas que vão sendo aos poucos desveladas por Hummel. Logo no primeiro ato vemos algumas destas figuras objetificadas no discurso do Velho – estão presentes na cena, mas sem qualquer relação com a ação, o que fica mais patente no caso da Senhora de Negro, absolutamente imóvel, em segundo plano, na janela do casarão. Este, cenário do segundo ato, demarca a fronteira entre a vida de fachada de seus moradores aos olhos dos que estão de fora, e seu interior, no qual a família de estranhos há vinte anos se reúne em silêncio (ou dizendo as mesmas coisas) na "ceia dos espectros" – prática burguesa residual que ecoa, de maneira estranhada, o substrato do drama burguês ainda presente na obra. Outras personagens, como o serviçal de Hummel, Johansson; o mordomo da casa, Bengtsson e a Múmia também cumprem, em menor escala, a função de desveladores, expondo um universo tomado de hipocrisia e crimes velados do qual o Velho é também um elemento fundamental. Confrontado com seu passado inglório, Hummel é induzido, ainda no segundo ato, a suicidar-se. O terceiro ato centra-se no Estudante e na Garota, que desfaz a ilusão do jovem de que a mansão seria um paraíso, sublinhando o papel

---

[216] SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 27.

[217] STRINDBERG, August; EDWIN Björkman. *Plays by August Strindberg*. Fourth Series. London: Duckworth, 1916

[218] O termo é cunhado por Strindberg e designa peças destinadas a um público pequeno, bastante econômicas em recursos cenográficos (muitas vezes restringindo-se a alguns *props* simbólicos) e quantidade de atores. Nas palavras do dramaturgo, "pelo seu nome indica seu programa secreto: o conceito de música de câmara transferido para o drama. O uso íntimo, o tema significativo, o tratamento cuidadoso". Cf. TÖRNQVIST, E., & STEENE, B. Introduction. In: STRINDBERG, A., TÖRNQVIST, E., & STEENE, B. *Strindberg on drama and theatre*: A source book, op. cit., p. 20.

dos empregados de “sabotar” seus patrões. Ao final da cena, a jovem entra em colapso e falece, mais uma vítima do ambiente de loucuras, culpa e ilusão que a peça retrata.

Hummel, assim, tem o papel de apresentar um universo onde as personagens, espectros cindidos e isolados, não conseguem mais levar qualquer forma de diálogo adiante, já que sequer se reconhecem como seres humanos. Não há mais qualquer forma de comunidade cognoscível nesse cenário, o que demanda a inserção de um ponto de vista para elucidar o que a estrutura dramática convencional não mais comporta. Ainda que disfarçado de personagem dramática, como Szondi destaca, Hummel é o porta-voz desse mundo, responsável pelo trânsito entre o interior e o exterior; aquele que, à primeira vista, possui o conhecimento e o controle sobre as demais personagens, o que se revelará, entretanto, também uma falácia. Por isso seu suicídio no segundo ato e a necessidade de outros “subnarradores” paralelos.

Dentre as aproximações com *Anticristo*, identificamos a configuração de Dafoe como porta-voz de um mundo também bastante caótico e permeado de visões (como os três animais) que só são testemunhadas por ele, da mesma forma que o espírito da Leiteira, assassinada por Hummel, só é visto por ele e pelo estudante. Como o Velho, Dafoe é também aquele que clama conhecer os outros – sua esposa – mais do que “qualquer pessoa” ou mesmo do que ela mesma (o que também se provará falacioso); é, da mesma forma, a figura que detém o privilégio de transitar entre o ambiente íntimo e o público, o que é atestado nas cenas em que vemos Dafoe chegando da rua (no hospital e no apartamento) e pelo fato de Gainsbourg ter desenvolvido seu trabalho no isolamento doméstico, o que sublinha mais uma vez a relevância de recursos formais e temáticos strindbergianos para a interpretação do filme de Trier.

Por conseguinte, a força da peça concentra-se sobremaneira na forma primorosa pela qual a dinâmica do privado e do público é entretecida, o que também decorre da inclusão de uma posição testemunhal no drama. Isso fica bastante perceptível na mansão com sua interioridade exposta, desnudada por Hummel, como o primeiro ato mostra, e que traz uma configuração cênica que poderia ter sido ainda mais radicalizada, como Edwin Björkman, na introdução da peça, sublinha:

> A disposição das marcações cênicas, no original sueco, indica, também, que ele [Strindberg] pretendia que um único cenário servisse para a peça inteira. Ele esperava, provavelmente, que a ação ocorrida dentro da casa pudesse ser

> vista a partir do exterior, mas, advertido por seu forte senso de viabilidade teatral, ele mudou seus planos, sem hesitação, e com eles, o seu cenário.[219]

Felizmente o arranjo cênico almejado pelo dramaturgo pôde ser posteriormente concretizado, o que algumas encenações mais recentes da peça confirmam[220]. Não nos passa despercebido como tal arranjo cênico foi igualmente explorado por demais obras cinematográficas, sendo *Dogville*, com seu cenário a giz que explode as barreiras do público e do privado, um dos exemplos mais interessantes. Com efeito, essa dialética entre público e privado, que destacamos como uma das chaves brechtianas para a leitura de obras de Lars von Trier, também aplicável em *Anticristo*, corresponde ao que estudiosos da obra de Strindberg, como Petrovska–Kuzmanova[221], consideram "um dos aspectos mais importantes do legado de Strindberg". A esse respeito, o teórico Freddie Rokem[222] destaca como as peças tardias do dramaturgo expõem a privacidade familiar à esfera pública e social em uma proporção que só raramente havia sido atingida por outros autores (o autor menciona o caso da peça inacabada *Woyzeck*, de Georg Büchner, de 1837). O conjunto de ferramentas dramáticas desenvolvido por Strindberg teriam atingido esse propósito, segundo Rokem, ao "expor o sofrimento e o desespero do indivíduo por meio de um narrador épico externo, mas envolvido, que serve como mediador entre o sofrimento mudo e o espectador". Sua argumentação desemboca, assim, na proximidade formal entre Strindberg e Bertolt Brecht, exemplificada, de acordo com o teórico, pelo *Gestus* do observador, da testemunha, alicerce do emblemático ensaio "Cena de Rua: modelo de uma cena de teatro épico ("Die Straßenszene als Modell für episches Theater", 1938) do dramaturgo alemão. Esse *eu-épico* teria posição proeminente tanto na figura da Filha, em *Um Sonho*, quanto na personagem de Hummel; a primeira cena de *Sonata dos Espectros* seria, portanto, denotação clara de uma "Cena de Rua", ainda nas palavras de Rokem.

Das observações acima depreende-se a contestação de uma compreensão da dramaturgia moderna que coloca a estética do teatro subjetivo, da dramaturgia do eu, da

---

[219] STRINDBERG, August; EDWIN Björkman. *Plays by August Strindberg*, op. cit., n. p.

[220] Cf., por exemplo, a encenação de John R. Briggs, com *design* cênico de Matt Kizer, disponível em: <http://scenicandlighting.com/the-ghost-sonata/> e a encenação de Christopher Alden, com *design* de iluminação de Kurt Landisman, disponível em: <http://kurtlandisman.com/opera/index.html>. Acesso em 14 de mar. 2016.

[221] PETROVSKA–KUZMANOVA, Katerina. "The Theatrical Ideas of August Strindberg Reflected in His Plays". In: LYSELL, Roland. *Strindberg on International Stages/Strindberg in Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub, 2014, p. 14.

[222] ROKEM, Freddie. "Strindberg and modern drama: some lines of influence". In: ROBINSON, Michael (Ed.). *The Cambridge Companion to August Strindberg*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2009, p. 164 et seq.

projeção de uma *mono*ssubjetividade em polo absolutamente oposto à estética do teatro épico. O reconhecimento das projeções psíquicas de Dafoe como *construções sociais passíveis de serem desveladas*, poderia ser, assim, o caminho para a complexa compatibilização de Bertolt Brecht e August Strindberg que *Anticristo* encerra. Atestam a conexão do filme com a obra de Strindberg, como desenvolvido neste capítulo, os elementos que sublinham a parcialidade, a distorção e a aproximação do discurso de Dafoe a estados de transe; os diversos componentes insólitos, oníricos e fantásticos, análogos aos empregados por Strindberg, que perturbam a leitura naturalista do filme; a supremacia do ponto de vista conceitual, ideológico e de interesse de Dafoe na obra, o que é feito também em moldes strindbergianos; as referências ao monólogo e o destaque da personagem gerado pela iluminação e pela montagem, além dos recursos apontando que a subjetividade expressa no filme, como em obras do dramaturgo, abarca a totalidade dos processos que enxergamos na tela[223].

A autoexposição de Dafoe, contudo, é problematizada pela chave brechtiana de compreensão das relações manifestas na obra, explicitada não apenas nas raras intervenções diretas do *implied filmmaker*, mas, sobretudo, no estímulo à leitura desconfiada, na recorrência de atos falhos no discurso de Dafoe, nas contradições de seu discurso e nos espaços inerentes à sua própria voz que deixam escapar as relações sociais e políticas que sustentam a configuração de sua subjetividade. Dessa forma, suspeitamos que o jogo organizado pelo ponto de vista do filme, coordenando a reapropriação de um método estético brechtiano (mimetizado na configuração mais ampla do filme) e da dramática strindbergiana, possa estar na base da dinâmica público-privado, que seria uma dialética central no filme, tanto quanto fora nas obras de Strindberg e Brecht.

Consequentemente, dando continuidade à análise dos caminhos do insólito que *Anticristo* encerra, iremos desenvolver estudos que ainda estão em sintonia com a dialética há pouco mencionada, e que podem contribuir para um melhor entendimento do jogo estético armado pelo ponto de vista do filme. Nossa intenção é trabalhar a hipótese de que alguns elementos da obra freudiana, como o conceito de *Unheimliche* ("inquietante") e a elaboração onírica, possam dar-nos ferramentas para uma compreensão mais aprofundada da obra como expressão da subjetividade de Dafoe. Diretamente relacionada a esse tema está a estética expressionista, que constrói uma ponte interessante entre Strindberg e Brecht, em especial na obra de Ernst Toller, e que suspeitamos ser, da mesma forma, uma via interessante para

[223] Salvas as interferências do *implied filmmaker*, responsável pelas informações claramente extradiegéticas do filme, como a inserção da ária ou dos intertítulos.

entender a configuração do íntimo e do político. Os materiais da esfera do “inquietante” são também essenciais para obras cinematográficas do gênero de horror, âmbito que iremos abordar também no próximo capítulo, abordando alguns aspectos da representação do feminino que serão aprofundados mais adiante, na terceira parte de nosso estudo.

2.2 Tormentos, Inquietudes e outros Horrores

O efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante.

Sigmund Freud

A sequência de imagens insólitas mesclando arbustos, corpos humanos e expressões ameaçadoras de Gainsbourg encerra-se paulatinamente na figura da esposa extremamente desfocada, posicionada à direita da tela. Após um corte, sua figura adquire contornos e é-nos apresentada de perfil, contraposta a seu próprio reflexo emoldurado no que percebemos ser a janela de um trem. Conforme a câmera se afasta, sua imagem enquadrada no vidro adquire mais nitidez e destaque, constituindo-se quase como um duplo fantástico da personagem. A projeção da imagem em uma "tela" recupera a cena em que Gainsbourg está de costas no chuveiro (Figura 45) e sofre um processo semelhante de duplicação e emolduramento, enquanto Dafoe discorre sobre o método terapêutico de exposição ao qual ela deveria ser submetida, método esse que será, coincidentemente, encaminhado também nesta cena.

Figura 51. Duplo de Gainsbourg projetado em uma "tela", retomando a cena de seu banho.

A voz do marido sobrepõe-se à tomada e tem continuidade quando a câmera oscilante o exibe também refletido na janela, mas de maneira menos evidenciada. Ele sugere trabalhar agora com as "expectativas" de Gainsbourg. Em mecanismo de campo/contracampo, com enquadramentos bastante fechados (ela com os olhos fechados, reiterando um padrão de

linguagem corporal recorrente no filme), vamos acompanhando as primeiras frases do processo hipnótico pelo qual Dafoe conduz a esposa:

> **Dafoe**: Feche os olhos. Sinta o banco embaixo de você. Sinta-se afundando nele...te envolvendo. É uma sensação boa. O que você sente é um calor agradável... seu corpo pesado. Sua respiração é profunda...regular...tranquila. Agora...imagine que você está no Éden. Imagine que você chegou no Éden pela floresta. Me diga o que você vê.

Enquanto Dafoe continua suas orientações em voz *over*, a câmera oscilante parte de um enquadramento bastante restrito de Gainsbourg, a câmera subjetiva relacionada à visão do marido, e subitamente passa, sem um plano de cobertura, a um movimento retilínio de *zoom in*. O procedimento já havia sido utilizado no mergulho no vaso de plantas e o fim, nesta cena, parece ser análogo: gerar um estranhamento na passagem de uma filmagem mais imprecisa para uma mais estável. Conforme a câmera se aproxima dos olhos de Gainsbourg, a sonoplastia de horror, semelhante a que irrompera na cena do vaso, surge também nesta cena, acompanhada da voz de Dafoe e do som das rodas do trem. A inserção do ruído do trem evoca as primeiras cenas de *Europa*, filme de Trier que mais explicitamente remete ao expressionismo, com seu narrador em voz *over* conduzindo hipnoticamente o espectador e o protagonista ao mundo onírico da Alemanha do pós-guerra, em uma viagem subjetiva que se inicia nos trilhos do trem da companhia Zentropa. De fato, as frases de Dafoe acima parecem estender-se também ao espectador, convidando-o a mergulhar, de forma tranquila e prazerosa, no exercício de exposição imaginária (uma das técnicas da terapia cognitivo-comportamental) que será apresentado.

A sonoplastia de horror dilata-se para o plano seguinte, cuja formatação choca-se com o modelo de filmografia que se desenvolvia até então, mais documental, inserindo-nos, por meio de um *cutaway shot*, em um universo não naturalista, recheado de reminiscências românticas. O tratamento dado pela direção de arte a essas cenas e o uso de técnicas digitais para sua montagem interna garantem seu aspecto sinistro, que é enfatizado pela camada sonora composta, entre outros, de sons internos do corpo humano, contribuindo para o incômodo que o cinegrafista Anthony Dod Mantle descreve:

> [...] as imagens foram "quebradas" em diversas camadas [*layers*], como em uma pintura. Eu desloquei a coesão ao apontar a iluminação em diferentes direções e ao modificar as velocidades da câmera, não apenas dentro da tomada, mas dentro de certas áreas da imagem. Isto cria uma falta de lógica que faz seu cérebro perceber de maneira diferente, e esta é uma parte significativa do potencial incômodo que os espectadores sentem no filme.

> Não é apenas em relação às imagens gráficas ou ao conteúdo, é em relação à linguagem do filme.[224]

Em plano geral, e também com uma câmera imóvel, vemos a personagem feminina, vestida de branco, caminhando em câmera lenta sobre uma ponte; a floresta em seu entorno é escura e nebulosa, fazendo com que a luminosidade espectral sobre a atriz confira-lhe uma aparência fantasmagórica. O efeito aqui é fruto da técnica de *vignetting*, e procedimentos de sua montagem interna permitem, como mencionado, uma dissociação de movimento em camadas – apenas Gainsbourg e a água se movem em meio a um cenário estático. A natureza apresenta-se, assim, como que encenada em um quadro, e seu silêncio é descrito pela personagem: "Quase nenhum pássaro pode ser ouvido. A água corre sem nenhum som". Em voz *over*, a personagem segue sendo induzida por Dafoe a descrever o que "vê" e sente.

Figura 52. Primeira imagem da condução hipnótica de Gainsbourg.

É válido apontarmos alguns aspectos interessantes das cenas descritas até então. Notemos, a princípio, que o exercício hipnótico de Gainsbourg é introduzido por uma mudança expressiva na forma de filmagem: de maneira bastante clara, a câmera oscilante adquire súbita estabilidade e, dessa forma, salienta que há um controle sobre a narrativa. Consequentemente, a câmera fixa que é estabelecida ainda na cena do trem estende-se ao modelo de filmagem das cenas denominadas por Trier "monumentais"[225], fazendo com que a condução do processo imaginativo de Gainsbourg por Dafoe coincida com o controle,

---

[224] MANTLE, Anthony Dod. "*Antichrist* cinematographer Anthony Dod Mantle: interview". *Time Out London*, s.d. Disponível em: <http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8257/-Antichrist-cinematographer_Anthony_Dod_Mantle-interview.html>. Acesso em: 20 maio 2013.

[225] Como o modelo de filmagem do prólogo e das demais cenas que se diferenciam das cenas denominadas "documentais" pelo modo de filmagem, fotografia, trabalho de pós-produção, etc. Cf. Nota 74.

também de sua parte, das imagens exibidas. A observação pode ser relacionada a *Ninfomaníaca*, obra que traz diversas referências a *Anticristo*, como a cena do bebê atraído à janela ou a cena em que a jovem Joe deita-se sobre a relva e tem um orgasmo espontâneo. Seu corpo flutuando, filmado de uma câmera superior, remete à imagem de Gainsbourg fundindo-se com a grama no exercício hipnótico ao qual é submetida (cena que iremos abordar adiante). Mais do que isso, o próprio processo de geração de imagens baseado em memórias, que dá corpo a *Ninfomaníaca*, traz um importante comentário à cena hipnótica de *Anticristo*: lembremos que Seligman aparece claramente como o autor de imagens da vida de Joe projetadas na tela, imaginando suas perversões estudantis com um sorrisinho e sendo repreendido pela personagem. A revelação desconcerta o espectador que tomava por certa a exibição dessas imagens como reprodução (fidedigna, até) das memórias de Joe. Mina-se, dessa forma, a crença de que a representação de cenas interiores (lembranças, anseios, imaginações, etc.) na tela venha necessariamente de quem atua ou age no interior das imagens rememoradas ou imaginadas. Como o reflexo de Gainsbourg *projetado* e enquadrado no trem reforça, as cenas oriundas do exercício são, portanto, também *projeções*, na tela, das imagens que Dafoe sugere que ocorram na mente de Gainsbourg durante seu exercício hipnótico. Coerentemente com o que temos observado nas análises do filme, essas cenas são tão manipuladas por Dafoe quanto o restante da narrativa, correspondendo, assim como os demais materiais do universo diegético, a projeções de *sua* subjetividade.

Na tomada seguinte, a câmera se posiciona de maneira levemente elevada em relação a Gainsbourg (Figura 53). A névoa densa deixa entrever alguns troncos, que também possuem uma luminosidade fantástica, quase cintilante, em contraste com a massa de sombras que emoldura a cena. Gainsbourg movimenta-se lentamente, como se pairando em um cenário manifestamente onírico; menciona os "veados que se escondem entre as plantas, como de costume" e que caminhar na floresta "é quase ok.". No plano seguinte, a câmera nos insere na "velha toca da raposa", fazendo com que uma proeminente moldura estabeleça a condição inusitada, quase à espreita, por meio da qual observamos a personagem se mover (Figura 54). O acentuado *vignetting* da tomada remete a um tipo de enquadramento utilizado largamente em filmes expressionistas[226], artifício esse que, assim como os cenários pré-estilizados,

[226] Os filmes ditos "expressionistas" são aqueles cuja formatação seria, de acordo com Wiviane Ribeiro do Carmo, aquela que, em vez de descrever o mundo "com a pretensão de objetividade, como pretendia o drama burguês, por exemplo, opta por um olhar mais subjetivo, que reconhece as limitações de seu alcance. [...] Ao afastar-se da apreensão de realidade recortada do drama, a estética expressionista caracteriza-se pela deformação, pela alucinação e pelo sonho. Elementos como a iluminação, os sons e as cores passam a fazer parte da cena como expressões de uma subjetividade tresloucada. O uso da ironia, do grotesco e do sarcástico compõe um

revelavam o caráter de “segunda natureza” do cinema, contribuindo, dessa forma, à violação dos princípios da especificidade cinematográfica.

Ainda nessa tomada, Gainsbourg é indagada sobre como se sente, ao que responde, em sussurradas palavras: “Não sei dizer. Deveria ser fácil de passar, mas é como caminhar na lama”. A ação com a qual a personagem deveria estar familiarizada aparece, assim, como algo *estranho*, o que já havia sido manifestado em relação ao incomum silêncio da natureza. Chama a atenção também, nesta tomada, o figurino inusitado, em clara dissociação com o que Gainsbourg veste no restante do filme, indicando mais um nível de estranheza que se soma às demais acumuladas na cena.

Figuras 53,54 e 55. Enquadramentos distintos da condução hipnótica de Gainsbourg.

Afastamo-nos novamente da personagem na tomada subsequente e, de um ângulo superior, vemos Gainsbourg locomover-se em um cenário de natureza degradada, em meio a qual sobressai um grande tronco de árvore descoberto, como se salientando o aspecto de ruína dessa mesma natureza, até então figurada de maneira romantizada, ainda que ameaçadora (Figura 55). Posicionada no que parece ser, de fato, uma “perspectiva de pássaro”, a câmera nos apresenta Gainsbourg como uma silhueta pálida e amorfa, o que colide com a nitidez do tronco no centro da tela. Com efeito, o tronco grosso, que “apodrece lentamente”, é descrito

---

mundo desfigurado que choca o espectador e o remove do estado letárgico que o drama lhe inspirava”. CARMO, Wiviane Ribeiro do. “A despersonalização do sujeito na sociedade moderna: A estética expressionista de Ernst Toller e Elmer Rice”. *Revista USP*, v. 83, 137-143, 2009, p. 139.

como possuindo "uma forma estranha de *personalidade*" que a personagem afirma ter *sempre* sentido. O comentário reafirma a sensação ambígua de estranhamento e familiaridade que a personagem experiencia nas cenas.

Nos termos do relato de Dafoe, a imaginada chegada de Gainsbourg ao Éden seria, portanto, plasmada em torno de temas românticos e de uma natureza ameaçadora, constituindo um cenário que poderíamos descrever como sobrenatural, ou mesmo gótico, em consonância à observação feita por outros autores a respeito do filme:

> Além das imagens em preto-e-branco e em câmera lenta (acompanhadas de Händel) e também das mais realistas, no estilo Dogma, dos quatro capítulos principais, temos que acrescentar uma terceira série de imagens (que poderíamos chamar de gótico estilizadas/sobrenaturalistas [supernaturalist]) de uma natureza sublime, mas malévola. Estas se evidenciam na notável sequência da hipnose, quando o casal está viajando de trem para o seu retiro nas montanhas.[227]

Com sua floresta macabra, brumas densas, árvores misteriosas e animais à espreita, a cena figuraria um prelúdio às aventuras que aguardam o casal em sua cabana no Éden, da mesma forma que, em *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), a cena em que o agente imobiliário viaja pela floresta para chegar, logo no início do filme, ao castelo do vampiro já condensa um aglomerado dos horrores que o herói enfrentará[228]. Vale notar também como as diversas camadas das imagens, com movimentações de elementos em velocidades diferentes, gera um sentimento de *desorientação* que é sublinhado pelos inusitados posicionamentos da câmera. Ocupando locais que não justificam, de imediato, a posição de nenhuma personagem, a câmera parece corresponder, no entanto, aos pontos de observação dos três animais mencionados por Gainsbourg, que já estavam presentes no quebra-cabeça do prólogo (veado, raposa e corvo/pássaro). Evidenciam, dessa forma, que há a seleção de determinadas perspectivas, infrequentes no cinema hegemônico, a partir das quais somos induzidos a observar a viagem hipnótica de Gainsbourg. Isso acaba por revelar a intervenção de uma instância responsável pela exposição da historia – um narrador. O caminho é inverso ao apontado por Bernadet como ideal para garantir ao espectador "a ilusão de assistir a um pedaço de realidade":

---

[227] SINNERBRINK, Robert. *New Philosophies of Film*: Thinking Images. New York/London: Continuum, 2011, p. 170

[228] KRACAUER; Siegfried. *From Caligari to Hitler*: a Psychological History of the German Film. Princeton University Press: New Jersey, 1947, p. 77.

> Evitar que a câmara [sic] ocupe posições que na vida cotidiana seriam pouco usuais, o que pode ocorrer com ângulos acentuados de câmaras alta ou baixa. Se se usar câmara alta ou baixa no meio da ação, que a posição da câmara seja de preferência justificada pela posição de um personagem, que seja um ponto de vista. É a chamada "câmara subjetiva", quando um personagem sentado ou caído no chão vê outro de baixo para cima, ou então o homem caído visto pelo outro justificará a câmara alta. Disfarça-se desta forma a intervenção do cineasta, a presença do narrador.[229]

Com isso, subentende-se das imagens da *floresta* exibidas a *criação de um mundo artificial* significantemente diferenciado do mundo representado. Natureza e artifício/construção são, dessa maneira, mais uma vez pareados como uma contradição importante do filme. Relacionada a essa dinâmica (o natural e o construído, o *elaborado*) está a configuração marcadamente onírica das cenas, o que se infere não apenas de sua caracterização etérea, mas também pela alusão a símbolos, como a toca e o grande tronco. Associados a componentes recorrentes na hermenêutica freudiana – o falo e o útero – os símbolos são integrantes importantes da elaboração onírica, que, segundo Freud, conta ainda com processos tais como deformações e deslocamentos, também bastante recorrentes na narrativa de Dafoe, como podemos perceber já em nossa observação seguinte.

A ponderação feita por Gainsbourg a respeito do tronco é também digna de nota – apesar de ser descrito como estando em ativo processo de putrefação, portanto, sem vida, o tronco possui "uma estranha personalidade". Ocorre aqui um movimento de deslocamento intrigante: sublinha-se a humanização de coisas inanimadas, ao passo que a Gainsbourg, em sua forma fantasmagórica indefinida, cabem características inumanas. Invertendo a lógica de sujeito e objeto, a personagem parece estar, dessa forma, à mercê do ambiente que a cerca, no qual é observada de todos os ângulos possíveis, o que corrobora a descrição de Terrie Waddel:

> Depois de a fazer relaxar através do exercício, Ele pede para que ela calmamente imagine estar andando pelas matas dos arredores da entrada do Éden. Nesse ponto, as imagens tornam-se surreais, uma vez que elas tentam capturar a sua fantasia. Seu eu fantasmagórico torna-se o objeto do que parece ser uma obra de arte em câmera-lenta. Uma figura luminosa, branca e sem face, trajando um vestido infantil de padrões florais, ela é diminuída pela ameaçadora paisagem descendente.[230]

---

[229] BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 43. Também a citação anterior.
[230] WADDELL, Terrie. "Antichrist: Lost Children, Love, and the Fear of Excess", op. cit., p. 38.

No plano subsequente, vemos Gainsbourg aproximando-se da cabana, em meio à neblina e a grama alta. Ainda em voz *over*, Dafoe pede para que Gainsbourg, em seu exercício imaginativo, não entre na cabana, já que "é do lado de fora que você sente medo". Pede, ainda, para que a esposa deite-se no chão, sobre todas as plantas. Após um corte, em um vagaroso *zoom out* de uma câmera alta, somos expostos à imagem de Gainsbourg centralizada na tela, com os olhos fechados. Sua figura parece flutuar sobre a folhagem. Enquanto a câmera se afasta, Dafoe segue orientando a esposa:

> **Dafoe**: Agora você fará o que eu te peço?
>
> **Gainsbourg**: Sim. O que você quer que eu faça?
>
> **Dafoe**: Eu quero que você se misture com o verde. Não tente resistir. Apenas torne-se verde.

Figura 56. Gainsbourg torna-se verde ao deitar-se na grama.

Ao final do exercício hipnótico, Gainsbourg consegue tornar-se "verde", como a grama ao seu redor, o que a personagem deve fazer, segundo os comandos do marido, sem *resistência*. Sua submissão às ordens e ao controle de Dafoe é consonante à linguagem imperativa que ele tem adotado desde que iniciara a condução de seu tratamento: "Você não *deve* simplesmente remover o luto", "*Inale*...apenas, me *siga*, *faça* comigo!", "Nunca *transe* com seu terapeuta!", "Me *diga* o que você acha que pode acontecer na floresta", "*Feche* os olhos", "*Imagine* que você chegou no Éden". Dessa maneira, não apenas as pulsões e o corpo de Gainsbourg são controlados e determinados por Dafoe, como também sua própria imaginação, seus pensamentos. Vale também observar que o exercício hipnótico proposto procura sublinhar a relação íntima da mulher com a natureza, a ponto de se mesclarem de forma indiferenciada – a mulher torna-se literalmente *a natureza* quando se deita na grama. Essa conexão vem sendo expressa em momentos diferentes da narrativa, como na cena do

hospital, quando as flores azuis são associadas a Gainsbourg logo antes do mergulho da câmera no vaso, ou na sinistra cena de transição para o interior do trem, com o rosto ameaçador da personagem em meio aos arbustos; ambas as cenas possuem, bem como as cenas da hipnose, a sonoplastia insólita de filmes de horror; a conexão se dá também quando Dafoe perscruta as origens do medo da esposa, em uma cena que também conta com a participação das flores azuis. Tais relações podem trazer significados que ecoam na dinâmica natureza/construção já apontada, e serão investigadas mais adiante em nosso estudo.

A fusão de Gainsbourg com o ambiente, tornando-se nitidamente "uma" com este, remonta também a um motivo recorrente da arte pictórica expressionista, assim como da cinematografia da época, como na imagem de Césare, em *Caligari*, fundindo-se ao seu entorno quando ruma ao assassinato de Jane. Pensemos, por exemplo, em obras diversas de Ernst Ludwig Kirchner, como *Moça nua à sombra de um galho* (*Akt eines Mädchens im Schatten eines Zweiges*, 1905) ou *Pessoas nuas brincando* (*Spielende Nackte Menschen*, 1910)[231]. A pretensa harmonização entre mulheres e natureza[232] não se dá, ironicamente, sem um significativo volume de distorção e manipulação do artista sobre o "real" a ser representado, o que é expresso na seleção de cores e nas formas não naturais do corpo humano, sublinhando o papel de uma agência manipuladora do "real", um ponto de vista demarcado sobre esse. A pretensa unidade entre personagem e ambiente expõe, consequentemente, tanto nas telas como em *Anticristo*, uma comunhão do indivíduo com a natureza que é dilacerada pelo caráter de artificialidade que a obra deixa entrever. Expõe-se a retratada fusão, dessa maneira, mais como projeção subjetiva e *anseio* do que como representação fidedigna da realidade.

A sequência monumental, composta pelas imagens induzidas no exercício de exposição, é substituída, por meio de um corte, pelas cenas no interior do trem. Ela serve, então, ao argumento que Dafoe apresenta à esposa: "Não importa o que aconteça: você esteve lá. Você conseguiu! Deixe o medo vir, se ele quiser. Lembre-se: o que a mente consegue conceber e acreditar, ela consegue alcançar". O caráter de "controle cognitivo das pulsões" do exercício conduzido por Dafoe, é válido dizer, será contestado pelo desenrolar da trama. De fato, o terapeuta aborda a mente como um objeto empírico suscetível ao conhecimento e,

[231] Cf. Anexos 1 e 2.

[232] O motivo romântico da "Flor Azul", utilizado algumas vezes em *Anticristo* para conectar Gainsbourg ao "natural", na perspectiva de Dafoe, foi também reapropriado criticamente por artistas expressionistas, o que pode ser exemplificado pela obra, também de Kircher, *Dois nus amarelos com buquê de flores* (*Zwei gelbe Akte mit Blumenstrauß*, 1914). Cf. Anexo 3.

consequentemente, ao controle e domínio racional – uma forma de lidar com a psique que parece ser mais consoante com os pressupostos narcisistas de uma individualidade soberana e de uma mente coesa, estruturada meramente por processos racionais. Desautoriza, assim, um dos postulados mais importantes da psicanálise, qual seja, o de que

> [...] a mente humana, ou o ego racional, não garantem ao homem a possibilidade de apreensão da realidade, como defendia Descartes, mas que condições inconscientes são determinantes do pensamento. [...]. Em outras palavras, nem mesmo a própria mente pode ser concebida como objeto empírico a ser conhecido, visto que a apreensão consciente da mente não fornece uma realidade pura acerca da mesma, uma vez que os determinantes do seu funcionamento estão além da capacidade cognitiva de apreensão, pois são inconscientes. O homem deixa de ser o senhor da própria casa. Agora, o cogito cartesiano passa também a ser objeto de dúvida. Ou seja, a razão pura não garante conforto do conhecimento da matéria como uma instância separada e, portanto, apreensível pela inteligência e método apurados.[233]

A abordagem terapêutica de Dafoe, correspondendo à sua visão de mundo, é, no entanto, interpelada por processos e elementos da obra que parecem remeter à investigação de uma esfera psíquica mais profunda. Enquanto projeção de uma *mono*ssubjetividade (a exposição da vida interior de seu narrador), adornado pela recorrência de símbolos, livre--associação e mesmo uma menção à cena primária, o filme estaria, aparentemente, questionando a validade dos argumentos de Dafoe à luz dos desenvolvimentos freudianos acerca do inconsciente e da configuração onírica. Além disso, ao apresentar a *desastrosa* tentativa cognitivo-comportamental de Dafoe de tratar os *medos* de Gainsbourg apelando a *construções imagéticas* (como o próprio cinema, *fantasias*) com o intuito de controlá-los, o filme parece tecer uma crítica à explicação do fascínio pelo gênero de horror cunhada por teóricos como Noël Carroll que, ao invés de tentativas de lidar com materiais reprimidos, veem o gênero como maneiras mais *cognitivas* de abordar os medos a fim de controlá-los e superá-los:

> Para Carroll, o que explica o fascínio do horror é nossa curiosidade cognitiva; nós suportamos o medo e a repugnância como subprodutos acidentais dessa jornada narrativa e cognitiva. O terror não é uma exploração do irracional ou expressão de desejos reprimidos; ao invés disso, ele partilha

[233] BRAZ, Wilza Assunção. *Anticristo*: feminilidade e loucura na obra de Lars Von Trier, op. cit., p. 32-33.

> a tentativa do cientista de compreender o desconhecido e sobrepujar o medo e a repugnância por meio da compreensão cognitiva.[234]

A cena de retorno da imaginação induzida à "realidade" do trem, filmada em *extreme close-up*, acentua a dinâmica distinta de configuração das duas personagens que vimos apontando: temos acesso ao olhar de Dafoe, à sua expressão facial transmitindo franqueza e segurança, o que não ocorre em relação a Gainsbourg, cujo rosto é circundado por sombras e o direcionamento de seu olhar obscuro. O filme segue, assim, explorando os procedimentos que geram o assentimento do olhar e do discurso de Dafoe. Um som seco e ritmado de pancadas introduz, então, a tomada seguinte, na qual, em plano geral, um carro move-se sobre uma ponte em direção a uma floresta, que o "engole". Conforme a câmera se move ascendentemente, notamos uma movimentação bastante estranha nas árvores, uma espécie de distorção da imagem que faz com que a floresta possua uma formatação deformada e assustadora. Essa distorção serve como um elemento importante para estabelecer contato entre o mundo "imaginário" das cenas monumentais e o mundo "real" das cenas documentais: sublinham a artificialidade e a deturpação que é *comum a ambas*. Como mais uma pista, mais um ato falho em seu relato, oferece a possibilidade de distanciamento e leitura desconfiada do discurso deformado de Dafoe.

Figura 57: Cena da entrada do casal na floresta.

Segundo o comentário de Lars von Trier no áudio-debate sobre *Anticristo*[235], o som ritmado de pancadas dessa cena foi batizado de "*Polish sound*" (som polonês), termo que também nomeia um dos subtítulos do debate. Configura-se como uma referência à sonoplastia

[234] SINNERBRINK, Robert. *New Philosophies of Film*: Thinking Images, op. cit., p. 160.

[235] SMITH, Murray; TRIER, Lars von. "Audio Commentary", in: TRIER, Lars von, et al. *Antichrist*. Array (Irvington, N.Y.): Criterion Collection, 2010. (108 min).

do filme *Repulsa ao Sexo* (*Repulsion*, 1965, de Roman Polanski) e é um elemento da textura sonora utilizado já nos primeiros intertítulos de *Anticristo*. A utilização do som impactante tem bastante influência na mudança de atmosfera de uma cena a outra e parece trazer ao filme alguns dos significados do filme de horror do cineasta polonês. Expondo os conflitos internos – cuja matriz é de ordem sexual – de uma jovem isolada em um apartamento (Carole, interpretada por Catherine Deneuve), *Repulsa ao Sexo* constrói um terror psicológico que tem como consequência o assassinato de dois homens pela garota.

Nos dois filmes, o "território mental" é, assim, o cenário que abarca a totalidade diegética das obras e que se oferece como âmbito a ser investigado. Há ainda outras intersecções interessantes entre os filmes[236]: a imagem gigantesca de um olho que abre o filme de Polanski (acompanhado do som de pancadas, já mencionado), reproduzida, em *Anticristo*, nas cenas de ansiedade de Gainsbourg; as fotos do passado que trazem explicações para os conflitos do presente (Nic com os sapatos trocados e uma imagem de família, em *Repulsa ao Sexo*, sugerindo um abuso sexual sofrido pela jovem) e o aglomerado de mãos que surgem da parede e tentam agarrar Carole, em relação direta com os braços que surgem por trás da árvore quando o casal faz sexo no jardim. Todas essas referências, no filme de Polanski, expressam a exposição fantástica e horrenda de materiais psíquicos "sufocados" que escapam ao controle e vêm subitamente à tona; trazem, assim, a suspeita de que esse pode vir a ser também um motivo fundamental de *Anticristo*, o que é sugerido principalmente pelas cenas da árvore e da foto de Nic, que abordaremos em breve.

Com sua trilha macabra e panorâmica aérea do automóvel adentrando o recinto da natureza, a cena também evoca os minutos iniciais de outro célebre filme de horror: *O Iluminado* (*The Shining*, 1980, de Stanley Kubrick). Dentre as claras alusões a essa obra, há o isolamento da família em meio à natureza e a crescente loucura de uma das personagens atestada na escrita cada vez mais disforme de projetos intelectuais. Enquanto na obra de Kubrick essa loucura personifica-se na figura de Jack, em *Anticristo* há indícios de que os tormentos pelos quais Gainsbourg é acometida têm uma configuração mais complicada. De qualquer forma, relacionado à insanidade mapeada pelos dois filmes está o sentimento de desorientação gerado pelas obras, sendo esse elemento um dos mais utilizados para produzir o efeito de horror, desde os filmes expressionistas. Essa sensação fica expressa no filme de Trier não tanto pela construção espacial, como em *O Iluminado*, mas pela própria montagem

[236] BØGGILD, Jacob. "Chaos Reigns". Spring 29. *Tidsskrift for moderne dansk litteratur*. Hellerup København: Forlaget Spring, 2010, p. 67.

com *jump cuts*, angulações inusitadas e sentimento de *déjà vu* causado pelos elementos que retornam em chaves diversas ou que possuem fantasmáticos *Doppelgänger* (como os inúmeros ecos imagéticos que o prólogo estabelece com o restante do filme).

É também relevante a observação de que ambas as obras trazem referências insólitas a períodos históricos de grande avanço do conservadorismo ocidental, sejam os anos 80 da produção de *O Iluminado*; os anos 20 mencionados (e idealizados em chave retrógrada pelo protagonista Jack) no roteiro do filme; os anos 2000 de produção de *Anticristo*, figurando a *Belle Époque* do neoliberalismo global e o "Século de Ferro" (1550-1650) da Caça às Bruxas figurado na obra de Trier[237]. Na leitura de Jameson, há um retorno do reprimido figurado no próprio prédio em que se desenvolve o filme, revelando um acúmulo de História que seria, de fato, o elemento pelo qual a personagem de Jack seria possuída. Essa interpretação parece iluminar algumas das observações que temos acumulado a respeito de *Anticristo* e será considerada em um momento futuro de nosso estudo.

Na cena seguinte à do automóvel penetrando o Éden, acompanhamos a incursão do casal, a pé, na floresta. Quando a câmera flagra o casal de costas, subindo a montanha, é interessante notar uma discrepância entre a camada sonora e a camada imagética. O som parece indicar uma movimentação de galhos ou de água que não condiz em absoluto com o que é observado, causando certo incômodo. Em seguida, testemunhamos o momento em que Gainsbourg afirma que o "chão está queimando", o que é negado por Dafoe, ainda que a exibição de sua sola queimada confronte sua afirmação (ver Figura 31). A câmera oscilante e os frequentes *jump cuts* caracterizam a filmagem da cena, que também conta com angulações oblíquas, amparadas na inclinação de troncos e outros elementos do ambiente. Todos esses elementos contribuem para o que temos identificado como "sentimento de desorientação" gerado pelo filme. Em certo instante, Gainsbourg, visivelmente abatida, pede para se deitar e o casal faz uma pausa em sua jornada. Enquanto a esposa dorme sobre uma coberta estendida no chão, o que o *zoom in* da câmera faz questão de frisar, Dafoe, entediado, resolve caminhar pela floresta. Tanto os pés queimados quanto o uso de uma coberta para delimitar o espaço do seu corpo e o da "natureza" contradizem, assim, a idealização de uma relação íntima entre mulher e natureza que figurara no processo imaginativo induzido por Dafoe, ressaltando que essa é uma ideia *romantizada* por Dafoe.

---

[237] Cf., a respeito do filme *O Iluminado* JAMESON, Fredric. "Historicism in The Shining (1981)". In: *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.

A tomada em que o marido se afasta é mostrada de uma perspectiva rente ao solo, também com angulação diagonal marcada pelos troncos das arvores, e com o uso de profundidade de campo para evidenciar o afastamento do marido. As flores próximas a Gainsbourg no primeiro plano, não são, contudo, nítidas, efeito que, somado aos demais elementos inusitados do plano – como o fato de apenas uma parte selecionada da personagem feminina estar dentro do quadro e o embaralhamento de proporções – gera significante estranhamento. Planos como esse ou a tomada que mostrara distorções explícitas na tessitura imagética do filme (cena da entrada de carro na floresta) corroboram a ideia de que o universo de *Anticristo* seja a materialização de um mundo *subjetivo transtornado que se transmuta em paisagem externa*, concepção essa que norteia um número grande de produções expressionistas, sendo o filme *O Gabinete do Doutor Caligari* um dos exemplos mais contundentes:

> As linhas e planos tortuosos, oblíquos e abruptos do cenário provocam no público um efeito muito diverso do que o que seria logrado por uma composição visual harmônica. [...] A soma destas imagens expressionistas representa um mundo "interior", uma construção mental que nega a realidade objetiva. A visão de perspectivas falseadas e imprevisíveis, de formas distorcidas, e a consciente intenção de evitar linhas verticais e horizontais, despertam no espectador os sentimentos de insegurança, inquietação e desconforto. Os figurinos usados pelos atores, os móveis e os demais objetos cênicos se incorporam fielmente a esta concepção. As personagens, por conseguinte, movem-se num universo que lhes é sempre incômodo e traiçoeiro.[238]

Se esse plano já anuncia, ainda que timidamente, o mundo fora de compasso tal como percebido pela subjetividade plasmada no filme, no plano seguinte essa avaliação se adensa. Dafoe é recepcionado em seu passeio na mata por uma ventania abrupta, e sua reação é olhar diretamente para a câmera de maneira pouco naturalista. A câmera afasta-se e segue-se uma sequência de *shot/ reaction shots*, técnica essa cuja aplicação em filmes de horror é bem conhecida. A manifestação de uma natureza pouco receptiva figurada na estranha ventania, somada ao súbito olhar de Dafoe para a câmera, parece preparar o espectador para um acontecimento surpreendente. A expectativa é logo revertida quando percebemos que a reação inicial de surpresa e curiosidade da personagem deve-se apenas a um pacato veado, que a câmera, correspondendo à sua visão subjetiva, destaca em *zoom in*. No entanto, ao sermos

[238] RUBINATO, Alfredo. "O Despertar da Besta: A alma do expressionismo alemão e sua tradução estética no cinema". *Revista Contracampo*, Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/expressionismoalemao.html>. Acesso em: 03 out. 2015.

posicionados na nuca da personagem para acompanhar sua aproximação ao animal, a cena adquire uma nova tensão, o que se deve também à sonoplastia de horror que adentra a cena. Um plano em *close-up* do rosto de Dafoe com uma câmera extremamente instável aumenta a tensão, sendo logo substituído por uma tomada que retrata de maneira bastante contrastante o objeto de sua investigação: com câmera estática e em *extreme slow motion*, vemos que o veado traz um feto pendendo de seu corpo (ver Figura 50).

As tomadas subsequentes, ainda na lógica de *shot/reaction shot*, são plasmadas da mesma maneira irrealista, adornadas pela movimentação de elementos em velocidades diferentes dentro do mesmo plano e pela sonoplastia de horror ainda mais intensa, apresentando repentinos sons agudos. Elas mostram o veado saltando para dentro da floresta, com o filhote morto ainda preso em seu corpo. Assim, o que até então permeava a obra enquanto representação (no jogo de quebra-cabeça do prólogo) ou alusão (menção de Gainsbourg ao animal em sua condução hipnótica) adquire agora uma estranha e insólita materialidade, que se complexifica com a imagem do filhote morto pendendo de seu útero, reverberando a conjunção de morte e vida presente também no prólogo. Na última tomada da sequência, temos a expressão aturdida e estranhamente destacada do rosto de Dafoe, cercado de uma natureza desfocada e irreconhecível.

Figura 58: Dafoe aturdido com sua visão e a natureza desfocada que o rodeia**.**

A imagem esmaece e, em *fade in*, surge o intertítulo introduzindo o segundo capítulo do filme. Como nos casos anteriores, uma superfície riscada a giz, com o nome "Antichrist" no canto superior direito, acompanhada do nome do capítulo: "Dor". Há também um comentário ao nome/assunto do capítulo, exibido entre parênteses: "O caos reina". Como nos outros intertítulos, vigora a ideia de que algo que constava na superfície foi suprimido e sobrescrito. Mas a mistura de tintas negra e alaranjada, partes borradas e rabiscos de todos os

tipos, em uma composição desordenada e tumultuosa, sugere que a reescrita deu-se em uma chave diversa. A textura disforme dos rabiscos e o explícito caráter de feitura e refeitura, de desnudamento do embate com o material, poderia, inclusive, ser relacionada com o fazer artístico de Edvard Munch. O artista não apenas explorou, em diversas obras, a gama de cores melancólicas expostas no intertítulo[239], mas também foi um dos primeiros artistas que permitiu que suas ansiedades e tormentos pudessem ser perceptíveis na própria materialidade de suas telas, marcadas tensamente por arranhões profundos e rastros de seu próprio processo de criação. Dessa forma, a imagem distancia-se da formatação dos outros intertítulos, que apresentavam arranjos organizados de forma mais "comedida"; neste caso, embora a noção de construção da obra seja mais uma vez reiterada por meio da presença do nome do filme, invocando a realidade que vai além da diegese (como se lembrando ao espectador que estamos no âmbito de uma obra de ficção), há também um forte diálogo com a trama, expressa no rompante caótico, quase descontrolado, de formas e materiais que o intertítulo traz à tona.

Figura 59. Intertítulo do segundo capítulo.

A menção a Munch para a análise do filme não nos parece despropositada, já que o pintor expressionista norueguês é um dos artistas escandinavos que Trier assume ter tido mais influência em seu trabalho, principalmente devido às suas primeiras pinturas[240]. Segundo Peter Schepelern, o próprio Trier tentou imitar o estilo de Munch em suas tentativas de pintar, tendo confessado: "Eu fiquei muito impressionado com o retrato de Munch que Peter Watkins

[239] Ver, por exemplo, *Puberdade* (*Pubertet*, 1894-95) e *Autorretrato no inferno* (*Selvportrett i helvete*, 1895), anexos 4 e 5.

[240] Respondendo sobre suas raízes nórdicas e sobre os artistas escandinavos que são modelares para seu trabalho, Trier comenta que se fosse fazer "um triângulo" das figuras que o influenciam, seria com Strindberg, na Suécia; Munch, na Noruega e Carl Theodor Dreyer na Dinamarca. "Lars von Trier Interviw" In: *Nordic Council Film Prize 2010*. Disponível em: < http://www.nordiskfilmogtvfond.com/index.php/nordic-council-film-prize/nordic-council-film-prize-2010/more-information/exclusive-interview-with-2009-winner/>. Acesso em: 13 mar. 2016.

fez em seu programa para a televisão [1974]. Foi uma revelação. Quando eu o vi, eu tive que ir pintar – e raspar a tinta com o cabo do pincel também"[241]. Trier também faz uma interessante alusão ao pintor em uma entrevista concedida logo após o lançamento do filme, quando indagado sobre as imagens amedrontadoras do filme:

> LvT: Filmes são uma pálida imagem especular da realidade. Chorar sentado no cinema é uma pálida imitação de uma emoção similar que você teve na vida real. Filmes são um meio de segunda classe nesse sentido, porque eles sempre viverão de emoções emprestadas da vida real. Se alguém se assusta, provavelmente é porque tem algum medo que pode ser extraído e usado na experiência de assistir a um filme. Mas filmes têm outras qualidades além de evocar emoções. Peguemos *O Grito*, de Munch, que meu filho mais novo acabou de copiar em um desenho. *O Grito* é uma engenhosa expressão de uma emoção, mas as pessoas não saem gritando do museu.
>
> KR: Os seus filmes são "Gritos"?
>
> LvT: Hmm. *Anticristo* é o que mais se aproxima de um grito.[242]

A relação de *Anticristo* com a obra expressionista de Munch (*Skrik*, no original), que já havíamos notado na sequência insólita para o interior do trem, com o rosto de Gainsbourg em um grito mudo, parece também relevante ao indicar relações entre o gênero de horror, a expressão e incitação de emoções em filmes e o papel de "meio de segunda classe" (ao invés de retrato fidedigno da vida real) do cinema, o que orientará nossa breve incursão nos significados que o gênero de horror traz ao filme. Com efeito, diversos elementos do filme podem ser classificados como tributários do gênero, como os que vimos apontando nas análises de cenas: as imagens insólitas que invadem a narrativa; as referências a obras consagradas do gênero; a sensação de incômodo gerada por elementos não lógicos da montagem ou da composição dos quadros; a iluminação parca e o jogo de sombras; o uso das cores pouco saturadas; a sonoplastia; a atmosfera de mistério e de "ameaça que vem da natureza" e o fato de o próprio *medo* ser um dos temas centrais do filme. Outros elementos, verdadeiros clichês do gênero, também são facilmente identificáveis no filme, como a cabana em um lugar isolado; a utilização do *shot/reaction shot* e do suspense; informações do

---

[241] SCHEPELERN, Peter. *After the Fall*: Sex and Evil in Lars von Trier's *Antichrist*, op. cit. p. 11.

[242] TRIER, Lars von. "A hearse heading home – an interview with Lars von Trier". In: Antichrist: press book. London: Artificial Eye Release, 2009. Entrevista concedida a K. Romer. Disponível em: <http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029841.PDF>. Acesso em: 27 jan 2016.

passado que vêm à tona paulatinamente, mostrando aspectos surpreendentes de uma das personagens; a violência desmedida e os elementos grotescos e sanguinolentos.

No entanto, há em *Anticristo* também uma constante reversão das expectativas genéricas que perpassa toda obra, além do estranhamento que os próprios elementos do gênero causam ao serem empregados em uma chave bastante incomum. Afinal, como apontaram alguns resenhistas, criticando a filiação do filme ao gênero, que filme de horror legítimo poderia exibir tantos diálogos "enfadonhos" e "arrastar-se" por tanto tempo antes de apresentar as familiares ações tributárias do gênero?[243]. Como na imagem do quebra cabeça de animais exibido no prólogo, com suas figuras que não se encaixam, mas que retornam ao filme em diversos momentos e em diversas formas diferentes, os elementos do gênero de horror parecem não dar conta da totalidade de materiais e de procedimentos formais encerrados em *Anticristo*, ainda que eles ressurjam várias vezes na narrativa, com diversas referências diferentes. Das "aparições" mais interessantes do horror em *Anticristo* está a utilização do suspense, típico do gênero. Seu fim, no filme, não seria o de meramente evocar a alimentação paulatina de um súbito efeito emocional[244] (susto, pavor, medo); ele parece atuar de forma bem mais interessante no sentido de estranhar as expectativas dramáticas da plateia, aos moldes do *Verfremdungseffekt* e sua produtiva utilização no trânsito entre obra e espectador.

Isso é perceptível em diversas cenas, quando elementos e processos repentinos e assustadores dão pistas falsas sobre o encaminhamento da narrativa. Um exemplo é a já mencionada cena em que ouvimos um som sinistro, na primeira noite do casal na cabana, e, tão aturdidos quanto Dafoe, não conseguimos descobrir a origem do som, até que Gainsbourg esclarece que são apenas as sementes de carvalho. Na cena do veado, há pouco descrita, também percebemos a reversão de expectativa na ventania súbita e no olhar surpreso de Dafoe direcionado à câmera, que fazem com que o espectador que esperava algo bem mais assombroso do que um tímido veado se frustre. O horror da cena vale mencionar, estaria associado a reflexões mais complexas, como a relação que o espectador deve fazer entre o veado e seu filhote morto e a "culpa" de Gainsbourg pela morte do filho. Consequentemente, a frase de Dafoe antes da incitação do confronto de Gainsbourg com seus *medos* parece servir também ao espectador: "vamos trabalhar com suas expectativas".

---

[243] Cf. TOOKEY, *Chris*. Hell. *Movie-film-Review*, 2009. Disponível em: <http://www.movie-film-review.com/devfilm.asp?rtype=3&id=15399>. Acesso em: 15 ago. 2014.

[244] TRIER, Lars von. "A hearse heading home – an interview with Lars von Trier". op. cit.

Se pensarmos na cena da raposa falante, a cena que traz o grande "susto" do filme e que se dá logo após a cena "incoerente" em que Gainsbourg subitamente se diz curada, perceberemos outra calculada reversão da expectativa do público, já que esse momento configura-se como absolutamente inverossímil dentro do "terror psicológico" que vinha se armando até então. Confundindo de maneira incisiva as fronteiras entre o fantástico e o "real" no filme, a cena certamente provoca bastante incômodo e repulsa, mas a raposa falante também invoca certo humor mórbido, que nos faz repensar, além do sentido que o gênero de horror tem no filme, também a própria confiabilidade da narrativa que vimos acompanhando. Assim, pela reprodução *distorcida* dos ditames do gênero, o horror atuaria em *Anticristo* não apenas como uma forma de evocar emoções, como alertara Trier, mas também de estranhar as emoções evocadas e o próprio gênero de horror, que se tornaria, dessa forma, não uma moldura genérica do filme, mas um de seus materiais a ser inquirido.

Nosso argumento condiz com o fato de ser a refuncionalização dos meios de produção cultural uma das principais vias pelas quais Trier tem reiteradamente investigado, desconstruído e reconstruído a tradição cinematográfica. O constante interesse do cineasta pela problematização dos gêneros cinematográficos vai ao encontro dessa refuncionalização, configurando-se como elemento central para as críticas políticas e sociais que sua obra apresenta. Pensemos, assim, na difícil adequação genérica de filmes como *Os Idiotas* ou *Epidemia*, ou no seu inovador trabalho com gêneros consagrados do cinema – o melodrama, o musical, o *noir*, o expressionismo, o filme de catástrofe, o documentário, o erótico e até a comédia. Logo, a estruturação complexa de suas obras permite que tais gêneros sejam frequentemente utilizados antes como elementos a ser questionados, do que gêneros aos quais os filmes se adequariam, como é o caso do melodrama, em *Ondas do Destino*, e do musical, em *Dançando no Escuro*.

O gênero de horror, é válido dizer, já é vinculado à própria gênese de *Anticristo*, tendo sido escolhido, Trier aponta, pela liberdade de criação que o gênero ofereceria. Sendo uma das formas "mais abertas de filmes", daria "a oportunidade de se trabalhar com diversas imagens"[245]. A reapropriação de outros gêneros e formatações artísticas também é prevista para o filme ainda nos primórdios de sua criação, como colocado por Badley:

> [O produtor] Jensen anunciou que antes de completar a trilogia dos EUA, Trier faria um filme "para um público mais amplo, um filme de horror...". A

[245] Badley, Linda. *Lars Von Trier*. Urbana, III: University of Illinois Press, 2011, p. 157 e 171.

> escolha do gênero fez perfeito sentido – o horror poderia ser adaptado para um psicodrama/melodrama e retornar ao expressionismo sombrio de seus primeiros filmes.[246]

A referência ao retorno, em *Anticristo*, ao expressionismo dos filmes mais antigos de Trier nos traz de volta à menção da obra *O Grito*, um dos estopins do movimento expressionista. A comparação do filme com a famosa pintura anti-ilusionista do artista norueguês, carregada de sentidos psicológicos, além de corroborar a hipótese da leitura não naturalista do filme (incluindo aí mesmo seus aspectos de violência mais gráfica), exigiria que significados mais submersos tenham que ser necessariamente acessados para a compreensão crítica da obra. Naturalmente, a própria constituição de *Anticristo* enquanto projeção de uma *mono*subjetividade, aos moldes strindbergianos, já indica certa relevância em abordarmos a obra pelo viés do expressionismo. Essa viabilidade é reforçada se atentarmos aos diversos indícios de que a obra, de fato, estabelece contatos com esse movimento artístico, como as observações feitas neste capítulo atestam.

Por conseguinte, a referência a duplos (*Doppelgänger*); a conexão com outras obras expressionistas de Trier, como *Europa*; a alusão a elementos românticos e góticos (reapropriados por artistas expressionistas); o mundo em ruínas, com cenários apocalípticos; a recorrência de nebulosidades, luminosidades fantásticas, fantasmagorias, deformações e discrepâncias; o sentimento de desorientação; a relação complexa com o ambiente; o processo de humanização de seres inanimados; as angulações, contrastes e embaralhamento de perspectiva e as referências a demais obras do gênero são todos aspectos que remetem ao expressionismo. Pei Sze identifica, na mesma cena analisada, os traços expressionistas do filme, observando que "a floresta também significa falta de lógica e o medo do desconhecido, e von Trier sublinha isso enfaticamente com o *design* visual expressionista do espaço"[247]. Badley[248], por sua vez, chama a atenção para os aspectos expressionistas de *Anticristo* relacionando-os à transição de Strindberg de uma estética mais naturalista (relativa à primeira parte do filme) para a estética expressionista de suas peças tardias (correspondendo à segunda parte do filme, recheada de "fantasmagorias boschianas")[249].

---

[246] Idem, ibidem, p. 140.

[247] CHOW, Pei Sze. *Losing Control*: Lars von Trier and the Production of Authenticity and the Auteur. Master's thesis, National University of Singapore, 2010, p. 88.

[248] BADLEY, Linda. "Antichrist, Misogyny and Witch Burning: the Nordic Cultural Contexts", op. cit. p. 17.

[249] Outros críticos e resenhistas também mencionam as intersecções da obra com a estética expressionista. Cf., por exemplo, SANDHU, Sukhdev. "Lars von Trier creates a world that is true to its own ghastly logic in

Referências a essa estética modernista, contudo, podem ser observadas durante todo o filme, inclusive logo no prólogo, como já apontado, no qual identificamos a monocromia dos planos e os elementos ilógicos da montagem e da composição dos quadros. Mas as referências não se restringem a esses elementos: no nível da narrativa também é possível destacar congruências com o expressionismo, como, por exemplo, a relação que o balão da primeira imagem do quarto de Nic determina com o balão do filme *M – O Vampiro de Düsseldorf*, de Friz Lang (*M - Eine Stadt sucht* einen Mörder, 1931). O balão que o *serial killer* oferece à criança, já nos primeiros minutos do filme, é o meio que a atrairá para suas garras, instaurando o argumento do filme de Lang. O balão do quarto de Nic, sob o qual pende o urso de pelúcia, atrairá também o garoto para a morte, funcionando como o inocente e trágico mote da narrativa de *Anticristo*[250].

Também na construção estética dessa tomada reconhecemos uma forma de angulação cara aos filmes expressionistas alemães (seu nome, "*Duch Angle*" seria, inclusive, uma corruptela de *Deutsch*, alemão). Com a linha do horizonte pendendo para um lado, o ângulo corresponderia a uma inclinação da câmera que, convencionalmente, indicaria um mundo fora de ordem, o desequilíbrio de determinada personagem ou que há a percepção do mundo a partir de uma perspectiva incomum. O uso abundante de *low key technique* ou *cameo shots*, tomadas em que uma pessoa é filmada contra um fundo negro ou desfocado, aprofunda a conexão com estratégias expressionistas, apartando o filme, logo em seus minutos iniciais, de um registro naturalista e impulsionando, antes, a percepção das relações com tal estética modernista.

As semelhanças que apontamos entre as estruturas narrativas de *Anticristo* e de *O Gabinete do Doutor Caligari*, bem como a coincidência de outros aspectos estilísticos entre as obras, também responde por uma referência ao expressionismo e merece aqui mais algumas ponderações. De saída, podíamos considerar a menção à hipnose no filme de Trier (temática recorrente em sua obra, sobretudo na trilogia *Europa*) como herdeira de uma tradição cinematográfica expressionista que relaciona a prática à manipulação exercida por uma autoridade sobre demais indivíduos, retratados como "sonâmbulos", para fins egoístas e

---

Antichrist". *The Telegraph*, 23 jul 2009. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/5895270/Antichrist-review.html>. Acesso em: 18 nov. 2014 e LOPES, Denise. "Éden digital: a evocação de Bosch, Munch, Millais e Tarkovsky em *Antichrist*". Anais, 14º Encontro Socine, 2010.

[250] A conexão foi também observada, em seus próprios termos, por Rosalind Galt. Cf. GALT, Rosalind. "The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in *Antichrist* and *Nymphomaniac*". *Theory & Event*, Volume 18, Issue 2, 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/> . Acesso em: 14 out. 2015.

nefastos. Em ambos os filmes, contudo, essa forma de terapia não é apresentada explicitamente como tal, mas insinua a dominação da mente de outrem como expressão de um anseio por controle que desconsidera qualquer princípio ético. Recordemos, assim, que Dafoe não segue o conselho de Wayne sobre o risco de tratar sua própria esposa, estando mais interessado em lidar com Gainsbourg, sobretudo, como sua paciente para provar o sucesso de seu tratamento, que inclui os exercícios de "exposição imaginária" para o controle de sua mente[251].

Em relação à estrutura narrativa de *Caligari*, entretanto, é conveniente retomarmos um debate importante iniciado por Siegfried Kracauer[252]. O crítico argumenta, com base em um manuscrito escrito por Janowitz sobre a gênese do filme, que a versão original do filme não contava com as cenas inicial e final (espécie de prólogo e epílogo), que acabam por delimitar a história de horror, violência, manipulação e abuso de poder, retratada no seu interior, à mente de um indivíduo específico, uma "exceção senil" à ordem social da República de Weimar. Classificando tal estratégia estilística como retrógrada, o crítico afirma:

> Janowitz e Mayer sabiam por que se insurgiram contra a estória-moldura: ela perverteu, se não reverteu, suas intenções intrínsecas. Enquanto a estória original expunha a loucura inerente à autoridade, o Caligari de Wiene glorificava a autoridade e condenava seu antagonismo à loucura. Um filme revolucionário foi assim transformado em um filme conformista – seguindo o padrão muito usado de declarar insanos alguns indivíduos normais, mas criadores de problemas, e de mandá-los para um manicômio. Essa mudança, sem dúvida não foi resultado da predileção pessoal de Wiene, mas de sua instintiva submissão às necessidades do cinema; filmes, pelo menos filmes comerciais, são obrigados a responder aos desejos das massas.[253]

É valido apontar, contudo, que em 1976 o roteiro original do filme foi encontrado, e nele consta um prólogo que já havia sido estabelecido pelos próprios roteiristas para o filme. Nesse prólogo, Francis relata a história de Dr. Caligari para um grupo de convidados em seu

---

[251] Outro filme categórico da época de *Caligari* a versar sobre a hipnose é *Dr. Mabuse, o Jogador* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922, de Fritz Lang), que utiliza o procedimento para manipular e trapacear os demais jogadores; também em *Nosferatu* o tema está presente, sendo a forma pela qual o vampiro enfeitiça suas vítimas. Cf. KOHATSU, Lineu Norio. *Cinema expressionista alemão*: o estranho, o estranhamento e o efeito de estranhamento. *Impulso*, Piracicaba, 23(57), 103-118, maio. set. 2013, p. 107.

[252] KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler*: A Psychological History of the German Film. [Princeton, N.J.]: Princeton University Press, 1947.

[253] Idem, *De Caligari a Hitler*: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 84.

apartamento de classe alta vinte anos após o ocorrido[254]. A inclusão das cenas-molduras tal qual aparece na versão final do filme, por outro lado, teria sido proposta por Fritz Lang, escolha original para a direção do filme. Em uma carta de 1970 à Cinemateca Alemã, o diretor vincula tal escolha não a motivos ideológicos, mas dramatúrgicos: a sugestão de iniciar o filme com uma cena mais naturalista serviria ao propósito de não surpreender o público, já de partida, com o novo conceito artístico. Pelo contraste estilístico, seria possibilitada a apreensão do espectador de que a forma expressionista representava "o mundo distorcido da loucura"[255]. Contudo, o contraste almejado entre as cenas não é suficientemente estabelecido, uma vez que o *décor* expressionista estende-se para a cena final (epílogo) e a temática do sobrenatural e irracional já é colocada no prólogo do filme. Isso faz com que mesmo as cenas no manicômio possam ser depreendidas como projeção da vida psíquica íntima da personagem, ou que o mundo "real" das cenas-molduras seja aferido como "expressão da condição social geral: o mundo como hospício"[256].

Tomando-se a versão oficial do filme de Wiene, suas questões de identidade e projeção podem, portanto, ser pareadas a *Anticristo*: Francis projeta sua loucura na figura de Caligari que, por sua vez, no relato de Francis, tratava-se de um diretor psiquiátrico obcecado pela missão de *tornar-se* Caligari, um místico italiano do século XVIII que experimentara com sonambulismo e hipnotismo. Daí a frase emblemática do filme: Você precisa se tornar Caligari (*Du musst Caligari werden*!). As projeções psíquicas de Dafoe na outra personagem e as cenas de indistinção de subjetividades dialogam, assim, com os processos caligarianos que embaçam as fronteiras entre sanidade e delírio nas relações entre doutor e paciente. Efetivamente, o que é plasmado em *Caligari* é um *topus* estruturante da arte expressionista em suas mais variadas vertentes (filmes, drama, pintura, literatura, etc.): o âmbito da loucura, das alucinações, dos pesadelos, das psicoses, das ansiedades, dos pavores e dos instintos incontroláveis. "O expressionista já não vê: tem 'visões'", afirma Eisner[257]. Nesses termos, essa corrente modernista constitui-se como o primeiro movimento artístico que consegue *dar*

---

[254] BELACH, Helga; BOCK, Hans-Michael. (Eds). *Das Cabinet des Dr. Caligari*: Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/1920. Munich: edition text + Kritik, 1995, apud JUNG; Uli; SCHATZBERG, Walter. *Beyond Caligari*: The Films of Robert Wiene. New York/Oxford: Berghahn Books, 1999, pp. 58 e 74.

[255] Brief von Fritz Lang an die Deutsche Kinemathek (17.01.1970) in *Caligari und Caligarismus*: 23, apud KAUFMANN, Anette. *Angst, Wahn, Mord*: Von Psycho-Killern und anderen Film-Verrückten. Münster: MakS-Publikationen, 1990, p. 37.

[256] KAUFMANN, Anette. *Angst, Wahn, Mord*: Von Psycho-Killern und anderen Film-Verrückten, *op.cit*, p. 41.

[257] EISNER, Lotte; Nagib, Lúcia. *A tela demoníaca*: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 19.

forma aos materiais do inconsciente, revelando-se capaz, inclusive, de figurar o *inexprimível*[258], o que o coloca em plena contraposição às estéticas naturalistas e em consonância aos desenvolvimentos psicanalíticos.

Esses tormentos e alucinações são retratados na obra mais emblemática do expressionismo alemão, *Caligari*, manifestamente como *a projeção da insanidade de uma personagem em outra* (a transferência da insanidade de Francis em Dr. Caligari). Ainda que consideremos a versão sem molduras defendida por Kracauer, mesmo assim haveria tal transferência, já que Caligari projeta sua megalomania irracional em sua marionete assassina, representando, segundo o autor, as autoridades alemãs e os soldados manipulados por estas na Primeira Guerra Mundial[259]. O mundo da loucura, da irracionalidade, das alucinações delineado em *Anticristo*, frequentemente lido como o âmbito da personagem feminina, ganha, na confrontação com *Caligari*, uma nova dimensão, que é sinalizada, mais ostensivamente, nas aparições de animais, as *visões* de Dafoe que fecham cada um dos capítulos do filme. A compreensão dos atributos expressionistas do filme reforça, assim, o entendimento dos argumentos de *Anticristo* como as expressões distorcidas de uma subjetividade, oriundas de um narrador não confiável e, possivelmente, *transtornado*, que poderia estar, inclusive, projetando sua insanidade na outra personagem. Essa hipótese parece-nos profícua e será desenvolvida em um momento oportuno.

Por ora, vale a reflexão de que os filmes expressionistas (inclusive *Caligari*) foram analisados pelo próprio Kracauer como "indicadores não apenas de circunstâncias históricas e políticas, mas também dos fundamentos psicológicos de uma determinada sociedade", o que joga luz ao papel das reapropriações expressionistas e strindbergianas de *Anticristo*: elas apoiam a configuração de um foco narrativo que corresponde às construções psíquicas de um indivíduo em particular, inclusive *inconscientes*, estabelecendo uma relação dialética com o fato de esse foco narrativo corresponder, também, de maneira mais alegórica, ao discurso ideológico relativo a uma função social (homens, brancos, estadunidenses, intelectuais, de classe média, etc.), o que é sublinhado pela anonimidade da personagem e pelos diversos recursos épicos que destacam o lugar social e histórico da personagem. O foco no mundo interior, nos aspectos profundos da alma de um indivíduo, não impediu que os processos

---

[258] Tipo de material que, como expresso por Szondi, estava fora do alcance de representação do Drama, por exemplo. Ver nota 169.

[259] KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler*: A Psychological History of the German Film, op. cit., pp. 73-76.

históricos e sociais de um tempo pudessem ser, concomitantemente, objetos de investigação de artistas expressionistas, ainda que em termos diversos do método épico desenvolvido por Brecht.

Assim, é válido considerar, como colocado por Costa, que quando Strindberg constrói, por meio da "dramaturgia do ego", o elo de ligação com o teatro expressionista[260], essa se torna a via pela qual diversos artistas conseguiram não apenas se contrapor à estética naturalista, mas também fundamentar suas *críticas sociais e políticas.* A dinâmica que vimos acentuando (tanto em Brecht quanto em Strindberg) entre privado e público, subjetivo e coletivo é, assim, mais bem exemplificada em algumas obras de um dos artistas mais relevantes do movimento expressionista: Ernst Toller, "o maior dramaturgo alemão da era pré-brechtiana"[261]. Efetivamente, peças como *As massas e o homem: uma peça da revolução social do século XX* (*Masse Mensch: Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts*, 1921), *Opa, estamos vivos!* (*Hoppla, wir leben*!, 1927) e *Os Destruidores de Máquinas* (*Die Maschinenstürmer*, 1922) exibiram como o expressionismo ganha pela primeira vez "o direito de falar abertamente sobre luta de classes e de mostrar as classes envolvidas em todas as formas diretas e indiretas de luta"[262], direito esse que já havia sido explorado pelo Naturalismo.

Em *As massas e o homem* (ou *Massa Homem*), por exemplo, acompanhamos por sete quadros os dilemas de uma intelectual, referida na peça como "a Mulher", entre os interesses da coletividade e aqueles do indivíduo, o que se configura nas escolhas entre o casamento e participação ativa na política, e entre a greve (uma atitude mais pacifista) e a revolução. Os quadros alternam-se entre sonhos e "realidade", ainda que os limites entre um e outro não sejam, propositadamente, tão claros, e duas personagens masculinas personificam os dilemas psicossociais da Mulher: seu marido e o "Anônimo", que clama pela luta armada. Ao final da peça, optando pelo homem (ser humano) ao invés das massas, o que é figurado pela recusa da personagem de matar um guarda, a Mulher é executada. Como colocado por Costa, "nessa moldura, o protagonista é o processo histórico alemão no período que vai do final da guerra ao massacre da revolução. O que vemos através das figuras são os diversos

[260] COSTA, Iná Camargo. "Transições". In: *Nem uma lágrima*: teatro épico em perspectiva dialética, op. cit., p. 76

[261] Idem, ibidem, p. 80.

[262] Idem, "Reflections on Theater in a Time of Barbarism". Trad. Maria Elisa Cevasco. *Mediations*, Chicago, v. 23, n. 1, Fall 2007, p. 76.

agentes do processo histórico"[263]. Ao mesmo tempo, a peça se dá como embate interno da personagem, como projeções dessa figura. Ao mencionar a contraditória recepção da peça (alguns a acharam contrarrevolucionária pela oposição à violência que é figurada na personagem central, outros a julgaram bolchevique pela morte dessa personagem e a vitória, não imediatamente dada, mas sugerida, das massas), Toller frisa justamente a ambiguidade da peça:

> Apenas alguns reconheceram que a luta entre o Indivíduo e as Massas não acontece apenas no mundo exterior, mas que todos, em suas profundezas interiores, são, ao mesmo tempo, Indivíduo e Massas. Como Indivíduo, age-se de acordo com as ideias morais que se reconhece como certas. Ele as quer viver, mesmo que o mundo pereça por causa disso. Como as Massas, ele é levado por impulsos e situações sociais; ele quer atingir seu objetivo, mesmo que ele tenha que abrir mão de suas ideias morais. Até hoje essa contradição permanece irresolúvel para os politicamente ativos, e eu quis mostrar exatamente essa irresolução.[264]

Ficam patentes, pelo exposto, as intersecções entre *As Massas e o homem* e, por exemplo, a peça didática de Brecht *A Medida* (*Die Maßnahme*, 1930) e, de fato, a peça de Toller já prefigura muito do que será elaborado posteriormente por Brecht em sua dramaturgia. Em termos de forma, a estrutura épica já estava, assim, criada na Alemanha, embora essa peça tenha sido, ao mesmo tempo, "transformada numa espécie de *suma* do teatro expressionista"[265]. Vale ressaltar que, embora muitas vezes bastante crítico ao movimento expressionista, Brecht não deixa de admitir a grande influência que o movimento teve em seu trabalho[266]. Jovanovic também faz importantes observações a respeito da influência do expressionismo no trabalho do dramaturgo, salientando que sua peça *Baal* (1919), por exemplo, oscila entre um posicionamento irônico e um posicionamento sério em relação ao expressionismo, e o mesmo podemos notar em *Tambores na Noite* (*Trommeln in der Nacht*, 1919). Além disso, os *scripts* escritos por Brecht na época, como *Três na Torre* (*Drei im Turm*, 1920), não apenas refletem a influência dos "filmes expressionistas no uso de espaços claustrofóbicos (...) e no motivo do casamento terrivelmente conturbado"[267], como

---

[263] Idem, "Transições", op. cit., p. 83.

[264] TOLLER, Ernst, PEARLMAN, Alan Raphael. *Plays One*: Transformation; Masses Man; Hoppla, We're Alive! London: Oberon Books, 2000, p. 191.

[265] COSTA, Iná Camargo. "Transições", op. cit., p. 83.

[266] Conferir, a respeito, MACHADO, Carlos E.J. *Um capítulo da história da modernidade estética*: debate sobre o expressionismo; análise e documentos (textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht). São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.

[267] JOVANOVIC, Nenad. *Brechtian Cinemas*: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle

mostram-se diretamente influenciados pela peça *A Dança da Morte* (*Dödsdansen*, 1904), de Strindberg.

Com base nessa longa digressão, gostaríamos de argumentar que a compatibilização de expressionismo e épica não se configura tão descabida se atentarmos às continuidades que vemos figuradas do primeiro na última, e como essa conjunção serve a propósitos análogos tanto na construção formal de *Anticristo* quanto na peça de Toller: exprimir aspectos da dialética entre o privado e o público. Contudo, é preciso admitir as limitações críticas da estética expressionista, que, embora explicitando a aversão aos desenvolvimentos capitalistas e as consequências psíquicas de um mundo "fora de ordem", de subjetividades cindidas, não chega a propor, como no método épico de Brecht, a possibilidade de alteração dessa ordem social opressiva.

Cremos, portanto, que a estruturação épica de *Anticristo*, que caracteriza, ao contrário das reapropriações expressionistas do filme, o *ponto de vista da obra* e a armadilha *que envolve o espectador*, torna possível, inclusive, a verificação da razão de esse movimento cultural ter sido retomado por Trier na contemporaneidade. Dadas as particularidades econômicas, culturais e sociais do contexto de produção de *Anticristo*, a reapropriação de um modo de proceder dialético proposto por Brecht, organizando a obra e sendo organizado "pela historicidade concreta dos materiais com que opera"[268], permite que este objeto cultural reflita criticamente *seu próprio tempo*. Isso faz com que o drama seja, assim como em *Dogville*, um substrato utilizado (criticamente) por Trier e, talvez explique o porquê desse retorno às estéticas expressionistas e à Dramaturgia do Eu.

Em outras palavras, a necessidade do foco narrativo relacionado a um narrador "em primeira pessoa", expressando seu ponto de vista subjetivo, encontraria respaldo histórico em um momento de extrema individualização e de comunidade cognoscível em crise ainda mais aprofundada, e Trier parece valer-se justamente desse diagnóstico para formular a armadilha que sustenta o filme. Dessa forma, recorrendo a uma formatação expressionista, mas fortemente amparada por uma estruturação épica, poderíamos apontar como o esfacelamento das organizações sociais coletivas (a imensa fragmentação da vida celebrada pelo pós-modernismo) pode ser mais bem revelado por meio das *tensões* de uma narrativa que é ao

---

Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier, op. cit., pp. 81-82.

[268] PASTA Jr., José Antonio. O livro das reviravoltas. (Novo estudo do americano Fredric Jameson discute a atualidade de Bertolt Brecht). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 abr. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0804200017.htm>. Acesso em: 23 out. 2011.

mesmo tempo individualizada (Dafoe como narrador) e social (o ponto de vista do filme que problematiza seu discurso). Logo, contradições da vida material contemporânea podem ser apontadas justamente pela retomada, em *Anticristo*, não apenas de técnicas ou procedimentos estilísticos brechtianos, mas de uma "visão de mundo" brechtiana, que se opõe a "imutabilidades", por exemplo. O ganho real de apostar nas bases críticas de seu método – estranhamento, dialética, historicização, etc. – seria o de exposição da *totalidade* que impulsiona os processos sociais (inter-relação entre o plano histórico e social, e o plano da subjetividade e da construção psíquica) e à *transformação* desses.

Ocorre que nossa discussão sobre a formatação expressionista de *Anticristo* não se esgota aqui, já que, das cenas descritas nesse capítulo, ainda podemos extrair alguns dados relevantes sobre o filme. Consequentemente, é válido retornarmos a cenas que mencionamos quando da alusão ao filme *Repulsa ao Sexo*: as cenas das fotos de Nic e a cena de sexo sob a árvore. A foto de Nic surge pela primeira vez quando Dafoe chega à cabana, após alguns momentos intrigantes de seu trajeto pela mata, que ajudam a solidificar a configuração expressionista da obra. Logo depois do confronto da personagem com a visão sinistra do veado com o feto, Dafoe, ainda aturdido, é encontrado pela esposa e eles dão prosseguimento à caminhada pela mata. Algum tempo depois, o casal encontra a ponte, a qual Gainsbourg hesita em atravessar. Contrariando os comandos do esposo ("Fique! Fique nela. Eu sei que dói. Fique!), assim como a imagem de seu pé queimado já o havia contrariado anteriormente, Gainsbourg passa correndo pela ponte. A câmera subjetiva como os olhos de Dafoe mostra-a correndo para dentro da mata, mas com exageradas distorções na tessitura da imagem, frisando o aspecto de artificialidade também das cenas documentais e afirmando a existência, nos moldes expressionistas, de um mundo deformado que é próprio da vida interior, da *subjetividade* de quem o projeta exteriormente.

Caminhando sozinho entre as folhagens, Dafoe, em certo momento, faz uma parada e parece observar algo à sua frente. Há um corte e a câmera começa a registrar, em *panning* da esquerda para a direita, um trecho da mata, o que imediatamente associamos a uma câmera subjetiva relacionada a Dafoe, à visão da personagem. No entanto, ao final do *panning*, a câmera nos mostra, à direita do quadro, o próprio Dafoe, surpreendendo nossa expectativa e dando a impressão de que a personagem irrompe no seu próprio campo de visão. O efeito de desorientação utilizado na cena remonta a diversas estratégias empregadas no filme *Vampyr*,

de Carl Theodor Dreyer (1930)[269], que são responsáveis pela atmosfera de incerteza e falta de lógica do filme (que, vale mencionar, possui uma formatação bastante expressionista). Dessa forma, não apenas o enredo em si, mas a própria construção formal de *Vampyr* contribui para a impressão de perturbação que paira por toda a obra[270], e que também vai se fazendo cada vez mais presente em *Anticristo*.

Dando continuidade à sua caminhada, Dafoe lança olhares, em seu percurso, à toca da raposa e ao grande tronco e chega, acompanhado da sonoplastia de horror, à cabana[271]. Revisitamos, assim, todos os lugares que já havíamos observados na condução hipnótica de Gainsbourg, agora retratados, entretanto, de maneira bem diversa, o que invoca um misto de *familiaridade* e *estranhamento* no espectador. Sem nenhuma relação causal, Dafoe visita a oficina antes de entrar na cabana. A tomada de sua aproximação é emoldurada de forma insólita por um esmeril manual, que, atraindo sinistramente sua atenção, faz com que Dafoe o toque distraidamente, bem como a caixa de ferramentas. O plano seguinte flagra Dafoe no lado completamente oposto da cabana, longe da oficina (o que confunde nossa percepção e causa mais uma vez a sensação de desorientação), olhando diretamente para a câmera enquanto esta executa um *zoom out* para exibir uma grande pilha de galhos secos. Como sabemos, esses três elementos retornarão à narrativa em uma chave bastante alterada, e sua apresentação já nesta cena confirma a ação de um narrador que administra o desenrolar da trama. Além disso, assim como ocorrera na primeira cena do apartamento, é Dafoe quem vai apresentando a organização espacial do universo narrado ao espectador, o que é feito, contudo, com um significante grau de desencaminhamento.

O marido adentra, então, a cabana e cobre a esposa com uma manta – um gesto de "cuidado" que se repete algumas vezes no filme, e que pode também conter a ideia de acobertamento, de velamento, de ocultação. Na tomada seguinte, ele encontra um amontoado de fotos e observa duas que mostram Nic com os sapatos trocados. Em uma delas há também

---

[269] LEE, Kevin B; YAN, Yuqian. How Carl Dreyer Created a 'Cinematic Uncanny'. *Fandor*, 19 mar. 2013. Disponível em: <https://www.fandor.com/keyframe/video-how-carl-dreyer-created-a-cinematic-uncanny>, acesso em: 23 ago. 2015.

[270] White observa que a cena do caixão, em *Anticristo*, seria também uma homenagem ao tipo de plano utilizado em *Vampyr* quando o protagonista se vê morto. WHITE, Rob; POWER, Nina (2009), Antichrist: a discussion, *Film Quarterly*, dez 2009. Disponível em: <http://www.filmquarterly.org/2009/12/antichrist-a-discussion/>. Acesso em: 18 set. 2013. Versando sobre temas como alucinação, manipulação da mente, livros com revelações do passado, entidade feminina dotada de poderes sobrenaturais, e sobre a própria psicologia do gênero de horror, o filme de Dreyer é certamente uma referência importante para *Anticristo*.

[271] Tanto a cabana quanto o tipo de veado presente no filme, foram, segundo Trier, criteriosamente selecionados para aludirem a exemplares comuns nos Estados Unidos. Cf. TRIER, Lars von et al. *Antichrist*. DVD 2: Extra Material. Array (Irvington, N.Y.): Criterion Collection, 2010 (108 min).

a esposa, com o semblante bastante fechado, quase ameaçador, e parecendo deslocada. Bem adiante na narrativa, a primeira foto é também mostrada a Gainsbourg pouco antes de seu ataque na oficina. Ela afirma não se recordar de ter trocado os calçados da criança naquele dia, mas sua explicação não convence Dafoe (ainda que haja grande estranhamento no fato de ele ter mostrado apenas *uma* das fotos, aquela em que Nic está só), motivando-o a reconstruir imageticamente o passado terrível de torturas à criança que vemos na sua projeção visual do passado da esposa.

Segundo a construção da realidade feita pelo condutor da narrativa, Dafoe, a foto corresponde, assim, a um elemento do passado que vem à tona para deflagrar toda a "verdade" sobre a loucura da esposa e sua culpa na morte da criança. Isso já é indicado quando Dafoe manipula as fotos pela primeira vez e, mais uma vez de maneira "distraída", passa o dedo sobre os sapatos da criança, o que indica novamente uma consciência narrativa que tem *controle* de como armará seu relato segundo seus próprios interesses. Além disso, cumpre notar que o caminho para a cena da descoberta das fotos vai sendo construído com elementos que retornarão na narrativa, ou que já tiveram um retorno (toca, ponte, tronco), além do recorrente gesto de *acobertar* a esposa, gerando, reiteramos, uma conjunção de estranheza e familiaridade que vai propulsando um verdadeiro sentimento de inquietação no filme.

Figura 60. Dafoe indicando subliminarmente os caminhos de sua narrativa.

Já a cena de sexo sob a árvore inicia-se com a imagem de Gainsbourg masturbando-se no jardim, próximo às raízes da árvore, o que vemos por meio da câmera subjetiva associada à visão do marido. Pouco após a chegada de Dafoe à cena, há um corte e uma tomada mostrando documentos históricos que ilustram o comentário de Gainsbourg, durante o sexo, sobre bruxas que faziam chover granizo. Aqui, uma outra narrativa é invocada por Dafoe para estabelecer paralelos com a narrativa dominante, servindo tanto para a sua

perspectiva – Gainsbourg e sua relação sobrenatural com as bruxas –, quanto para o ponto de vista da obra – elementos da própria História, rememorando o feminicídio da caça às bruxas, são recuperados para serem contrapostos à ficção. Há, então, um novo corte e em plano médio a câmera realiza um *zoom in* do casal até a nuca de Dafoe. Ocorre uma ruptura com os elementos sonoros, mas, ainda sem corte, a imagem se expande, revelando braços humanos entremeados às raízes da árvore. Dessa forma, a câmera ilustra, plasticamente, processos psíquicos da personagem, salientando, por meio da ausência de corte, a indissociação que o filme apresenta entre a percepção subjetiva de Dafoe e elementos tidos como "objetivos", "factuais".

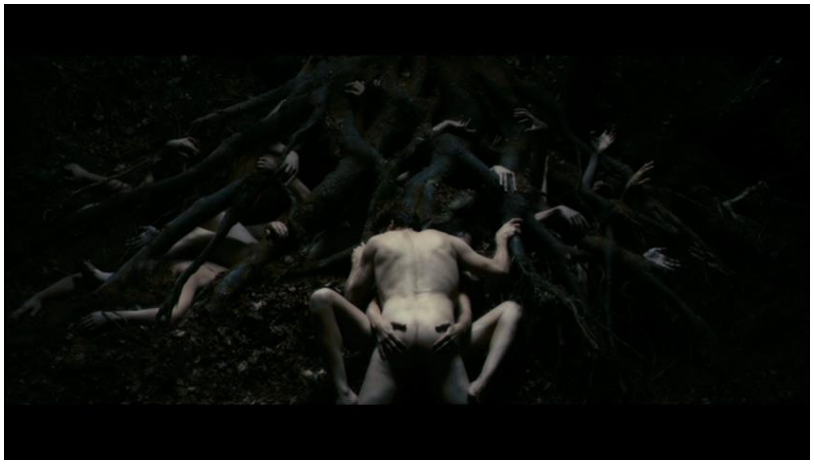


Figura 61. Cena expressionista que expõe níveis inconscientes do relato de Dafoe.

Pelo amparo de uma formatação claramente expressionista (e todos os significados que a apropriação dessa estética encerra, como apontado), os braços que vêm subitamente à tona parecem figurar os materiais enterrados, suprimidos que irrompem na narrativa para agregar um outro âmbito de significados ao filme. Estes podem ser associados à dinâmica de *controle e falta de controle* de *Anticristo*, o que vem se consolidando como uma tônica fundamental do filme, presente em sua armação formal e também em seus materiais.

Essa dinâmica se relaciona, por exemplo, aos diversos elementos que sinalizam o controle da narrativa por Dafoe (como a "síntese" da obra em seu prólogo, revelando uma consciência que sabe o desenrolar da história) e ao controle que Dafoe exerce sobre Gainsbourg, contendo suas pulsões, encaminhando seu tratamento e determinando suas características, como o local onde estão enraizados seus medos e como ela deve controlá-los racionalmente. Relaciona-se, da mesma forma, às referências que *Anticristo* traz de obras strindbergianas que abordam a "Batalha dos Cérebros", a disputa mental de controle entre duas subjetividades, que, no entanto, muitas vezes são figuradas como a projeção de uma

*mono*ssubjetividade. O pavor da perda de controle, nesses casos, se solidifica na ameaça "indomável" de uma outra subjetividade, caso da peça *O Pai*. Também está figurada no mundo caótico e fora de controle projetado na arte expressionista reapropriada por *Anticristo*, arte essa que também se conecta à representação de processos psíquicos que estão além do controle consciente e racional. Essa dinâmica também está, finalmente, nos elementos indicando os diversos lapsos freudianos do discurso de Dafoe, que escapam ao seu controle e que podemos associar, portanto, a conteúdos velados, reprimidos de sua psique, que transbordam no seu relato. Pelo amparo da cena acima descrita, podemos perceber que a investigação dos medos *enraizados* de Gainsbourg por Dafoe merece ser tratada em chave invertida, uma vez que esse enraizamento (de medos?) fica cada vez mais associado *à outra personagem.*

Aliados a essas constatações, a referência à hipnose, técnica que traz à tona elementos "enterrados" na mente; os aspectos oníricos das cenas analisadas, a referência à cena primária e as demais alusões a materiais reprimidos da consciência indicam, dessa forma, a importância de averiguar alguns aspectos da psicanálise freudiana para a abordagem de *Anticristo*. A legitimidade da averiguação subsiste no fato de que realizar um filme que tem o luto como um dos assuntos principais, seguido da produção de outro intitulado *Melancolia* não pode ser mera e inocente coincidência[272]. Além disso, o filme remete diretamente ao complexo de Édipo (etimologicamente, "pés inchados"), um dos núcleos da teoria freudiana, por meio dos sapatos trocados de Nic e da perfuração na perna de Dafoe.

Há também alguns momentos em que o filme expressa autoconsciência dessa conexão com Freud, todos em chave de ironização do discurso de Dafoe. O primeiro é na cena do banho de Gainsbourg, previamente mencionada, na qual Dafoe determina qual é a "única forma de terapia que funciona: exposição", acrescentando que todas as demais seriam apenas "conversa". O segundo momento se dá um pouco depois da metade do filme, logo após a cena em que Dafoe é transferido magicamente ao exterior da cabana, e as bolotas "chovem" sobre ele, e na qual assistimos ao despertar do casal. A transição entre as cenas dá-se em um corte seco e, em contraposição ao som profundo, digno de filme de terror do plano anterior, temos agora o cantar de pássaros. Dafoe encontra-se sentado no degrau da varanda. A câmera inicialmente focaliza, em *extreme close-up*, sua mão, marcada pelo ataque dos

[272] Freud escreveu em 1915 um artigo chamado precisamente *Luto e Melancolia* (*Trauer und Melancholie*, no original). Cf. FREUD, Sigmund. "Luto e melancolia". In: *Introdução ao narcisismo*: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

carrapatos, segurando uma xícara de café; o foco estabelece-se, em seguida, em seu rosto, bastante tenso. Em seguida, vemos Gainsbourg, com uma expressão, pela primeira vez, bem menos abatida que a dele, saindo da cabana e sentando-se a seu lado. Ele comenta: "Você parece ter dormido bem", ao que ela responde: "Eu dormi sim, obrigada". Com uma representação que contrasta largamente com a que acompanhamos no filme até então, Gainsbourg diz estar agradecida por ele estar lá, e que o ama, para em seguida indagar se ele tivera uma boa noite de sono. Dafoe assente com um movimento da cabeça. Há um corte abrupto e a câmera, que até então o focalizava de perfil, encontra-se agora em posição frontal – *jump cut* que cria um desafio claro à expectativa de coerência nos enquadramentos –, centralizando seu rosto e sua contradição: "Eu apenas ando tendo um monte de sonhos malucos". A câmera move-se, então, na direção de Gainsbourg que, com os olhos voltados para baixo, exclama: "Os sonhos não são de interesse algum para a psicologia moderna. Freud está morto, não está?".

As incongruências, frases inverossímeis, quebras de linearidade, descontinuidades baseadas na movimentação ilógica da câmera, o fato de essa cena encontrar-se entre dois momentos bastante *expressionistas* e dignos do universo dos *sonhos* – o da queda das bolotas e a cena da raposa –, e a ironia da contraposição entre Freud e a "moderna psicologia", aplicada sem sucesso por ele em todo o percurso do filme, são elementos que também corroboram a averiguação de alguns temas da psicanálise para a interpretação do filme. Suspeitamos, assim, que as referências ao processo de elaboração onírica e à atuação do inconsciente na geração de um sentimento de *inquietação* sejam elementos organizados pelo autor implícito de *Anticristo* para contrabalancear e problematizar o pretenso controle que Dafoe exerce sobre seu discurso.

As teorias de Freud a respeito dos sonhos integram-se às suas pesquisas acerca do inconsciente. Com o desvendamento da esfera em que este se insere, transferem-se para seu domínio os elementos que figuravam outrora na esfera do sagrado, da magia, ou mesmo da religião: o mistério, o indizível, o desconhecido. São campos de comum intersecção, vale frisar, com o universo da natureza, seja ela externa ou "interna"[273], universo esse também consagrado como o do *feminino*, como foi colocado pelo próprio Freud, e que ainda tem imensas reverberações na contemporaneidade[274]:

---

[273] C.f. WILLIAMS, Raymond. "Ideas of Nature". In: *Problems of Materialism and Culture*. London: Verso, 1980, pp. 67-85.

[274] Cf. BRAZ, Wilza Assunção. *Anticristo*: feminilidade e loucura na obra de Lars Von Trier, op. cit.

> As mulheres representam os interesses da família e da vida sexual; o trabalho da cultura tornou-se cada vez mais assunto dos homens; coloca-lhes tarefas sempre mais difíceis, obriga-os a sublimações instintuais de que as mulheres não são muito capazes. Como um indivíduo não dispõe de quantidades ilimitadas de energia psíquica, tem que dar conta de suas tarefas mediante uma adequada distribuição da libido. Aquilo que gasta para fins culturais, retira na maior parte das mulheres e da vida sexual: a assídua convivência com homens, a sua dependência das relações com eles o alienam inclusive de seus deveres como marido e pai. Então a mulher se vê relegada a segundo plano pelas solicitações da cultura e adota uma atitude hostil frente a ela[275].

Esse dado é trabalhado no filme pelas diversas associações que são feitas entre mulher e natureza, como na cena de indissociação entre Gainsbourg e o jardim do Éden. Assume-se, em vista disso, que em uma região escusa de nossa própria subjetividade – uma caverna ou uma toca escura, por assim dizer – habita uma força, uma pulsão, um instinto, por vezes incontrolável, uma entidade animalesca[276] que, sem que se tomem as devidas medidas de controle, ameaça a ordem social e a lei[277].

Os processos que se desenvolvem nesta região atuam sobre os materiais expostos em *Anticristo* de forma mais explícita ao sinalizar os atos falhos do discurso de Dafoe, uma vez que é nas "nas lacunas das manifestações conscientes que temos de procurar o caminho do inconsciente"[278], mas também no chiste (como o comentário de Gainsbourg sobre Freud estar morto estaria ilustrando), no sonho e no sintoma é possível reconhecer sua atuação. Por conseguinte, na mimese de procedimentos pertencentes à articulação dos sonhos – livres associações, deslocamentos, deformações, condensações, simbolismos e transformações regressivas de pensamentos em imagens – é possível ver também apontamentos do autor

---

[275] FREUD, Sigmund. "O mal-estar na civilização (1930)". In: *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos: (1930-1936).* São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2010, p. 44.

[276] Freud reconhece os sonhos como forma de expressão de impulsos sujeitos, durante o dia, à pressão de resistência, mas que encontram reforço, à noite, de fonte de excitação localizadas em áreas profundas. Nesse sentido, afirma que o respeito conferido aos sonhos pelos povos antigos "é uma homenagem (baseada em um discernimento psicológico correto) às forças indomadas e indestrutíveis na mente humana, ao poder 'demoníaco' que produz o desejo onírico e que encontramos em nosso inconsciente". FREUD, Sigmund. *Die Traumdeutung* (1900), p. 1039. Arquivo eletrônico disponível em: <http://odysseetheater.org/ftp/bibliothek/Psychologie/Sigmund_Freud/Sigmund_Freud_Die_Traumdeutung.pdf >. Acesso em: 27 jun. 2013.

[277] "A sociedade acredita não existir maior ameaça que se possa levantar contra sua civilização do que a possibilidade de os instintos sexuais serem liberados e retornarem às suas finalidades originais. Por esse motivo, a sociedade não quer ser lembrada dessa parte precária de seus alicerces". FREUD, Sigmund. "Conferências introdutórias sobre psicanálise" (partes I, II e III). In: *Obras Completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Vol. 15 e vol. 16. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 36.

[278] GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 171

implícito da obra aos significados latentes do filme, que ultrapassam o nível de controle racional de nosso narrador.

Dessa forma, aproveita-se a estruturação onírica para caracterizar o material inconsciente de determinado indivíduo, inscrito em um específico momento histórico e, dados os atributos do filme que apontam o fato de suas personagens corresponderem também a funções sociais, caracteriza-se também uma espécie de *inconsciente coletivo* que estrutura a visão hegemônica contemporânea, incorporada por Dafoe. A escolha por esta abordagem estilística seria configurada, portanto, como meio para que possamos enxergar na obra a estruturação dos materiais *suprimidos* de uma mente (e suas determinações sociais), uma vez que, de acordo com Fichte, "[...] a natureza de nossos sonhos proporciona um reflexo muito mais *verdadeiro* de toda nossa inclinação do que somos capazes de descobrir sobre ela por meio da auto-observação na vida de vigília"[279].

Por meio das ferramentas de análise apresentadas em *A Interpretação dos Sonhos* podemos, assim, elencar algumas passagens do filme que dão suporte à nossa penetração no seguro Éden da consciência para perscrutar a "verdadeira realidade psíquica"[280] que lhe encerra – o inconsciente. Iniciando nossa investigação, podemos nos referir à primeira tomada do filme (ver Figura 1), com sua superfície escura, rabiscada toscamente com giz, e em cujo centro vemos o nome de Lars von Trier sobre uma parte previamente apagada. Sua configuração em branco e preto, remetendo ao prólogo e ao epílogo do filme, parece encobrir camadas mais profundas, o que interpretamos como um convite feito pelo autor implícito da obra à investigação dos significados mais "ocultos" do filme...ou seriam as camadas mais veladas de uma mente? Vale observar que no intertítulo do segundo capítulo (ver Figura 59) ainda vigora a ideia de camadas veladas e sobrescritas, mas a falta de organização que a superfície expõe parece também figurar um transbordamento de materiais caóticos que falhou em ser "contido" ordenadamente.

Poucos segundo depois, após a apresentação do nome do filme e a tomada que identifica a primeira sequência como "prólogo", somos transportados a essa mesma sequência. Podemos abordá-la de formas distintas e complementares, ao invés de excludentes: ela pode ser vista como parte integrante do restante do filme, tomando parte de um

---

[279] FICHTE, Immanuel Hermann. *Psychologie: die Lehre vom bewussten Geiste des Menschen.* Leipzig, 1864, vol. 1, p. 539, apud FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos.* Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001 (texto original publicado em 1900), p. 88, nosso grifo.

[280] Idem, ibidem, p. 584.

conglomerado de pensamentos, teorias e ideias transformados em imagens sonoras e visuais (procedimento íntimo da elaboração onírica proposta por Freud). Pode, ainda, ser compreendida como algo que deriva da vida consciente, compartilhando de suas características ("restos diurnos", como batizado pelo psicanalista): materiais que se combinam a elementos oriundos do inconsciente para a estruturação dos sonhos[281], o que estaria relacionado às diversas rimas imagéticas que o prólogo *condensa*.

Nessa chave, há a possibilidade de enxergar algumas representações aí presentes, "restos de experiências triviais"[282], como se retomadas posteriormente de forma deslocada, analogamente ao conceito de distorção onírica proposto por Freud. Observemos, assim, o quebra-cabeça sobre o qual o casal faz sexo, composto de uma raposa, um veado e um corvo. Estes três animais são, em um primeiro momento, representações irrelevantes, "restos pré-conscientes do dia anterior"[283] mas, posteriormente, como se devidamente "catexizados", ou seja, carregados de energia psíquica oriunda de uma outra fonte qualquer mais perceptível à consciência, retornam e tomam parte ativa no prosseguimento da narrativa, de maneira similar ao que se dá em um sonho.

No prólogo também percebemos os sapatos de Nic, no chão, posicionados de forma invertida, enquanto o bebê salta do berço. Seguindo a linha interpretativa acerca dos restos diurnos, poderíamos apontar essa imagem como propulsoras de toda a elucubração de nosso narrador sobre a tortura a que Gainsbourg submetia a criança. A imagem, por conseguinte, retornaria de maneira distorcida a fim de relacionar-se a um impulso desejoso inconsciente, ou mesmo subconsciente de nosso narrador, o que é figurado nas cenas com fotos de Nic, na sua visão fantasiosa do passado de Gainsbourg com a criança no Éden e também nos laudos encontrados por Dafoe. Outros constituintes imagéticos do prólogo podem igualmente ser encarados como elementos que retornarão em uma chave reconfigurada, como as estrelas nas meias de Nic e em seu móbile, que serão reelaboradas como a constelação que Dafoe observa tanto no sótão, quanto no céu, afirmando sua inexistência em um processo semelhante ao que se dá nos sonhos, quando nos damos conta de sua irrealidade.

De forma semelhante, as estatuetas nomeadas "dor", "luto" e "desespero" seriam a fonte a partir da qual tais palavras ressurgiriam metamorfoseadas em experiência alucinatória, formatando o conteúdo do material seguinte ao prólogo. Tal experiência, ao ser transferida à

[281] FREUD, Sigmund. "Conferências introdutórias sobre psicanálise" (partes I, II e III), op. cit., p. 253.
[282] Idem, *A interpretação dos sonhos*, op. cit., p. 184.
[283] Idem, ibidem, p. 534.

personagem feminina, poderia responder também a impulsos desejosos do narrador – anseio de que ela passasse por estes estágios –, ou, por meio do mecanismo de identificação, para ocultar o fato de que seu próprio ego experimentava tais estágios. Nesse caso, a transferência à personagem feminina seria uma consequência da proibição feita pela censura de que esse mesmo ego tivesse ciência de sua legitimidade[284], ou seja, de que o narrador de fato sofria tais processos.

Afastando-nos um pouco do prólogo, podemos perceber que a menção aos "resíduos diurnos" também se dá em momentos integrantes dos demais capítulos da obra como, por exemplo, quando Dafoe toca distraidamente o esmeril manual na oficina. Não servindo de forma alguma a um propósito narrativo imediato, essa cena serve, contudo, não apenas para apontar o controle do desenrolar da narrativa por Dafoe, mas também para ilustrar que seu retorno como a arma fálica a lhe penetrar a perna seria mais uma manifestação de algo semelhante a uma distorção onírica, a vingança noturna do que fora desprezado e negligenciado durante o dia, como colocado por Freud:

> A energia psíquica que foi acumulada durante o dia, por meio de inibição e supressão, será, à noite, a força propulsora do sonho. No sonho, o que fora suprimido vem à tona. De forma semelhante, o poeta Anatole France (Lys rouge) expressa que "o que vemos à noite são os restos miseráveis do que negligenciamos no dia anterior. O sonho é, frequentemente, a vingança das coisas que desprezamos ou a reprimenda dos seres abandonados"[285].

Outra relação entre o filme e os mecanismos constituintes da elaboração onírica seria o processo de *livre associação*, que vem do termo *Einfall* ("ideia", algo que vem subitamente à mente), assim explicado por Luiz Hanns:

> De modo geral, pode-se dizer que uma ideia/representação (*Vorstellung*) recalcada, ao estabelecer vínculos associativos com outras representações menos ameaçadoras, situadas em pontos mais afastados da cadeia associativa, permitirá ao conteúdo recalcado aflorar à consciência, sob uma forma distorcida, sem o perigo de ser reconhecido.[286]

No enredo, esse é o mecanismo por meio do qual Dafoe chega à fonte dos medos de Gainsbourg. Mas ele também corresponde à compreensão dos nomes de capítulos do filme

---

[284] Cf. FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*, op. cit., p. 320.

[285] Idem, *Die Traumdeutung* (1900), p. 53. Arquivo eletrônico disponível em: <http://odysseetheater.org/ftp/bibliothek/Psychologie/Sigmund_Freud/Sigmund_Freud_Die_Traumdeutung.pdf> Acesso em: 07 jul. 2012.

[286] HANNS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 101.

(dor, luto, desespero), dos animais testemunhados em visões (*Three Beggars*), das estátuas dos três mendigos, das constelações, do quebra-cabeça e dos sentimentos de Gainsbourg como elementos que possuem algum nexo associativo no universo psíquico que o filme explora. Assim, respectivamente, relações estéticas, elementos da natureza, questões sociais, construções científicas (se pensarmos que o formato das constelações parte de decisões arbitrárias), objetos do cotidiano e elementos emocionais poderiam ser vistos como uma cadeia de ideias que estabelece, entre seus componentes, vínculos associativos. Se lembrarmos que os "três mendigos" devem chegar, como dito por Gainsbourg, quando alguém estiver para morrer (o Anticristo?), eles podem, ainda, remeter aos três reis magos, que chegam quando Cristo nasce, sinalizando o mundo às avessas que Dafoe experiencia e as alusões à religião e a estruturas míticas, que também cabem à cadeia associativa. Consequentemente, pelos nomes dos capítulos, o *implied filmmaker* traria um comentário sobre a importância dessa associação, que pode ser interpretada como a forma pela qual uma ideia recalcada (os "três mendigos", versão mais denotativa do termo, aludindo a questões sociais e de classe que Dafoe reprime, "esconde" em seu discurso) procura vias associativas "menos ameaçadoras" pelas quais possa se fazer presente, ainda que de forma distorcida. Assim, mesmo que se tente manter oculto o real significado dos três mendigos, seu espectro ronda todas as demais substituições impostas pela consciência narrativa para censurar sua importância, a despeito do pretenso controle de Dafoe sobre o material narrado.

O processo de condensação, por outro lado, atua na sinopse de temas e procedimentos que o prólogo sintetiza do filme inteiro e, também, nas imagens hipnóticas do Éden como preâmbulo das "ameaças" que o casal encontraria por lá. Também age na maneira brechtiana pela qual o discurso hegemônico (produzido e defendido por homens brancos, ocidentais, heterossexuais e de classes privilegiadas), encontra-se, em *Anticristo*, concentrado na figura de seu narrador. Reciprocamente, a condensação também se dá na limitação a uma mulher do que seria concebido, de fato, em relação a uma esfera mais ampla e abstrata – ao *feminino*, já anunciado pelo símbolo de Vênus nos intertítulos iniciais. Dessa forma, haveria a combinação de diversos temas em um único símbolo onírico – Gainsbourg –, que compreenderia um rol de pensamentos, sentimentos, desejos e ideias conectados aos significados do termo "feminino". Ao final do filme, o retorno desse material que fora reprimido e direcionado a um único elemento ocorre na materialização das diversas mulheres sem rosto a invadir a floresta, como se o mecanismo de condensação, fosse, assim, desmontado, mostrando a verdade por trás desse aparato da censura. Anônimas, caladas e

indistinguíveis, essas figuras, vale destacar, parecem responder, no relato de Dafoe, a uma *tipificação* da mulher, sendo estas, portanto, objetos carregados de significado, mas não produtores deste, como discutido por Laura Mulvey:

> A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas *fantasias* e *obsessões* através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como *portadora de significado e não produtora de significado*.[287]

O argumento é coerente à constatação de o domínio linguístico do filme pertencer a Dafoe, o que é exposto pelo fato de a própria narrativa do filme estar sob seu controle e, também, no nível do *relatado*, pela discrepância do volume de falas no filme. Além disso, enquanto objeto da investigação de Dafoe e preenchendo, em um nível alegórico, o papel do *feminino*, do *Outro*, Gainsbourg parece ser definida, perscrutada e interpretada em relação ao padrão, à norma, que, não esqueçamos, é masculina por excelência em nossa cultura.

Essa brevíssima incursão por alguns temas da elaboração onírica e de aspectos do inconsciente na obra de Freud parece, assim, confirmar a hipótese que vimos aventando, qual seja, a de que, em *Anticristo*, não apenas testemunhamos a materialização de processos psíquicos conscientes de Dafoe (desejos, imaginações, elucubrações, lembranças), mas também a exposição daqueles velados, *inconscientes*, que fogem ao *controle racional* que ele tenta impor à sua exposição dos fatos. Tais processos, como os atos falhos já vinham ilustrando, são também expressos dentro de sua narrativa, expresso por sua "voz", mas parecem indicar um alcance maior do filme. Se a cena de sexo sob a árvore e as cenas das fotos de Nic ilustram, como o filme *Repulsa ao Sexo*, o retorno horrendo e quase incontrolável de materiais suprimidos por uma determinada subjetividade, o arrebatamento de História a adentrar a cena do sexo parece apontar, tal qual em *O Iluminado*, para um nível de *inconsciência* que perpassa a individualidade de Dafoe. É como se certos materiais suprimidos do próprio senso comum e necessariamente vinculados à História implodissem a superfície da narrativa racional e consciente de Dafoe (a voz de uma subjetividade e de um discurso hegemônico), exigindo o seu retorno à consciência, ainda que de forma deslocada ou distorcida. Não por acaso, o retorno do reprimido também se manifesta na cena por meio da imagem de uma *coletividade* de seres humanos *desenterrados* do solo edênico que tentou os conter.

[287] Cf. MULVEY, Laura. "Prazer Visual e cinema narrativo", op. cit., p. 438, nossos grifos.

Nesse caminho, relembremos que é igualmente no *frustrado* controle racional (via terapia cognitivo-comportamental) que Dafoe exerce sobre a esposa (e sobre a narrativa) que se deixa entrever a crítica do autor implícito às abordagens teóricas e estéticas que desconsideram a importância de processos inconscientes. As "alucinações, visões, forças sobrenaturais, monstruosidades da natureza e violência inexplicável"[288] de *Anticristo*, portanto, são associadas a processos de repressão psíquicas frequentemente expostos em obras expressionistas e, não raramente, trabalhados na chave das figuras duplicadas e nos processos de *projeção*:

> [...] as figuras duplicadas apresentam características sombrias e destrutivas, sendo manipuladas passivamente e sem resistência. Essas imagens duplicadas representam perfeitamente o lado sombrio e reprimido da personalidade; existindo como o outro que é projetado para fora, o indivíduo não precisa se confrontar com a dimensão desconhecida e negada de si [...] O cinema expressionista retratou um mundo estranho, reduzido a uma tela de projeção de conteúdos que o sujeito não reconhece como seus. Enclausurado em sua loucura, o indivíduo perde a capacidade de reconhecer o mundo em sua objetividade e somente o percebe como um universo povoado por fantasmas que o perseguem e o ameaçam. Impedido de contato com o mundo real, o indivíduo estranha seus próprios pensamentos, que se tornam seu outro.[289]

Não coincidindo totalmente com o que observamos em *Anticristo*, que submete sua configuração expressionista a uma estruturação mais criticamente distanciadora, as descrições acima, contudo, expressam muitos dos assuntos que temos detectado nos filme, como nossa hipótese de que uma dimensão negada de Dafoe seja projetada na figura de Gainsbourg – sua não admitida irracionalidade, os materiais "indizíveis" enraizados em sua mente. De maneira elaborada, o medo que foi induzido em sua esposa, por meio de um processo de livre associação, fazendo-a temer a natureza como um lugar estranho e ameaçador, parece corresponder a suas próprias inquietações e perturbações, percebidas como sentimentos, sensações e pensamentos estranhadas de si mesmo. Para compreendermos um pouco mais como o filme trabalha com esse efeito de inquietação e estranheza, (*Unheimlichkeit*), recorreremos ao ensaio que Freud escreveu em 1919, *Das Unheimliche*[290].

---

[288] SINNERBRINK, Robert. *New Philosophies of Film*: Thinking Images, op. cit., p. 167

[289] KOHATSU, Lineu Norio. *Cinema expressionista alemão*: o estranho, o estranhamento e o efeito de estranhamento. op. cit., pp. 107-111.

[290] FREUD, Sigmund; SOUZA, Paulo César. "O Inquietante". In: *Obras Completas*/14, *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

O termo *Unheimliche* é geralmente traduzido para o português como o "estranho", e em inglês é conhecido como *uncanny*, embora outras traduções para o termo possam ser "repulsivo" ou "sinistro". Na tradução direta do alemão da Companhia das Letras, contudo, foi traduzido como "o inquietante", termo que usaremos aqui, ainda que em seu sentido original exista a ideia de algo que é, ao mesmo tempo, estranho/secreto e familiar/íntimo ("o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar"[291]). O senso de inquietude, assim, dando conta de ideias tão conflitantes, reside, a princípio, na sensação de falta de orientação e na incerteza intelectual, efeitos esses que, como demostrado, abundam em *Anticristo*, como nas camadas com velocidades diferentes em um mesmo plano (cenas hipnóticas de Gainsbourg), nos recorrentes *jump cuts* ou nos diversos procedimentos que quebram nossa expectativa, como no surgimento de Dafoe em seu próprio campo de visão, por exemplo.

Conforme vamos percebendo, por meio dos recursos mencionados acima (que vão se multiplicando) e também por elementos do enredo, que nossas presunções são revertidas e a lógica esperada não é cumprida, a sensação de inquietude vai se aguçando. Isso porque esse efeito surge, em obras ficcionais, quando ficamos em dúvida se estamos lidando com um delírio, uma alucinação de uma personagem ou com um relato que deve ser lido "como real no mundo da narrativa"[292]. Por não ser um mundo já estabelecido de início como fantástico, mas que vai dando mostras de suas inconsistências no nível da verossimilhança da narrativa e da própria lógica tida como "natural" em obras fílmicas, *Anticristo* apoia-se criticamente nas inquietudes que gera para desafiar não apenas nossa identificação com a personagem de Dafoe e com seu relato, mas também nossas próprias certezas intelectuais em relação à construção cinematográfica e à forma que retrata o mundo.

Duplos, repetições de objetos ou ações, sinistras coincidências (como a miraculosa descoberta por Dafoe da ferramenta para livrar sua perna do peso) – tudo isso colabora para a sensação ambígua de estranheza e familiaridade com os eventos que o filme vai tecendo. Entretanto, vemos na narrativa uma tentativa da parte de Dafoe de relacionar esse sentimento de aversão, de repulsa, de inquietação à esposa, o que ocorre segundo uma conjunção exposta por Freud: o inquietante que surge da magia, do pensamento onipotente, da predominância da realidade psíquica sobre a realidade material. Ao mostrar-nos como Gainsbourg é capaz de

[291] Idem, ibidem, p. 249.
[292] Idem, ibidem, p. 158.

invocar tempestades de granizo, tal como as irmãs de Ratisbon[293]; ouvir o premonitório choro de tudo que vai morrer e prever a chegada dos três mendigos, quando um dos dois deve morrer, Dafoe tenta nos provar o *Unheimliche* que vem de uma estranha conexão da mulher com a natureza, o que lhe garantiria poderes quase sobrenaturais. A bastante sinistra "intuição feminina", construção social tão familiar do senso comum, é apenas mais uma versão das inquietudes aí expostas que atravessam a ficção.

Outro elemento especialmente interessante no suporte à inquietude gerada por *Anticristo* é a dúvida se algo é animado ou inanimado, o que se constitui como mais uma fonte para a geração de estranheza. Já no tronco com "personalidade" é estabelecida essa ambivalência, que irá se ater a outros momentos da narrativa, como quando Gainsbourg relata sobre as sementes que ouvira chorar, e como testemunhara um grito humano que vinha da natureza como um todo. Dentro do relato de Dafoe, esses incidentes demostram, mais uma vez, a formam sinistra, perturbadora por meio da qual Gainsbourg relaciona-se com o Éden, dando pistas de seu domínio por pensamentos cada vez mais irracionais.

Contudo, outras confrontações com seres que oscilam entre estarem vivos ou inanimados vêm, de maneira mais pungente, das próprias confrontações de Dafoe com a raposa e com o corvo. A primeira aparece, a princípio, como um animal estático, sem vida, ainda que a aproximação de Dafoe tenha sido instigada por uma estranha movimentação na mata. Quando Dafoe tenta se aproximar do animal, porém, percebemos que ela está viva, mas devorando-se a si mesma, desentranhando-se, o que acirra a amedrontadora dúvida. Com o corvo, temos uma ocorrência similar. O animal está dentro da toca, sem vida, mas Dafoe, ao *desenterrá-lo*, fazê-lo surgir de um lugar onde estava *oculto*, amedronta-se com o excesso de vida, de energia que o animal passa a possuir quando esse se tona uma ameaça à personagem.

A cena do corvo, aliás, expondo a entidade animalesca indomada e indestrutível que é descoberta em uma *toca*[294], concentra um apanhado de fatores que tornam algo

---

[293] A referência é o caso "exemplar" de duas mulheres da cidade de Regensburg (também conhecida como Ratisbon) que foram acusadas de causar tempestades de granizo por meio de feitiçaria e, logo, "devidamente" punidas na fogueira. É intrigante notar que nas "confissões" sob tortura das mulheres, há a alusão à forma por meio da qual as tempestades foram causadas: elas, por ordem de um demônio, foram instigadas a mexer com os dedos em um orifício preenchido com água enquanto invocavam o nome de Satanás – o que poderíamos interpretar como uma alusão punitivista à masturbação feminina. Não por acaso, a cena em que Gainsbourg menciona as "irmãs de Ratisbon" inicia-se com a mulher masturbando-se sob a árvore, ato que é logo "reparado" pela participação do homem no ato sexual. Cf. INSTITORIS, Heinrich; SPRENGER, Jakob; MURARO, Rose Marie (Introdução); BYINGTON, Carlos (Prefácio); FRÓES, Paulo (Tradução). *O martelo das feiticeiras* (*Malleus maleficarum*). Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991, p. 297-298.

[294] Cf. Nota 276 sobre "o poder 'demoníaco' que produz o desejo onírico e que encontramos em nosso inconsciente".

amedrontador em *unheimlich*: o medo de ser enterrado vivo, as formas de lidar com a morte (lembremos que o corvo ressuscitado recusa-se a morrer) e, principalmente, o *retorno do reprimido*, a definição fundamental de "inquietante", "estranho" proposta por Freud:

> Primeiro, se a teoria psicanalítica está correta ao dizer que todo afeto de um impulso emocional, não importando sua espécie, é transformado em medo pela repressão, tem de haver um grupo, entre os casos amedrontadores, em que se pode mostrar que o elemento amedrontador é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa amedrontadora seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio amedrontador ou causado por outro afeto. Segundo, se tal for realmente a natureza secreta do inquietante, compreendemos porque o uso da língua alemã permite que o familiar (o *heimlich*) converta-se no seu oposto, o inquietante (*unheimlich*) (p. 340), pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou estranho, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. O vínculo com a repressão também nos esclarece agora a definição de Schelling, segundo a qual o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu[295]

Dessa forma, os materiais que habitam o domínio do inconsciente, suas pulsões e pensamentos indizíveis, são-nos revelados de maneira mais poderosa por meio de uma inquietante representação de seus processos de ocultamento e revelação. No filme, Dafoe tenta, assim, conectar o "reprimido" ao fato de que Gainsbourg já deslizava há tempos para uma esfera longe da racional (o que as fotos, os laudos médicos e seu caderno de pesquisa "comprovam") – talvez pela "conexão com a natureza" que a mulher descobriu – , e que esses materiais vêm à tona em seu repulsivo ataque ao marido. Contudo, em sua própria narrativa há a revelação involuntária de que esse retorno do reprimido é de outra ordem: ele corresponde ao inquietante encontro de Dafoe com os materiais de seu próprio inconsciente (simbolizados nos três animais, por exemplo). Falhando em ser propriamente ocultados, os materiais voltam projetados como uma parte de sua subjetividade que lhe é estranhada, em uma dinâmica que o aproxima de um estado claramente paranoico[296]. O objeto externo, sobre o qual são projetadas as modificações internas de um indivíduo torna-se, portanto, uma

---

[295] FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. London: Penguin Books, 2003, p. 147-148.

[296] "Na formação de sintomas da paranoia é notável, antes de tudo, a característica que recebe o nome de projeção. Uma percepção interna é suprimida e, em substituição, seu conteúdo vem à consciência, após sofrer certa deformação, como percepção de fora. Essa deformação consiste, no delírio persecutório, numa transformação do afeto; o que deveria ser sentido internamente como amor é percebido como ódio vindo do exterior". Cf. FREUD, Sigmund. "Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (*Dementia Paranoides*) relatado em autobiografia ('O caso Schreber, 1911')". In: *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber"), artigos sobre técnica e outros textos* (1911 – 1913) – Obras completas, vol. 10. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 2010, p. 57.

ameaça. Nesse sentido, vale mencionar que um dos elementos associados ao efeito de inquietação por Freud é também o *pânico da castração*, que, na mente cada vez mais delirante de Dafoe, realiza-se na forma de um símbolo, um conceito psicanalítico que subitamente torna-se real.

> [...] o efeito inquietante é facil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante.[297]

Assim, o que parece compor os materiais inconscientes de Dafoe que deveriam ter se mantido velados, mas que escapam ao seu controle, está intimamente relacionado à inquietude advinda dessa ideia de castração, em outras palavras, de *efeminação*. Sob uma carapaça de racionalidade, de compreensão do mundo em termos lógicos, subjaz, assim, um pântano no qual estão enterrados os mais repulsivos pensamentos a respeito do significado do feminino e da ameaça que esse conceito encerra. Esse argumento apoia-se na leitura de Todd sobre o próprio texto de Freud acerca do *Unheimliche*, apontando como a figura central da mulher em muitos de seus exemplos (como no conto *O Homem de Areia*, *Der Sandmann*, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, de 1815) é estranhamente deixada de lado pelo autor. Associando o tema do "mau olhado" (*evil eye*), que Freud também vincula ao inquietante, à ameaça do olhar invejoso/castrador feminino, e retomando a própria menção que Freud faz sobre o *Unheimliche* causado pela visão do órgão genital feminino, a autora conclui que

> São as mulheres que são *unheimlich*, seja porque a visão de sua genitália provoca o medo masculino da castração ou porque o olhar das mulheres lembram os homens da "valiosa e frágil coisa" que eles temem perder [...] Assim como em *O Homem de Areia* de Hoffmann, a significação é amplamente social: se as mulheres foram silenciadas, encobertas, escondidas, isso se dá em parte porque elas representam uma ameaça aos homens. [...] na realidade, [Freud] negou em várias ocasiões que a inveja do pênis poderia ser uma projeção masculina derivada do medo da castração. Essa negação impossibilitou que ele visse que os seus exemplos em "Das Unheimliche" contam a história do medo masculino das mulheres e as consequências sociais desse medo.[298]

Nesse sentido, o que se coloca como o retorno do reprimido em *Anticristo* corresponderia ao inquietante "desenterramento", ao "desentranhamento" de processos

---

[297] FREUD, Sigmund; SOUZA, Paulo César. "O Inquietante", op. cit., p. 271-272.

[298] TODD, Jane Marie. "The Veiled Woman in Freud's 'Das Unheimliche'", *Signs*, 11:3, 1986, pp. 527-528.

mentais velados de uma certa subjetividade, e sua relação com determinados discursos hegemônicos (como os discursos patriarcais, que asseguram a posição desprivilegiada das mulheres, silenciadas e "encobertas"[299]), e com as ideologias que estabelecem o que é o imaginário "feminino" e de que forma este pode ser absolutamente "ameaçador". A estruturação distanciadora da obra, expressa, por exemplo, nas imagens de mulheres acusadas de bruxaria que invadem a cena de sexo na árvore, assegura o condicionamento social e histórico desses processos, também complexificada pela alusão a uma *coletividade* que irrompe do solo.

Parece-nos, assim, nem um pouco casual que Trier tenha utilizado justamente o gênero de horror e seus clichês para abordar os processos mentais de Dafoe e os materiais indizíveis de sua mente relativos à representação do feminino. Tal gênero, tendo sido definidos pela teoria fílmica psicanalítica como "alegorias de ansiedades ideológicas e sócio--políticas que, de outra forma, não poderiam encontrar expressão cultural"[300], parece adequar--se às discussões que temos desenvolvido sobre o retorno do reprimido, o inquietante e a ilustração de processos alucinatórios, como em obras expressionistas, além de possuir uma relação no mínimo complicada com as questões do controle e da ameaça de comportamentos femininos. Alguns filmes que exploram essas questões parecem ser, inclusive, "citados" por *Anticristo*.

Um exemplo é o filme *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973, de William Friedkin), cuja mencionada intersecção com *Anticristo* é reiterada na última cena com fala do filme, em que vemos uma imagem de Gainsbourg, em *extreme close-up*, com traços demoníacos, acompanhada de sua intrigante frase: "nada disso serve" ("*none of it is any use*"). Em *O Exorcista* testemunhamos a "exemplar" punição de uma atriz estadunidense de sucesso que é divorciada e uma mãe "negligente". Como representante das "novas mulheres" dos anos 70, buscando uma "vida fora do papel de dona de casa[301]" – uma clara ameaça aos conceitos tradicionais de maternidade, restrição ao papel social e família – ela acaba por experienciar nada menos do que a possessão demoníaca de sua filha, Regan (Linda Blair) de 12 anos, o que

[299] O que pode ser também relacionado ao gesto de cobrir Gainsbourg com uma coberta, que é repetido durante o filme.

[300] TODD, Jane Marie. "The Veiled Woman in Freud's 'Das Unheimliche'", op. cit., p. 161.

[301] Cf. KERSTEN, Calhoun. "The Exorcist and its Punishment of the New Woman". Disponível em: <http://selfproclaimedmegalomaniac.wordpress.com/2011/03/25exorcist-and-its-punishment-of-the-new-woman>. Acesso em: 12 abr. 2013.

também serve de alerta poderoso sobre a sexualidade feminina incipiente, mostrada de maneira pungente na cena em que a menina masturba-se com um crucifixo.

Outra produção que retrata emblematicamente a forma de se lidar com uma transgressão feminina da ordem social é *Psicose* (1960), de Hitchcock, que também é referida em *Anticristo* na cena de Gainsbourg no chuveiro, como já mostramos[302]. O filme apresenta a personagem Marion (Janet Leigh) sendo assassinada como consequência (indireta) de sua deslealdade com seu chefe, que se manifesta como um desafio à autoridade masculina[303]. Seu assassino, Norman Bates (Anthony Perkins), figura os tormentos psicóticos de uma personagem que possui questões edipianas e de identidade – ele *torna-se* a falecida mãe para cometer seus assassinatos, emasculiniza-se, portanto. Mesmo que sem motivações conectadas com a transgressão de Marion para matá-la, ele executa a punição que é sustentada pelo ponto de vista da obra e pelos discursos hegemônicos, ainda que a condição *psicótica* de Bates seja usada como um disfarce dos conteúdos latentes desses discursos. Segundo Freire, na hermenêutica de Freud, o indivíduo psicótico não reconhece que

> [...] a voz ou as vozes que lhe são imperativas e suas alucinações são criações de seu próprio psiquismo, como quando sonhamos e no ato mesmo do sonhar tomamos as imagens oníricas em sua realidade fantástica, com a diferença de que despertamos desse sonho e somos dele arrancados para a realidade da vigília, enquanto o psicótico naufraga naquela realidade fantástica. [...] Na psicose o inconsciente torna-se, de forma escancarada, consciente. Também nos sonhos temos essa explosão do inconsciente de forma consciente. Não é por acaso que Freud ao iniciar a parte II de "Esboço de psicanálise" escreve: "Um sonho, então, é uma psicose, com todos os absurdos, delírios e ilusões de uma psicose".[304]

A menção à psicose nos leva novamente a Strindberg, e à leitura que Costa faz de *Rumo a Damasco* como um "surto psicótico", no qual, assim como nossa leitura estranhada

---

[302] Vale ressaltar que Trier, em uma entrevista, afirma que assistiu a alguns filmes de horror como "pesquisa" para *Anticristo*. Além de alguns filmes de horror japoneses mais recentes, o cineasta cita *O Exorcista*, *O Iluminado*, *Carrie* (1976, Brian de Palma) e a famosa cena do chuveiro de *Psicose* como parte de sua pesquisa. TRIER, Lars von. "Lars von Trier on *Antichrist*". In: *Projections*, Volume 4, Issue 1, Summer, 2010. Além disso, Badley menciona como uma das fotos do material de divulgação de *Anticristo* fazia "uma reinvenção da foto publicitária para o filme *Os Pássaros*", com o pássaro que Hitchcock trazia ao ombro sendo substituído por um corvo morto aos pés de Trier. Cf. BADLEY, Linda. *Lars von Trier*, op. cit., p. 72.

[303] Freeland menciona esse e mais alguns exemplos interessantes de punição feminina, como a perfuração letal com uma furadeira elétrica da protagonista "exibicionista" de *Dublê de Corpo* (*Body Double*, 1984, de Brian de Palma). Cf. FREELAND, Cynthia A. "Feminist Frameworks for Horror Films". In: BORDWELL, David e CARROL, Noël (Ed.). *Post-Theory*: Reconstructing Film Studies. Madison: University of Wisconsin, 1996.

[304] FREIRE, J. M. G. "Uma reflexão sobre a psicose na teoria freudiana", in *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, vol. I, no. 1, março de 1998, p. 107

de *Anticristo* tem mostrado, a realidade inconsciente de sua personagem central é tomada como realidade consciente. Os absurdos, delírios, paranoias e ilusões de ambas as obras compõem o universo onde as mulheres, bem como nas obras de horror vinculadas ao filme de Trier, demandam controle para que não se tornem seres "castradores" do que poderíamos identificar como "privilégios" políticos e sociais da masculinidade, temática incisiva também de outras obras strindbergianas e de diversos outros filmes de horror *mainstream*. Atentemos, contudo, como essa perspectiva, em *Anticristo*, é questionada por meio da armadilha estruturada no filme.

Essas ideias estariam, assim, associadas à inclusão de cenas sanguinolentas, brutais e chocantes em *Anticristo*. Dessa forma, a castração dele (que se configura como seu próprio pânico transferido às ações da esposa), embora impactante, não é mostrada diretamente, sendo recalcada da própria tela – segundo o discurso ideológico corporificado pelo narrador do filme, mostrar em detalhes a castração masculina representaria um inquietante, um repulsivo que ultrapassaria todas as censuras possíveis. O filme *Farinelli*, previamente mencionado, também respeita essa "lei", mostrando a cena de castração de maneira forte, mas nem um pouco gráfica. Já a castração dela merece *close-up*, atendendo, ao que podemos definir como o desejo inconsciente do narrador e o conteúdo latente da ideologia por ele incorporada – a morte exemplar da sexualidade "avassaladora" e "ameaçadora" conectada ao feminino[305], cujo controle é essencial para que a "ordem social" seja garantida e os códigos morais respeitados. Como colocado por Galt, a respeito da cena,

> Em certo sentido, o plano segue as convenções do horror em torno da violência corporal gráfica, mas ele também quebra a convenção ao tornar literal o que é repetido inúmeras vezes no cinema de horror como metáfora, mas nunca mostrado explicitamente: a punição corporal das mulheres desejantes.[306].

Ao trazer essa imagem de forma tão explícita e intensa, o ponto de vista de *Anticristo* não apenas estabelece um posicionamento crítico em relação à recorrente representação punitivista da mulher em filmes de horror, como também aponta, pela *realidade* da cena dentro de uma estruturação fílmica que se constrói constantemente como anti-ilusionista, que essa é, de fato, a *realidade* de milhões de mulheres que são obrigadas a se submeter à mutilação genital em todo o mundo, o que não é, em absoluto, o caso de

[305] O fato de ser ela mesma que comete essa punição será discutido em detalhes mais à frente.

[306] GALT, Rosalind. "The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in Antichrist and Nymphomaniac", op. cit., n.p.

homens[307]. O tratamento dado a essa cena repete-se em *Ninfomaníaca* (II Volume, versão do diretor), quando testemunhamos de maneira extremamente crua o aborto que a protagonista Joe realiza em si mesma, reproduzindo a prática que é a principal responsável pela morte de mulheres em todo o mundo. A compreensão de que o ponto de vista desse filme problematiza ostensivamente o papel da mulher na sociedade ocidental, determinado por discursos hipócritas que o próprio liberal Seligman não consegue deixar de reproduzir, corrobora o posicionamento crítico das duas obras frente aos discursos, inclusive cinematográficos, que fundamentam diversos tipos de violência contra as mulheres. O profundo efeito de repulsa e inquietude gerado pela cena em *Anticristo*, assim, advém da realidade feminina *estranhamente familiar*, a todos nós, que ela retrata.

Dessa forma, destacamos novamente a *apropriação* do gênero de horror que se estabelece em *Anticristo*, cujo fim perpassa a evocação do mero resultado emocional imediato, típico do gênero. A utilização de alguns de seus procedimentos formais e de alguns de seus materiais é feita como elementos a serem *questionados* e *estranhados*, e não como estabelecimento da forma total do filme. O propósito político de dispor no interior da forma "opaca", distanciadora de *Anticristo*, os atributos comuns ao "transparente" cinema clássico, que formata grande parte das obras do gênero, parece ser, também, o de questionar sua capacidade de figurar as contradições e problematizações sociais de seu tempo. Em outras palavras, ao explorar criticamente o gênero do filme de horror, tão íntimo de atitudes misóginas não problematizadas, Trier refuncionaliza-o ao dar-lhe voz para tratar de relações de gênero numa esfera questionadora e, talvez por isso, mais inquietante.

A investigação mais aprofundada da forma pela qual as relações de gênero são discutidas no filme parece-nos consequência lógica dos diversos caminhos analíticos que percorremos neste capítulo. Logo, dispomo-nos, na terceira parte deste estudo, a averiguar como a caracterização da personagem feminina (e, consequentemente, da masculina) é estabelecida na obra. Também, como o filme segue abordando dinâmicas inquietantes para estruturar a projeção psíquica da figura de Dafoe, correlata aos materiais latentes e manifestos de discursos hegemônicos.

---

[307] Um dado interessante a respeito é que, mesmo sendo considerada uma "prática horrenda de culturas africanas", em 26 estados dos Estados Unidos essa prática não é considerada um crime. Cf. *FGM is a Reality in the US*. Disponível em: <http://www.theahafoundation.org/female-genital-mutilation/>. Acesso em: 12 mar. 2016.

Parte 3:
Perfurando o Éden – a natureza da exceção

3.1 Visões do Feminino

Obsessões nunca se materializam. É um fato científico.

Personagem de Dafoe em *Anticristo*

Após a cena em que Gainsbourg passa correndo pela ponte, acompanhamos o trajeto de Dafoe até a cabana do Éden, incluindo sua visita à oficina e seu "despropositado" contato com diversas ferramentas. Como mencionado, essa cena assemelha-se ao momento em que somos apresentados ao apartamento do casal: o tempo em tela é exclusivo de Dafoe, que é quem nos apresenta o espaço geográfico da narrativa, tanto dentro da cabana, quanto fora; além disso, o gesto de cobrir Gainsbourg com uma coberta é igualmente repetido aqui. Dafoe examina, então, as fotos de Nic e deita-se com a esposa. Em seguida, ouvimos um barulho ritmado, que desperta o terapeuta e nos prepara para um evento sinistro, próprio da temática da "casa mal-assombrada isolada na floresta". Gainsbourg frustra nossas expectativas ao esclarecer que são apenas as bolotas no telhado. Para que não restem dúvidas, o plano seguinte mostra as bolotas chocando-se contra o telhado da cabana – uma imagem que *elucida* ao espectador, quase redundantemente, o que acabara de ser exposto – e, por meio da câmera subjetiva associada a Dafoe, vemos as bolotas caindo fora da janela, que o terapeuta abre ligeiramente. Na tomada seguinte, a câmera sublinha o fato de Dafoe ter dormido com o braço para fora da janela e de sua mão estar repleta de carrapatos. O mecanismo de *shot/reaction shot* mostra-o desesperadamente arrancando os hematófagos da sua mão (acompanhado de um sutil ingresso da trilha de horror). A fim de corrigir sua imprudência, ele fecha a janela, que enquadra uma parte considerável do que está contido e visível no plano, e volta a deitar-se.

As primeiras cenas na cabana e nos seus arredores (toca, oficina, tronco desnudo) – no Éden – são organizadas, assim, exclusivamente em torno de Dafoe, muitas vezes por meio de planos bastante fechados, que tendem a frisar certo desconforto da personagem, relacionado, aparentemente, a um desajuste do terapeuta ao âmbito da natureza[308] – ele desconhece suas dinâmicas (queda das bolotas, presença dos carrapatos) e sua incompreensão

[308] O incômodo crescente de Dafoe em meio à natureza é também sinalizado por Evans. Cf. EVANS, Melissa Albie. *Investigating the feminist significance of Lars von Trier's representation of women in his Golden Heart Trilogy (1996/1998/2000) and Antichrist (2009)*, op. cit. p. 67.

destas acaba sinalizando, no ataque dos carrapatos, o quão "desastroso" esse desajuste pode ser. Dessa forma, o fato de Dafoe haver visitado a oficina logo na sua chegada pode sugerir uma ênfase da personagem na sua vinculação com as ferramentas de trabalho, os instrumentos da "civilização" que se prestam justamente a dominar e transformar a natureza. É, portanto, significativo o gesto da personagem de estabelecer uma "barreira" contra a natureza que o cerca, natureza essa que é figurada no que está para além da janela (queda das bolotas e ataque dos carrapatos). Também é notável o fato de a janela ter sido apresentada como a câmera subjetiva relativa a Dafoe na queda das bolotas, representando, assim, seu campo de visão e de entendimento da natureza em volta da cabana. No entanto, ao impor uma janela turva e embaçada entre si mesmo e a natureza (evocando a superfície embaçada a enquadrar a trama na cena do funeral), Dafoe demonstraria que sua forma de compreender o que está fora da cabana, de revelar a natureza que o circunda, passa necessariamente por um filtro que ofusca a apreensão desta, o que vai ao encontro dos demais sinais de imprecisão, distorção e manipulação de seu relato que vimos apontando no decorrer do filme.

Figura 62. Dafoe impondo uma barreira para proteger-se da natureza**.**

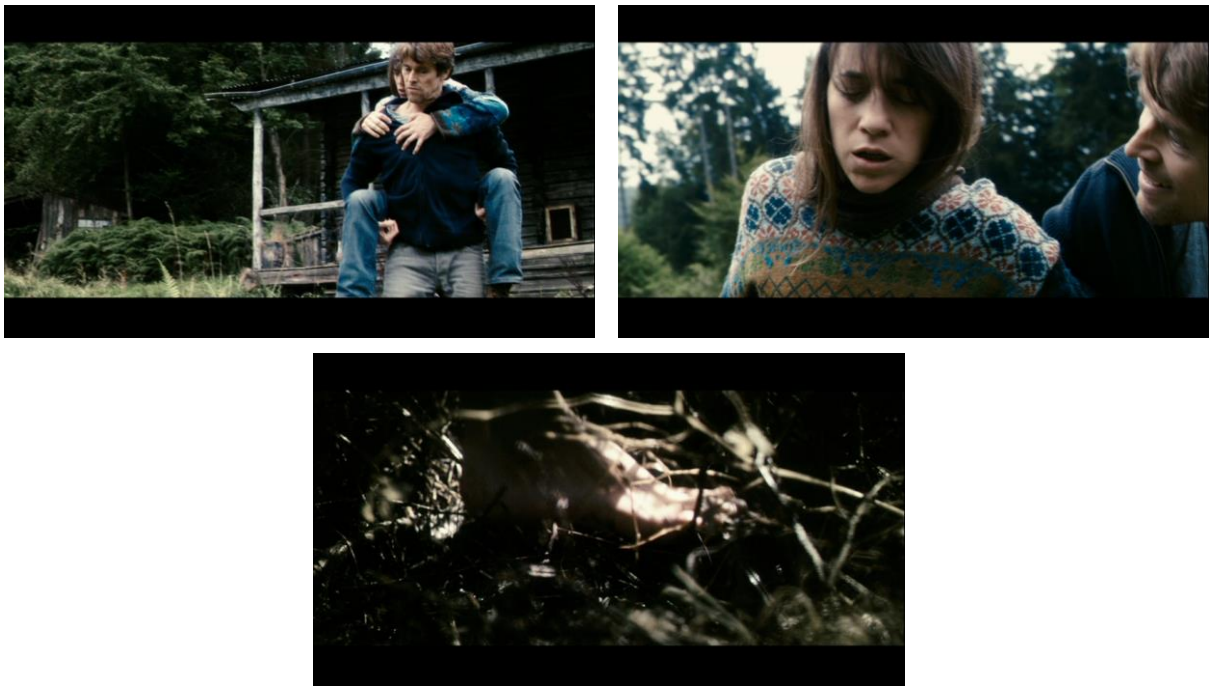
A cena seguinte inicia-se com Gainsbourg saindo da cabana e vendo o marido mover uma pedra de lugar no jardim. Esses planos acentuam a dinâmica da personagem feminina vinculada ao âmbito da escuridão, sinalizada no desalumiado interior da cabana de onde ela surge e onde é enquadrada de maneira insólita, o que contrasta com o exterior iluminado da cabana, onde Dafoe é visto interferindo ativamente no jardim do Éden – transformando a natureza. Ele está montando "um pequeno exercício", ou o que ele também chama de um "um jogo". "Você me enganou ontem. Correr não é bom, você precisa sentir realmente a grama. Eu quero que você vá desta pedra...para esta pedra. Bem assustador, não?", complementa Dafoe, finalizando sua explicação com um riso.

Figuras 63 e 64. Recorrente dinâmica de iluminação do filme, diferenciando as personagens.

Frente à hesitação da esposa, que quase não emite nenhuma palavra no decorrer da cena, Dafoe propõe-se a carregá-la em suas costas até a primeira pedra do exercício. Ao longo deste, o terapeuta faz uso da mesma forma paternalística de lidar com a esposa que vem sendo aplicada durante toda a condução de seu tratamento:

> **Dafoe**: Vou te colocar na primeira pedra. Fique comigo. Vamos lá. Agora coloque seu pé no chão. Estou com você, estou bem aqui.
>
> **Gainsbourg**: Eu não consigo fazer isso.
>
> **Dafoe**: Sim, você pode. Você pode e você fará. Assim como eu farei. Andaremos juntos, ok? Certo, agora respire. Vamos descer da pedra e pisar na grama. Desça. Viu? O que aconteceu? Nada. Continue respirando, continue respirando. Estou com você. Você realmente está indo bem! Continue respirando, cinco, cinco e cinco. Você está quase lá. Você está indo bem! ...cinco. Chegamos, chegamos... Isso aí! Você conseguiu! Você aprendeu algo, não aprendeu?

O olhar mais uma vez impenetrável de Gainsbourg contrasta com a expressão animada e motivacional de Dafoe durante o percurso, que parece ser, para ela, de fato "bem assustador", como o comentário sarcástico do esposo já prenunciara. A dificuldade da condução é acentuada pela camada sonora com sons frenéticos e inquietantes e pelos planos expressionistas que surgem na tela, mostrando um pé descalço tocando um emaranhado de galhos espinhosos, banhado em sombras irregulares. As representações "factuais" de seu percurso, contudo, também aderem ao âmbito da irrealidade, o que é comprovado pela tomada das pedras com significante distorção da imagem, como se estas estivessem se liquefazendo. Dessa forma, tanto a indicação insólita do que Gainsbourg estaria sentindo no exercício (seu pavor da natureza) quanto o *próprio exercício* parecem compartilhar o mesmo teor de inventividade, sendo ambos "montados", construídos por Dafoe, de forma similar ao jogo que ele acabara de armar.



Figuras 65, 66 e 67. Dafoe conduzindo a esposa, o contraste de expressões e o plano expressionista do exercício.

Nas tomadas subsequentes ao exercício, Gainsbourg, enquadrada em meio a diversas flores, alterna momentos de choro intenso com sorrisos inconvincentes, enquanto Dafoe segue elogiando seu belo desempenho: "*You did beautifully*! *You did beautifully*!", como se estivesse se dirigindo a uma criança que acaba de "dar seus primeiros passos"[309]. Em seguida, a câmera posicionada levemente acima de Gainsbourg, capta seu olhar abrupto (e pouco naturalista) para cima, antecipando, sem cortes, ao que assistimos: a queda de um filhote de pássaro de uma árvore. Em *extreme close-up*, vemos o filhote ser tomado por formigas enquanto se move com dificuldade e, em seguida, um som de falcão anuncia a chegada da ave, que leva o filhote para o alto de uma árvore e o devora vivo. Tendo testemunhado toda a cruel cena, Gainsbourg abraça o marido desesperadamente enquanto o agudo som de horror segue embalando a cena. No plano seguinte, vemos Gainsbourg deitada na cama, ainda em prantos, lamentando a falta do filho, ao passo que Dafoe, numa posição mais elevada, ao seu lado, tenta confortá-la silenciosamente por meio de afagos e beijos afetuosos.

As cenas descritas acima trazem um aglomerado de informações que reiteram passos de nosso caminho analítico. Elas mostram, por exemplo, que Dafoe é quem define, controla e orienta o próprio caminhar da esposa – seu ir e vir, além dos demais âmbitos previamente mencionados (respiração, pulsões, imaginação, etc.). A lógica do tratamento da

[309] WADDEL, Terrie. "*Antichrist*: Lost Children, Love, and the Fear of Excess", op. cit., p. 40.

esposa como paciente parece fazer, assim, com que a relação afetiva com Gainsbourg esteja submetida à relação de trabalho estabelecida por Dafoe: da mesma forma que ele maneja as pedras e transforma a natureza, ele também estaria manipulando e procurando intervir diretamente na forma pela qual a esposa age e sente. Sublinha essa dinâmica a conexão de Gainsbourg com a natureza que vem sendo construída em todo o decorrer da narrativa, metaforizada aqui, por exemplo, na composição de planos da personagem com flores (como nas cenas do hospital ou do apartamento). Ao mesmo tempo, há o cuidado de se explicitar o pavor que a pesquisadora sente do Éden, o que, por um lado, condiz com a sugestão dada por Dafoe sobre a "raiz de seus medos", mas por outro, soa estranho quando lembramos que a mulher relutou em definir do que sentia medo, indagando se não poderia sentir medo "sem um objeto definido".

A cena também ilustra, da parte de Gainsbourg, uma *emotividade* e *vulnerabilidade extrema*, a ponto de a personagem ser retratada de uma maneira bastante infantilizada. Nesses termos, o exercício toma também o caráter de uma punição por ela não ter se restringido ao comando paternal de atravessar a ponte calmamente. A crueldade de ter que "aprender uma lição" submetendo-se ao que se constituiria como uma tortura psicológica, marcada no perverso contraste de expressões das personagens, parece reverberar na vulnerabilidade do pequeno filhote submetido a seus predadores. O impacto da cena do filhote também frisa, ironicamente, o insucesso da técnica terapêutica de Dafoe (ela termina o exercício mais dilacerada do que estava antes), figurando outro lapso de sua narrativa que revela o que está além de seu controle consciente e racional. Esse processo ocorrera também quando Dafoe, ensinando a esposa a controlar sua ansiedade, pedira para que ela se imaginasse assoprando flores. Em sua imaginação induzida, entretanto, surgiu também o falecido Nic, apontando os descaminhos de sua terapia, que não consegue evitar a lembrança que lhe causa ansiedade e, ao mesmo tempo, apontando as revelações involuntárias do marido: a vinculação de Gainsbourg com a natureza relaciona-se, em especial, à maternidade.

A inserção dos planos da morte do filhote solidificaria, concomitantemente, a ideia de uma natureza ameaçadora, cruel e nefasta, e o horror que a cena nos traz é brutalmente intensificado por assistirmos a um animal destruir outro que pode ser também da sua espécie, ou seu próprio filhote, apontando uma impiedade irracional que perpassa a própria preservação da espécie. Como a cena do veado com o feto, essa cena parece também estabelecer uma relação com a morte de Nic e o papel de Gainsbourg nesta, sinalizando uma conjunção de natureza e ameaça que aqui se adensa: o filhote morto, antes como acidente (o

aborto do feto), agora o é por intenção (o pequeno pássaro sendo devorado). Essa ideia de natureza maligna, contudo, vem sendo mostrada desde o prólogo de *Anticristo*. Recordemos que a *queda* do garoto (ecoada na queda do filhote de pássaro) teve como motor a ventania que escancarara a janela e a neve que atraíra a curiosidade do garoto, e que, na cena do funeral, as flores destacadas sobre o caixão sintetizam também essa vinculação de maneira significativa. Na tomada do vaso de flores no hospital, o mergulho da câmera nas profundezas turvas das raízes da planta acompanhado de um som de horror também anuncia a crescente presença de uma natureza sinistra na narrativa, bem como as cenas insólitas do Éden que irrompem algumas vezes na sequência do apartamento, trazendo consigo a conexão de natureza e horror figurada nesse local.

Na tomada seguinte, vemos o casal dentro da cabana. A câmera realiza um *panning* da direita para a esquerda, registrando Dafoe na cozinha, a *mise-en-scène* do ambiente interno, e Gainsbourg sentada à esquerda. Ela declara que já havia sentido medo no Éden antes, ao que Dafoe, novamente acompanhado de um riso, responde: "Sim, parece provável!", enquanto ouvimos continuamente a queda das bolotas. Nossa expectativa de que, após a fala do marido, a câmera o enquadre é revertida pela inserção de um novo plano de Gainsbourg, em um ângulo diferente do anterior; a série de *jump cuts* e quebras do eixo de 180º que formata a cena induz, assim, o constante trabalho de reorientação da parte do espectador e a apreensão da cena enquanto construção e montagem. Gainsbourg relata, então, não ter sabido que o que sentira era medo, mas isso a fez parar de escrever. "O que foi diferente na última vez?", ele pergunta. "Eu ouvi um som", diz Gainsbourg, e um corte insere a cena de *flashback* de sua última experiência no Éden, cujos primeiros planos, revelando uma filmagem feita com um filtro diferente para enaltecer o aspecto de "memória", exibem-na trabalhando em sua pesquisa.

A câmera nos mostra Gainsbourg recortando a cópia de um panfleto antigo com a imagem da execução de três bruxas em Chelmsford[310], no ano de 1589 (as três chamadas Joan) e, em outro plano do panfleto, um grupo de seres bestiais: alguns destes estão copulando, enquanto um outro é observado no colo de uma das mulheres, figurando o que

[310] ANON "The apprehension and confession of three notorious witches. Arreigned and by iustice condemned and executed at Chelmes-forde, in the Countye of Essex, the 5. day of Iulye, last past. 1589 With the manner of their diuelish practices and keeping of their spirits, whose fourmes are heerein truelye proportioned", London, 1589 (Early English Witchcraft Pamphlets). In: DUMYCZ, Kate. *Female power*: witchcraft and gender in Elizabethan England, (Online) Oxford University Press, 2005. Disponível em: <http://www.witchtrials.co.uk/dumycz.pdf>. Acesso em: 11 out. 2015.

parece ser o "motivo" da execução[311]. Sobre a mesa, vemos seu caderno de pesquisa ilustrado com a obra *Escena de brujas* (1797-98) de Francisco Goya, revelando pela primeira vez sobre o que é sua tese: feminicídio (*gynocide*)[312], tema que é também pela primeira vez abordado de maneira tão explícita em um filme. A pintura de Goya traz um grupo de bruxas carregando uma cesta com bebês mortos, um boneco de vuduísmo, um livro de encantamentos e uma vela; elas são acompanhadas de morcegos e corujas e de um ser misterioso que surge do céu com alguns ossos humanos. Acuado pelas bruxas, na base da pirâmide que as figuras formam está um homem com traje de dormir, detalhe que acrescenta um dado interessante à atmosfera já bastante onírica da pintura. Podemos identificar, também sobre a mesa, diversas imagens e livros referentes à sua pesquisa, como uma ilustração de H. Grobert, à direita do caderno, mostrando três mulheres sendo queimadas em uma praça pública alemã sob os olhares de diversos membros da sociedade. É também relevante notar que nas três principais imagens de sua pesquisa são exibidos *grupos* de mulheres representadas como bruxas, ao invés de personagens isoladas, o que ratifica o significado de feminicídio enquanto coletividade de mulheres vítimas da violência patriarcal.

Figura 68. Materiais da pesquisa de Gainsbourg sobre o feminicídio.

[311] As mulheres teriam "confessado" que se aliaram a demônios em forma de sapos, toupeiras e de um furão bebedor de sangue (chamados, na documentação da época, de "familiares") para causarem danos e mortes a outras pessoas. Cf. *Witches in Early Modern England* – Brimstone. Disponível em: <http://witching.org/brimstone/detail.php?mode=shorttitle&shortitle=59>, Acesso em: 11 out. 2015.

[312] O termo *gynocide* foi cunhado por Mary Daly em *Beyond God the Father*: Toward a Philosophy of Women's Liberation (Boston: Beacon Press, 1973), que o utiliza de modo a caracterizar a "obsessão patriarcal de destruir mulheres" e sua relação com genocídios (p. 184). Andrea Dworkin retoma o termo pouco tempo depois em sua obra *Woman Hating* (New York: Dutton, 1974), para discutir a caça às bruxas e o enfaixamento dos pés de mulheres chinesas; em *Our blood*: prophecies and discourses on sexual politics (New York: Harper & Row, 1976) a autora traz a seguinte definição do termo: "Feminicídio é o aleijamento, estupro e/ou morte de mulheres por homens. Feminicídio é a palavra que designa a violência implacável perpetrada pela classe de gênero [*gender class*] homens contra a classe de gênero mulheres" (p. 16).

Enquanto a câmera realiza um *zoom in* no caderno, um som de choro de criança irrompe na cena, fazendo com que Gainsbourg saia à procura do filho nos arredores da cabana. Mais uma vez notamos distorções marcantes na tessitura imagética do filme, como as que observamos na entrada do carro na floresta ou nas pedras do exercício no jardim, expondo um retrato da natureza baseado em deformações e imperfeições. Percebemos, então, que a câmera que mostra Gainsbourg voltando à cabana, depois de ter procurado pela criança perto da ponte, posiciona-se no mesmo local do qual havíamos testemunhado a chegada de Dafoe à cabana. Coincidentemente, é para a oficina que ela também vai logo em seguida, onde encontra o garoto, com os calçados invertidos, brincando tranquilamente com uma tora de madeira, ao lado de um galão de gasolina. Ela, contudo, continua ouvindo o som de choro. A experiência inquietante se intensifica quando a câmera realiza um *zoom in* em sua nuca (como na cena de seu ataque de ansiedade), flagra-a olhando subitamente para cima e apresenta uma insólita panorâmica da floresta, como se correspondendo magicamente ao campo de visão da personagem. O som do choro, do grito de dor vindo de toda a natureza[313], permanece no plano, que vai aos poucos se misturando com os cabelos de Gainsbourg em um *dissolve* – assistimos novamente a um plano da nuca da personagem, mas agora já de volta à cena dentro da cabana, com Dafoe.

Figuras 69 e 70. Nic brincando com a tora na oficina e a floresta dissolvendo-se nos cabelos de Gainsbourg.

Antes que o *dissolve* posicione-nos inteiramente no presente da narrativa, ouvimos a constatação enfática do esposo:

> **Dafoe**: Você não ouviu Nic chorando.
>
> **Gainsbourg**: Pelo jeito, não.

[313] O som ouvido aqui traz uma nova referência à obra *O Grito*, de Munch, como apontado por Schepelern: "Sua versão litográfica de 1895 traz um lema em alemão: 'Ich fühlte das große Geschrei durch die Natur' – 'Eu senti o grande grito por toda a natureza'(Templeton XXI)". Cf. SCHEPELERN, Peter. "After the Fall: Sex and Evil in Lars von Trier's *Antichrist*", op. cit., p. 12.

> **Dafoe**: E porque você vivenciou algo que não pode explicar racionalmente, você colocou Éden muito alto na pirâmide. Éden foi o catalisador que disparou o seu medo. Você tirou conclusões precipitadamente e ligou o evento emocional com o local. Quando você sente ameaça, é natural reagir. Se o perigo fosse real, seu medo salvaria sua vida, porque sua adrenalina seria utilizada para lutar ou fugir. Mas o que você vivenciou foi pânico, nada mais. O grito não foi real.

Enquanto Dafoe segue explicando calmamente a experiência *da esposa*, ela vai mostrando diversos sinais de impaciência e tensão, evitando até mesmo olhar para o marido. Ao final de sua explicação, Dafoe é enquadrado em um canto da cozinha, com uma taça de vinho, quando é surpreendido por um ataque de fúria da esposa. O casal entra em um embate corporal e o marido acaba imobilizando-a no chão, pedindo para que a esposa se acalme, ao que ela vocifera: "Você não deveria ter vindo aqui. Você é um maldito de um arrogante. Mas isso pode não durar...Já pensou nisso?". Em um plano adornado com sombras oblíquas, sua frase misteriosa é acompanhada de um sorriso e de um olhar ameaçador que marcam o final da cena.

Figura 71. Olhar e sorriso ameaçador de Gainsbourg em um plano com sombras e linhas oblíquas.

A princípio, é interessante notar como os materiais da pesquisa de Gainsbourg parecem relacionar-se com a narrativa mais ampla de *Anticristo*, o que é atestado, de maneira mais ostensiva, na ilustração das mulheres mortas na *fogueira* e nas mulheres *enforcadas* – os materiais de uma suposta lembrança de Gainsbourg acabam materializando-se, de maneira bastante inquietante, no corpo da narrativa. As demais imagens, como as bruxas ameaçadoras carregando bebês mortos, e os animais sobrenaturais e demoníacos, hematófagos até, também parecem funcionar como relevantes comentários inconscientes de Dafoe à sua própria versão dos fatos, uma vez que é dele a visão dos animais sobrenaturais de *Anticristo*. No caso da obra de Goya, é importante frisar que o artista produziu suas pinturas sobre bruxas, feitiçaria, sabás

e afins em um momento bem distinto da publicação do panfleto com as execuções de bruxas, por exemplo, sendo seu intuito retratar de forma sarcástica o obscurantismo religioso que, mesmo depois do Iluminismo, ainda reinava na Espanha. É importante destacar que Goya era também sarcástico quanto aos desenvolvimentos racionalistas de seu tempo. A razão seria para ele "apenas o exorcismo com que invocar e esconjurar os monstros do obscurantismo, uma superstição laica contra a superstição religiosa"[314]. Tratando a temática com "humor negro", o ataque do artista seria não à feitiçaria em si, mas àqueles que acreditavam nela[315] e, possivelmente, também à "razão divinizada"[316], figurada no foco de luz que é trazido por uma das bruxas. Disso depreende-se que, em *Escena de brujas*, a ameaça das malignas mulheres assassinas de crianças seja nada mais do que a projeção supersticiosa e fantasiosa do acuado homem de pijamas, em seu universo de delírios.

Nesse sentido, parece ser também enquanto fantasia e construção psicótica do narrador de *Anticristo* que a memória de Gainsbourg é-nos apresentada, o que se torna ainda mais acentuado quando observamos nesta mesma cena de memória outras três "personagens" (além do esmeril, da caixa de ferramentas e da pilha de galhos secos, exibidos por Dafoe na *sua* própria visita à oficina) que retornarão à narrativa em roupagem nefasta: a tesoura, a tora de madeira e o galão de gasolina. A presença desses elementos nesse *flashback* parece não ter outra justificativa que não seja corroborar nossa leitura da cena como mais uma projeção perturbada da instância consciente do desenrolar da trama. É através desse embaçado filtro que somos, portanto, apresentados ao que parece se restringir às experiências de Gainsbourg. Assim, da mesma maneira que ele *conduz* a esposa, até mesmo de maneira gráfica, como no exercício das pedras, ele também estaria conduzindo o espectador a partilhar de sua *visão* distorcida sobre a esposa, inclusive sobre o que ela sente, imagina e rememora.

A conjunção de natureza e feminino é expressa também logo depois do *flashback.* Notemos que o exercício hipnótico no qual Gainsbourg torna-se, literalmente, a natureza, ao deitar-se na grama do Éden, ecoa no *dissolve* que transforma, inversamente, a totalidade da floresta na personagem feminina. Dessa forma, a tomada delineia um quadro de sujeição da mulher à natureza (sendo capaz de ouvir seu "grito primordial") que se manifesta também no

---

[314] ARGAN, Giulio Carlo. Tradução de BOTTMANN, Denise e CAROTTI, Federico. *Arte moderna*: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 40.

[315] ZIECH, Kristin Ann. *Goya and the Grotesque*: A Study of Themes of Witchcraft and Monstrous Bodies. Dissertation in Art History, Faculty of the University of Missouri-Kansas City, Kansas City, Missouri, 2012, p. 24.

[316] ARGAN, Giulio Carlo. Tradução de BOTTMANN, Denise e CAROTTI, Federico. *Arte moderna*: do iluminismo aos movimentos contemporâneos, op. cit., p. 41.

principal tema expresso no *flashback*: a maternidade pouco cautelosa de Gainsbourg. De fato, como o senso comum tem diversas vezes reiterado, a poderosa "ação da natureza sobre o feminino" seria a responsável pelo fato de que Gainsbourg, sozinha, teve que realizar seu trabalho – escrever uma tese! – ao mesmo tempo em que teve que cuidar de seu filho e dos afazeres domésticos, figurando a realidade de uma parcela expressiva das mulheres em todo o mundo. Sua atuação profissional, dessa forma, está submetida ao âmbito do privado, ao enclausuramento doméstico e concorre com o dom "inato" das mulheres de cuidar da prole e da casa. Em contraposição, Dafoe, como apontado, é aquele que pode circular livremente entre o público e o privado e aquele que, ao invés de se mostrar relacionado ou mesmo sujeito às determinações da natureza, mostra-se dissociado dessa (seu desconforto no Éden) e, inclusive, transformando-a, intervindo ativamente nela com seu *trabalho*, como na preparação do exercício das pedras.

Além disso, é pouco depois de sermos apresentados a essa relação "profunda" da mulher com a natureza e à sua conexão com o "inexplicável", figurada na audição do grito da natureza, que testemunhamos o ataque de Gainsbourg contra Dafoe, acompanhado de sua ameaça maligna e de sua mística premonição. A loucura e agressividade da esposa estariam também sujeitas, dessa forma, à sua conexão com a natureza. De maneira consistente com o discurso hegemônico que o terapeuta corporifica, a caracterização de Gainsbourg como inconstante e sem controle é contraposta ao discurso de louvor à racionalidade e de domínio sobre a natureza que a personagem masculina defende. Sua argumentação é feita com base nos pressupostos da terapia cognitivo-comportamental que, recordemos, surgiu nos Estados Unidos, e tem como um de seus objetivos fazer com que pensamentos do paciente identificados como "distorcidos" sejam modificados para ajustarem-se à realidade.

Ao negar a compreensão da esposa do que vivenciara no verão passado e mostrar que sua forma de ver o mundo deve ser corrigida, Dafoe determina o que é *a* realidade e o quanto de irracionalidade há nas vivências relatadas pela mulher. Dessa forma, desautoriza suas experiências e, mais do que isso, promove um apagamento de sua memória em nome de uma visão correta e inquestionável do que é real e racional. Nos parâmetros do seu discurso, o mecanismo de "lutar ou fugir" que esclarece o comportamento humano em termos absolutamente instintuais, é justamente o que faz com que a esposa o ataque, vendo no marido uma "ameaça racional" frente à sua crescente "irracionalidade", que acabara de ser atestada pela "confissão" de sua alucinação.

A importância da cena do embate corporal do casal reside, também, em tornar gráfico o embate entre as personagens que já vinha sendo exposto desde o hospital, quando Gainsbourg desaprova sua volta para casa e a condução de seu tratamento pelo marido. Nessa primeira relativização mais explícita da autoridade do esposo é vislumbrada, por Dafoe, uma ameaça da parte da esposa que já havia sido figurada na tomada que exibe as profundezas da planta em meio a resíduos dispersos na água turva, acompanhada de som de horror. A mensagem expressa involuntariamente seria a de que algo escuso sobre a mulher estaria latente nos questionamentos que ela faz das ações do marido, e de que suas profundezas psíquicas precisariam ser perscrutadas. Quando Gainsbourg volta a desafiar a autoridade de Dafoe, mostrando o pé queimado que confirma o fato negado pelo esposo, o terapeuta tem a sinistra visão do veado, sinalizando um mundo de horrores e impiedades.

Parece ser essa mesma lógica a que aqui se concretiza: a forma pela qual a esposa vai se mostrando inconfortável, tensa e descrente da explicação do terapeuta sobre o que *ela* teria vivido é *projetada* como um ataque violento e irracional contra o marido, sugerindo a necessidade de um controle cada vez maior de sua instabilidade psíquica e emocional. A esse respeito, convém apontar que um termo foi cunhado especialmente para o interessante fenômeno de homens que tendem a explicar para mulheres algo que elas mesmas vivenciam ou conhecem, ou tratando-as de maneira extremamente condescendente e arrogante: *mansplaining* – junção de *man* (homem) e *explaining* (explicar). O termo revela uma forma de comportamento que tem sido praticada há séculos, tendo como suporte relações sociais de poder absolutamente desiguais entre os gêneros[317]. Como uma prática sexista sutil e extremamente naturalizada, o fenômeno contribui para a recorrente desqualificação intelectual e infantilização de mulheres, o que temos apontado como processos presentes também em *Anticristo*.

Na cena seguinte ao embate do casal, por exemplo, Gainsbourg fala sobre os carvalhos, que podem chegar a cem anos e que, por isso, só precisam produzir uma única árvore a cada século para se propagarem. Ela admite que essa descoberta pode parecer banal para Dafoe, mas que foi muito importante quando ela esteve no Éden com Nic. Sua fala sinaliza, portanto, como ela antecipa a desqualificação de seus conhecimentos pelo marido, mostrando a internalização de um processo de rebaixamento que não deixa de ter suas

[317] Cf. SOLNIT, Rebecca. "Men Explain Things to Me". *Guernica – a magazine of art & politics*, August 20, 2012. Disponível em: <https://www.guernicamag.com/daily/rebecca-solnit-men-explain-things-to-me/>, acesso em: 26 nov. 2015.

motivações, já que Dafoe dera a entender que o próprio tema de sua tese – *feminicídio* – era superficial (*glib)*. Ela complementa:

> **Gainsbourg**: As sementes de carvalho ficavam caindo no telhado daquela vez também. Elas ficavam caindo e caindo...e morrendo e morrendo. E eu entendi que tudo que costumava ser bonito no Éden...era talvez horrível. Agora eu pude ouvir o que não podia ouvir antes: o choro de todas as coisas que vão morrer.
>
> **Dafoe**: Isso é tudo... muito tocante...se fosse um livro infantil. Sementes de carvalho não choram. Você sabe disso tão bem quanto eu. Isso é que é medo. Seus pensamentos distorcem a realidade, não o oposto.

Dafoe corrige mais uma vez, de maneira paternalista, o que ele entende como a forma falaciosa e irracional de a esposa entender o mundo, que seria, a seu ver, fundamentada em seus medos, e explicitamente trata sua experiência (correspondendo à exposição verbal mais extensa de Gainsbourg no filme) como infantil. Entretanto, o som das bolotas e as tomadas destas caindo sobre o telhado, ilustrando pleonasticamente o tema do diálogo, criam uma relação com os planos da ansiedade de Gainsbourg, nos quais Dafoe explicara, redundantemente, cada um dos sintomas que ela sentia e que já haviam sido previamente exibidos. Esse tipo de montagem revela que sua forma de *elucidar* a realidade, sua maneira racionalista de ver o mundo estaria limitada à técnica, a uma racionalidade instrumental cujo intuito é apenas *expor* o domínio e o controle sobre processos naturais e biológicos de forma imediata. Simultaneamente, o som da queda das bolotas age como uma espécie de espectro a rondar várias cenas, lembrando-nos de que Dafoe não fora capaz de *interpretar* a realidade, assustando-se com o som das bolotas em sua primeira noite e agindo de maneira pouco sensata ao ignorar as dinâmicas da natureza, cifradas no ataque dos carrapatos.

Após o diálogo sobre a queda e morte das sementes de carvalho, contudo, observamos mais uma vez a vinculação da superstição e da irracionalidade à personagem feminina. Gainsbourg afirma que "a natureza é a igreja de Satã"[318]. Imediatamente uma ventania adentra a cabana pela janela, ecoando o convite da natureza ao voo fatal de Nic no

[318] O comentário constrói uma referência ao projeto inicial de *Anticristo*: segundo Schepelern, originalmente o filme era uma alegoria do mundo como um lugar maligno, o que acabou sendo divulgado pelo produtor Peter Aalbæk Jensen, cofundador da empresa Zentropa. Jensen anunciou que Trier planejava "uma história sobre a grande mentira, a de que Deus criou o mundo. Na verdade foi o próprio Satã". A declaração não foi aprovada por Trier, levando-o a abandonar o projeto (que, no entanto, ainda tem suas marcas no resultado final de *Anticristo*). O nome da obra, assim, estaria muito mais relacionado a uma perversão do Gênesis bíblico do que à obra de Friedrich Nietzsche, *O Anticristo* (*Der Antichrist*, escrito em 1888 e publicado em 1895), que Schepelern declara, baseado em conversas com Lars von Trier, nunca ter sido lida pelo cineasta. Cf. SCHEPELERN, Peter. "After the Fall: Sex and Evil in Lars von Trier's *Antichrist*", op. cit., p. 6 e 8.

apartamento, e Gainsbourg proclama: “Aí está ele. Essa foi sua respiração”. Dafoe prontifica-se a fechar a janela (um gesto seu que se repete) e escreve a palavra “*Satan*” na pirâmide como a principal fonte de medo da esposa. Notamos que a palavra “*nature*” aparece riscada no desenho, sinalizando que não se encaixara perfeitamente à misteriosa fonte que Dafoe vem tentando encontrar obsessivamente. Logo em seguida, Dafoe muda de ideia novamente e elimina Satã de sua lista. Os momentos finais dessa cena, vale notar, é registrado de maneira bastante significativa: o terapeuta, ao lado de um lampião, trabalha com seus apuradíssimos métodos científicos para tentar desvendar o mistério da gradual loucura de sua esposa, a fim de poder curá-la. Tudo à sua volta são trevas – Dafoe é, mais uma vez, vinculado à elucidação, ao esclarecimento, à iluminação que se contrapõe ao obscurantismo da esposa. No entanto, a composição do quadro mais uma vez propõe um filtro, uma mediação (figurada na cortina que nos separa de Dafoe) que perturba esse tipo de interpretação e mostra a forma velada por meio da qual os argumentos ideológicos de Dafoe são construídos.

Figura 72. Dafoe trabalhando iluminadamente em sua pirâmide terapêutica.

Na tomada posterior, vemos o casal deitado, Gainsbourg novamente com os olhos fechados e Dafoe inclinado sobre ela. Ela comenta, como se falando enquanto dorme, que Nic se afastou dela da última vez. “Ele estava sempre fora de casa. Ele poderia ter se esforçado mais para estar ao meu lado”. Na leitura mais imediata, Gainsbourg estaria aqui comprovando seu desespero por manter Nic próximo de si, motivo pelo qual teria praticado o maldoso ato de inverter seus calçados. O gesto figuraria uma dependência da parte da mãe correlata a seu pavor quando percebe que o marido irá abandoná-la, momento em que usa novamente a estratégia de restringir a mobilidade do homem que ameaça desampará-la.

Figura 73. Tomada expressionista de Nic correndo na floresta.

Todavia, enquanto suas últimas frases são expressas surge uma imagem expressionista que lembra as tomadas insólitas a adentrar as cenas do apartamento. A câmera posicionada de uma grua mostra-nos Nic carregando seu urso nos arredores do Éden. Por meio da técnica de luzes que se movem em frente a uma câmera estática, vemos uma série de sombras passearem diagonalmente sobre a figura da criança, que se move em câmera lenta enquanto o som de horror amplia-se. Sua figura diminuta, disforme e fantasmagórica evoca, assim, a imagem de Gainsbourg passando pelo grande tronco em sua indução hipnótica e partilha com esta o mesmo teor de construção, distorção e explicitação da presença de uma *instância narrativa* (ver Nota 229). E é frente a essa formatação específica que a fala da espoa, uma espécie de "confissão inconsciente", deve ser cuidadosamente observada, atentando ao registro expressionista que a revela antes como mais uma elucubração psicótica de Dafoe. Não por acaso, a cena seguinte é justamente a que Dafoe encontra o laudo da autópsia, olha para a esposa e para a câmera de maneira misteriosa e é transportado à fantástica chuva de bolotas de carvalho (ver Figuras 29 e 30), materializando a forma alucinatória por meio da qual seus argumentos ideológicos são construídos e expressos.

A esse respeito, cumpre notar como a pirâmide desenhada por Dafoe logo após o relato de Gainsbourg sobre a queda das sementes parece condensar, de certa forma, argumentos ideológicos que vimos apontando neste capítulo, como a relação do *feminino com a natureza e com a irracionalidade*, simbolizada no propósito da pirâmide (raiz dos medos de Gainsbourg) e nas palavras que lemos junto a ela: natureza e Satã. Isso se dá na mesma proporção que a elaboração da ilógica e patética pirâmide como aparelhagem para *medir* e *classificar* as pulsões de Gainsbourg (as relações com o cálculo estão, inclusive, em sua própria simbologia matemática) revela novamente uma racionalidade limitada à técnica, com

base em uma análise imediata da *aparência* (o que ela parece temer) e não em sentidos sociais, históricos e humanos[319]. Logo, a forma pela qual os argumentos ideológicos de Dafoe (que vinculam masculinidade à razão e feminilidade à natureza) vão sendo estruturados e apresentados deve ser cuidadosamente considerada. A observação de que isso é feito por meio de um filtro distorcido, relativo a interesses correlatos a uma posição social dominante e privilegiada, mostra-se, assim, essencial para que possamos desmontar a armadilha estético-política do filme e enxergar o alcance crítico da obra.

Por conseguinte, esses são os parâmetros que delimitam como o discurso hegemônico corporificado por Dafoe nos apresenta *visões* sobre a mulher, como ele retrata *imaginários femininos*: a mulher como frágil, emotiva, sensível e incapaz de tomar decisões por si própria; a mulher infantilizada e extremamente carente da atenção e da presença de figuras masculinas; a mulher supersticiosa, mística e inapta a articular argumentos com base na realidade e na razão; a mulher instável, incoerente, exagerada e imprevisível, portanto, perigosa; a mulher que é definida pela maternidade; a mulher que deve ser responsável pelo cuidado do filho e pelas tarefas domésticas, sacrificar-se pela família e restringir-se ao âmbito do privado; a mulher que desconhece ou não tem controle sobre suas pulsões (inclusive sexuais) e que pode ser, por isso, uma ameaça; a mulher ciente de sua desqualificação intelectual e emocional frente aos homens; a mulher misteriosa, indecifrável, cujas motivações são obscuras; a mulher ardilosa e fatal, cuja própria "natureza" é maléfica. De maneira geral, as relações entre o feminino, a natureza, a irracionalidade e o inconsciente seriam o terreno que *Anticristo* nos oferece a ser explorado, o que, contudo deve ser feito tendo em mente todos os indícios de que Dafoe projeta na figura feminina questões relativas *a seus próprios processos conscientes e inconscientes* o que ratifica, inclusive, que a "racionalidade masculina" contraposta a esses imaginários revele-se também bastante mistificante.

Isso posto, é importante relembrarmos como Trier tem trabalhado com esses imaginários em algumas de suas obras e que tipo de intersecções é possível de se estabelecer com *Anticristo*. Em *Ondas do Destino*, por exemplo, relembremos que a forma anti-ilusionista do filme reapropria-se do melodrama para tratar do *feminino* e de sua vinculação ao sacrifício e à natureza em uma perspectiva distanciada, que ajuda a questionar os mecanismos repressores (religião e patriarcalismo) que corroboram as atitudes de Bess. A

[319] ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. (Trad. Guido Antônio de Almeida). Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 38-39.

sujeição da mulher a uma figura masculina (que em certo momento da obra é subtraída de sua mobilidade, mas a recupera após a morte da personagem feminina), que clama estar ajudando a esposa com seus meios sádicos e inconsequentes, aproxima, inclusive, a figuração da relação de gêneros em *Ondas do Destino* a *Anticristo* de maneira notável.

A primeira investida de Trier no universo de personagens femininas polêmicas e complexas, entretanto, deu-se com *Medeia* (1988), a adaptação da peça de Eurípides feita por Lars von Trier para a TV dinamarquesa, cujo roteiro fora escrito originalmente por Carl Theodor Dreyer. A referência, em *Anticristo*, à heroína grega, uma feiticeira que, tomada pelo desespero de ser traída, abandonada e expulsa de sua terra natal, decide vingar-se de Jasão matando seus dois filhos, é muito clara e o desabafo de Medeia ressoa como um comentário trágico a certos temas de *Anticristo* precisamente por sua falta de anacronismo: "Por que as mulheres precisam suportar tanto, silenciosamente submissas em corpo e ações? Que direitos as mulheres têm?"[320]. Mesmo assim, a personagem não deixou de ser apresentada como ardilosa e fatal, bem como as demais personagens femininas da primeira trilogia de Trier[321].

Em *Os Idiotas*, também parte da trilogia *Coração de Ouro*, observamos a personagem Karen (que corresponde ao foco narrativo da obra) participando de um grupo de pessoas que fingem ser deficientes mentais como forma de se opor às normas da sociedade burguesa. Karen, ao deixar o grupo, revela o que a levara a participar deste – a perda de um filho. Mais do que isso, Karen, como a única participante do grupo a aceitar se passar por "idiota" em um ambiente com pessoas conhecidas, acaba levando um violento golpe de seu marido, que escancara os limites entre a vida "real" e o universo de escapismo criado pelo grupo em busca de uma autenticidade para além dos valores racionalistas da sociedade.

A imagem do feminino vinculado à bondade e à abnegação é retomada em *Dançando no Escuro*, que estabelece um paralelo interessante com *Medeia*: neste, a personagem feminina sacrifica seus filhos pelas injustiças que ela mesma sofrera; já em *Dançando no Escuro*, Selma, a operária vinda da República Tcheca aos EUA, em busca de oportunidade, sacrifica-se pelo seu filho frente às dificuldades que lhe são impostas no interior de uma sociedade guiada por valores extremamente competitivos e individualistas. A mulher vitimada pela ordem patriarcal encontra na esfera do mito os meios para se rebelar e se vingar, ainda que de forma absolutamente cruel. Já no âmbito da História, as brutais

[320] TRIER, Lars von. *Medea*, 1988.

[321] Cf. SCHEPELERN, Peter. "After the Fall: Sex and Evil in Lars von Trier's *Antichrist*.", op. cit., p. 4.

injustiças que a imigrante Selma sofre sob uma ordem também patriarcal e autoritária não lhe fornecem qualquer chance de rebelião; ao contrário, as injustiças sociais são mostradas como benéficas para que se sustente essa mesma ordem, representada na figura de seu filho, que Selma prefere salvar da cegueira a salvar sua própria vida. Logo, o mito do amor materno, um dos alicerces do patriarcado capitalista[322], é levado aqui às últimas consequências.

Em *Dogville*, por outro lado, é possível percebermos dois imaginários femininos retratados na figura de Grace. A mulher bondosa, que se sacrifica pela cidade – ela é explorada de todas as formas possíveis, inclusive sexualmente, vítima de diversas injustiças, e chega a ter que carregar um peso ao se mover, figurando mais uma personagem trieriana que perde a capacidade de andar livremente –, e a mulher vingativa, impiedosa e cruel, que dizima de maneira brutal a cidade inteira que a oprimiu. O detalhe que permite a Grace executar sua forma cruel de justiça é seu *status* social: ela não é uma mera imigrante tcheca, mas a filha de um poderoso gangster. Dessa forma, é preciso atentar para a medida adotada para reverter sua situação de opressão em Dogville, que lhe garante uma falsa rebelião e resistência contra a violência que sofrera: na tentativa de escapar do controle e determinação de seu próprio pai, Grace desemboca na pequena cidade onde pouco a pouco a lógica do patriarcado capitalista vai se fazendo também explícita, apenas para que, no final, ela mesma tenha que adotar um comportamento perversamente violento, apoiar-se em sua classe social e assumir-se também como *gangster* – em suma, abraçar a lógica patriarcal – para que sua vingança tenha êxito.

Logo, o que se exibe como "solução" à opressão feminina seria uma equiparação das ações das mulheres às práticas indignas e violentas que sustentam tanto o aspecto patriarcal quanto capitalista das dinâmicas inter-humanas. Não custa lembrar, contudo, que tanto em *Dogville*, quanto nas demais obras de Trier acima citadas, todos os processos, normas e práticas sociais aí presentes são organizados formalmente de maneira que sejam expostos e desvelados, ao invés de reafirmados. Por meio da adoção de configurações anti-ilusionista, que se estendem também ao nível do enredo, como é o caso de *Os Idiotas*, o

[322] Usaremos o termo neste estudo como proposto por Roswitha Scholz, que vê na própria gênese do capitalismo, com o *valor* relacionado ao âmbito do masculino e a *dissociação* ao feminino, uma estrutura de inequidade entre os gêneros, fazendo com que a lógica patriarcal torne-se, assim, indissociável desse modo de produção. Cf. SCHOLZ, Roswitha. "A teoria da cisão de gêneros e a teoria crítica de Adorno". In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo*: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 e SCHOLZ, Roswitha. "O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos". In: *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 45, 1996. Iremos nos ater a essa discussão mais à frente.

intuito é desnaturalizar o meio cinematográfico e, dessa forma, desnaturalizar os próprios argumentos ideológicos que os aparatos culturais via de regra amparam; as relações humanas, inclusive de opressão, são, assim, mostradas como construídas social e historicamente, o que necessariamente engloba os diversos processos de legitimação de papéis sociais e de imaginários referentes aos gêneros.

Nesse caminho, ao retornarmos a *Anticristo* podemos notar como dois imaginários fundamentais são introduzidos logo nos primeiros minutos do filme por meio da ária *Lascia ch'io pianga*, da ópera *Rinaldo*. Observando as personagens femininas da ópera, deparamos com a frágil e chorosa Almirena e com a rainha de Damasco, Armida, uma poderosa bruxa. Elas correspondem, não por acaso, a duas representações femininas cristalizadas no filme – a mulher que se constitui como uma maligna feiticeira, mancomunada com o sobrenatural e com forças incompreensíveis da natureza; e a mulher sensível, emotiva, desejosa de amparo e sujeita ao controle masculino. Ambas, contudo, enquanto reproduções dos materiais suprimidos da mente de Dafoe que retornam em chave deslocada, são igualmente ameaçadoras. De acordo com o argumento que já havíamos apresentado, essas duas formas de se conceber o feminino têm raízes na tradição monoteísta judaico-cristã, claramente patriarcal (Eva ou Maria), que ainda embasa muito do pensamento hegemônico. A esse respeito, Beattie indica que,

> [...] como várias feministas apontam, Maria tem ocupado uma posição de pureza e sacralidade únicas nos textos e tradições do Cristianismo Católico, ao passo que todas as outras mulheres têm sido identificadas com Eva como uma força primordial da natureza, do caos e da morte que deve ser resistida e controlada por uma mente racional masculina.[323]

Nos parâmetros do relato de Dafoe, na figura dessa Eva que é induzida a revisitar o Éden, temos uma pesquisadora do feminicídio, que é simpatizante, presume-se, de causas feministas. Ela precisa lidar com as consequências dos pecados que originaram todos os horrores vistos no filme, submetendo-se, dessa forma, a quem se opõe a seu "descontrole" por meio da racionalidade. Por não ter se restringido adequadamente a seu papel social – de mulher que abre mão de sua sexualidade pelos valores da família e que não se dedica a assuntos "superficiais" (*glib*) –, é tão somente a mulher a culpada pela queda da criança, de forma idêntica ao que se sucedera com Eva no paraíso, com sua culpa pela queda original. Por

[323] BEATTIE, Tina. "*Antichrist*: the visual theology of Lars Von Trier". *OpenDemocracy*, 13 ago. 2009. Disponível em: <https://www.opendemocracy.net/article/antichrist-the-visual-theology-of-lars-von-trier>. Acesso em: 26 set. 2014.

conseguinte, é na curiosidade pelo *conhecimento*, cifrado na degustação do fruto proibido (que tanto se estende à investigação da violência perpetuada contra as mulheres, quanto à entrega ao prazer sexual), que encontramos os deslocamentos do que se espera como comportamento ideal de uma mulher. E assim como no pecado original, a via possível para se lidar com a insurreição feminina e o desencaminhamento que ela causou ao homem e à humanidade é a da punição, seja no *luto* pelo paraíso perdido, na *dor* que carrega pelas determinações de sua própria "natureza feminina", ou no *desespero* de se saber afeiçoada daquele que a domina[324]. Consequentemente, quando Gainsbourg afirma que o que a assusta é o Éden, é-nos involuntariamente revelado que a alusão que o termo faz é ao patriarcal mito cristão, responsável ainda hoje pela justificação ideológica dos mais diversos tipos de violência contra a mulher; isso faz com que seu temor mostre-se, portanto, mais do que coerente.

Já na figura de Maria, a mulher que não pode ser desvinculada de sua posição de mãe e virgem, encontramos a configuração de um dos mais fantásticos contorcionismos ideológicos do pensamento patriarcal ocidental. A esse respeito, como mencionado, o filme expõe que um dos papéis legitimados pelo discurso hegemônico ao qual a mulher deve se encaixar é o de mãe, primordialmente zelosa pela segurança e bem-estar de seu filho, nem que isso custe o preço de sua própria anulação sexual, ou que demande a sobrecarga de demais tarefas profissionais e domésticas. Lembremos que Gainsbourg afirma, em um dos diálogos do apartamento, que Dafoe perdera o interesse por ela nos últimos anos, o que corresponde ao período em que ela passou a ser mãe. E lembremos também que ela fora sozinha ao Éden, desenvolver sua tese acadêmica e, ao mesmo tempo, cuidar de seu filho. A cena em *flashback* ilustra de maneira primorosa a permanência da lógica da divisão do trabalho no capitalismo contemporâneo, que faz da inserção das mulheres no precarizado mercado de trabalho um sinistro "direito" a jornadas duplas ou mesmo triplas de labuta.

O mito do instinto e mesmo do amor materno, consoante à vinculação da mulher à natureza que determinaria seu comportamento e seu papel social, pode ser encarado como mais uma das *visões* distorcidas de Dafoe sobre o feminino: mais uma *construção social* tomada por fato indiscutível e imutável. Tal mito coloca-se como sujeito ao questionamento desde as obras mais remotas de Trier, como demonstrado, e aqui resvala no inquietante

[324] "E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará". ALMEIDA, João Ferreira d' (Trad.). Gênesis, Capítulo 3, Versículos 16. *Bíblia Sagrada*. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010.

absoluto do infanticídio materno, o crime mais hediondo e imperdoável dentre o conjunto de normas postuladas pelo senso comum[325]. A esse respeito, é interessante percebermos como Bertolt Brecht, no poema *A infanticida Marie Farrar* (*Von der Kindesmörderin Marie Farrar*, 1922), lida com o assunto de maneira a desvelar os processos sociais que acarretam esse tipo de ação, ao invés de se ater ao moralismo que geralmente acompanha o tema. É dessa forma, bastante problematizadora, que vemos também o trabalho de Trier em *Medeia* e a sugestão do tema em *Anticristo*, trabalhado em termos da demonização da mulher e do imaginário da mãe má. De fato, mesmo nas leituras mais coniventes com os discursos ideológicos expostos na obra permanece a ambiguidade sobre o fato de Gainsbourg ter ou não ter permitido a morte da criança. Percebendo-se a armadilha crítica do filme, contudo, até mesmo o mito do amor materno coloca-se como alicerce da sujeição feminina aos interesses de um discurso hegemônico patriarcal que teme por qualquer reversão da ordem "natural" das relações sociais de opressão:

> É verdade que a contingência do amor materno suscita uma terrível angústia em todos nós. Incerteza insuportável que põe novamente em questão nosso conceito de natureza, ou nossa fé em Deus. Como pode o melhor dos mundos incluir, além do mal físico, moral e metafísico, a ausência possível do amor da mãe? Os crentes, e os amantes do determinismo natural e da ordem que o acompanha, dificilmente são capazes de admiti-lo.[326]

Nesses termos, é extremamente interessante para a manutenção do patriarcado capitalista que às mulheres caibam as atividades reprodutivas, "a educação dos filhos, os afazeres domésticos e mesmo o 'amor', tomado como momento da reprodução de conotação feminina"[327], ou seja, tudo o que é considerado como afastado da economia de produção e mais próximo do mundo privado, da natureza, dos instintos. Não por acaso, há em *Anticristo* uma *idealização* dessa vinculação em diversos momentos do filme, como no exercício hipnótico de Gainsbourg, de alta carga romântica, em que a mulher torna-se a própria natureza ao deitar-se na grama. Ora, tal convenção é tão difundida que não é necessário muito esforço para fazer a leitura ingênua: o filme defende a relação íntima da mulher com a

[325] Respeitadas as devidas proporções, é preciso destacar a crescente força dos movimentos "Pró-Vida" em todo o mundo e o cada vez mais recorrente ataque ao Movimento Feminista por ser entendido como um movimento de mero fim "abortista". O avassalador aumento do reacionarismo em todo mundo deixa, assim, bem clara a importância do controle sobre o corpo da mulher, já que a afronta à instituição familiar, quando realizada da parte de *uma mulher*, ainda se constitui como uma das maiores ameaças ao *status quo*. Abordaremos esse assunto de maneira mais aprofundada adiante.

[326] BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado*: o mito do amor materno. Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira, 1985, p. 19.

[327] SCHOLZ, Roswitha. "A teoria da cisão de gêneros e a teoria crítica de Adorno", op. cit., p. 169.

natureza, a qual define, assim, seu comportamento inconstante (como seu súbito ataque de fúria) e sua aproximação ao âmbito da irracionalidade. Reiteramos, contudo, o quanto essa relação é desmistificada por diversos procedimentos formais do filme, ou mesmo por elementos do enredo, como o que ocorre imediatamente após a indução hipnótica de Gainsbourg: os pés de Gainsbourg aparecem "queimados" ao entrar em contato com o âmbito da natureza e ela ostensivamente impõe uma barreira – uma coberta – entre seu corpo e a grama ao deitar-se no chão.

Aqui se revela, igualmente, o processo de *naturalização* de discursos ideológicos *construídos* com fins específicos, tornado perceptível ao desmontarmos a armadilha do filme e confrontarmos nossas próprias concepções de mundo como construções ideológicas. Nesse caminho, notemos que o filtro turvo através do qual Dafoe enxerga a *natureza* ao redor da cabana, cada vez mais composta de ameaças e agressividade, é o mesmo utilizado para associá-la à personagem feminina. De fato, desde o princípio do filme percebemos o estabelecimento de um imaginário feminino associado à uma natureza ameaçadora: no hospital, parte-se de um enquadramento *de Gainsbourg* para o mergulho no vaso com sonoplastia de horror, e no apartamento, as imagens insólitas da floresta (cerca de galhos e copa da árvore) invadem a narrativa como comentários à experiência *de Gainsbourg* no Éden. Nessas cenas, contudo, a cerca de troncos é claramente *construída*, assim como é *artificial* a luz que passeia sobre os galhos desnudos da copa de uma árvore, e da mesma forma que o plano do vaso revela o anseio pelo *controle* da narrativa, plasmado na mudança calculada da forma de filmagem.

Por conseguinte, *é na chave da construção, da artificialidade e dos interesses sociais de quem controla a narrativa que a visão do feminino e da natureza deve ser compreendida em Anticristo*. Logo, isso pode ser aplicado também à cena de transição do trem, com as imagens assustadoras de Gainsbourg, e é através desse filtro que a cena do falcão é também construída, fazendo da réplica de Gainsbourg na figura impiedosa do predador de filhote mais um fruto das visões e alucinações de Dafoe, amparadas em suas próprias convicções sobre natureza e sobre o feminino. Com efeito, é valido apontar que a ideia de "selvageria natural"[328], oriunda da seleção natural darwiniana, "veio a dominar muito do sentimento moderno"[329] e, não sem causa, integra-se à lógica de mercado e também à ideia

[328] WILLIAMS, Raymond. "Ideas of Nature". In: *Problems of Materialism and Culture*. London: Verso, 1980, p. 82.
[329] Idem, ibidem.

de dominação "natural" de "fortes" sobre "fracos". Também muito presente no ideário sobre a natureza é a necessidade de *alienar-se* dela, expresso, por exemplo, no "desajuste" de Dafoe ao Éden, e dominá-la[330], que também é expresso, via racionalismo positivista do terapeuta, no controle das pulsões e pensamentos do indivíduo e, dada a "vinculação íntima" do feminino com a natureza, na necessidade de *domesticar ambas*. As ideias de natureza, no entanto, refletem as próprias ideias de seres humanos sobre *sua* relação com a natureza e sobre si mesmos:

> A partir dos modos pelos quais interagimos com o mundo físico, nós fizemos não apenas a natureza humana e uma ordem natural modificada; nós também fizemos sociedades. É bastante significativo que a maior parte dos termos que temos usado nessa relação – a conquista da natureza, o domínio da natureza, a exploração da natureza – são derivados de práticas humanas reais: relações entre homens e homens.[331]

Não obstante, cumpre observar como as ideias de natureza selvagem relacionada ao feminino, de "falta de razão" feminina, ou mesmo da malignidade da mulher são abraçadas por grande parte da crítica de *Anticristo* (para além das resenhas críticas), que desconsidera o fato de tais argumentos serem distanciados e questionados por meio da exposição de uma perspectiva *determinada* e *sexista*. É interessante apontar como Waddel, por exemplo, afirma que "a *perversa* relação que ela [Gainsbourg] tem com a natureza permite que a floresta em torno do Éden se torne não apenas um componente do complexo, mas um outro personagem na narrativa"[332]. Já Simons declara que "em *Anticristo*, a encarnação do mal é a mãe, que mutila o pé de seu filho, que não intervém quando ele ameaça cair da janela e que tem um incomum interesse por feitiçaria e ocultismo"[333]. Braz também incorre em ideias como as acima mencionadas e na estereotipação de gêneros que vemos exposta na narrativa de Dafoe, mas que diversos elementos do filme tratam de problematizar. Sobre os sentidos que a obra lhe gera, Braz afirma:

> O sentido que me provoca é o da condição subjetiva feminina em sua especificidade, representante de um universo regido pela falta do objeto fálico – pênis; regido por uma lógica outra que não pretende se ancorar na pura razão, mas que, ao contrário disso, permite-se ao desvario da intuição;

---

[330] Idem, ibidem, p. 83

[331] Idem, ibidem, p. 84.

[332] WADDELL, Terrie. "Antichrist: Lost Children, Love, and the Fear of Excess", op. cit., p. 40, nosso grifo.

[333] SIMONS, Jan. "Anti-Christ: Tragedy, Farce or Game?". *Film-Philosophy* v.19, Edinburg University Press, 2015, p. 10.

> mais adepta a uma lógica emotiva e sensitiva, vulnerável a impulsos repentinos, atitudes imprevisíveis. Por essa lógica ilógica do ponto de vista de quem se ancora na constante e previsível racionalidade: o universo feminino, povoado por suas fantasias, seus desejos, seus misticismos, suas intempéries, sua inconstância, sua inveja. Tal universo parece tangenciar o universo da loucura, entendida também como contraposição à razão ou pensamento racional dominante.[334]

Analisando cenas do filme, podemos de fato encontrar ilustrações dessa "condição subjetiva feminina". A falta do objeto fálico e sua inveja estariam figuradas na castração de Dafoe, ou mesmo em sua própria anulação feminina por meio da mutilação de seu clitóris. Os desvarios da intuição estão presentes no diálogo em que Gainsbourg afirma ter escutado a queda das sementes de carvalho e que podia ouvir agora "o que não podia ouvir antes. O choro de todas as coisas que estão para morrer", dando a entender que tivera um pressentimento da morte do filho. A lógica emotiva e sensitiva também fica clara nos ataques de ansiedade que Gainsbourg sofre, demandando o cuidado do marido e terapeuta. Os impulsos repentinos e as atitudes imprevisíveis, como seu ataque físico ao marido, também estão no filme, assim como o "misticismo" de fazer chover granizo, tal qual as bruxas de sua tese sobre o feminicídio foram acusadas de conseguir fazer. Em suma, o universo feminino apresentado pelo filme é, sem dúvida, o universo da loucura e da contraposição à razão. Mas é o universo que Dafoe, a corporificação do discurso autoritário e patriarcal no filme, quer fazer-nos crer como intimamente ligado às mulheres, universo que, segundo ele e o discurso misógino que personifica, deve ser controlado e supervisionado, como qualquer âmbito em que reine a insanidade.

Efetivamente, na leitura a contrapelo de *Anticristo* observamos que o pretenso racionalismo de Dafoe parece ser ironizado pelo autor implícito da obra – afinal, se Gainsbourg passou por uma experiência de inquietude ao ouvir um grito que não era "real", constituindo a primeira grande evidência de seu deslizamento para uma esfera longe da racional, o que dizer da sinistra experiência de Dafoe de *ouvir*, *ver* e *interagir* com diversos elementos alucinatórios? O comentário do terapeuta de que ela tirou conclusões precipitadas sobre sua experiência parece ser, assim, reaproveitado pelo ponto de vista da obra como mais um alerta sobre as conclusões precipitadas sobre a própria narrativa tendenciosa que Dafoe vem montando, em especial no que concerne sua esposa. Essa constatação nos leva para uma outra cena importante de *Anticristo*, que se dá logo após a cena do sótão, na qual Dafoe

[334] BRAZ, W. A. *Anticristo: feminilidade e loucura na obra de Lars Von Trier*, op.cit., p. 12.

descobre o caderno que "comprova" que a insanidade de Gainsbourg é de longa data. Ele faz então algumas anotações em uma caderneta e acorda a esposa, o que se constitui como mais uma das diversas vezes em que a personagem é-nos mostrada dormindo e, portanto, como se não consciente da narrativa. Dafoe quer fazer um de seus exercícios terapêuticos, um tipo de *role-playing*, no qual Gainsbourg (demonstrando pouca motivação de participar novamente de um exercício) deve fazer o papel do pensamento racional, ao passo que ele fará o papel de todos os pensamentos que lhe causam medo:

> **Dafoe**: Eu sou a natureza... Tudo aquilo que você chama de natureza.
>
> **Gainsbourg**: Ok, senhor Natureza. O que você quer?
>
> **Dafoe**: Te machucar o quanto eu puder.
>
> Gainsbourg: Como?
>
> **Dafoe**: Como você acha?
>
> **Gainsbourg**: Me assustando?
>
> **Dafoe**: Te matando.
>
> **Gainsbourg**: A natureza não pode me machucar. Você é apenas todo o verde que está lá fora.
>
> **Dafoe**: Não, eu sou mais do que isso.
>
> **Gainsbourg**: Eu não entendo.
>
> **Dafoe**: Eu estou fora, mas também... dentro. Eu sou a natureza de todos os seres humanos.
>
> **Gainsbourg**: Ah, esse tipo de natureza. O tipo de natureza que leva as pessoas a fazerem coisas más contra as mulheres.
>
> **Dafoe**: É exatamente quem eu sou.
>
> **Gainsbourg**: Esse tipo de natureza me interessou muito quando eu estive aqui em cima. Esse tipo de natureza era o assunto da minha tese.

O modo de filmagem, com câmera oscilante e em *extreme close-up*, vai cada vez mais destacando uma forma de iluminação que, como tem sido recorrente, privilegia a apreensão das expressões de Dafoe em detrimento das de Gainsbourg. A dinâmica se acentua quando ela afirma: "você não deveria subestimar o Éden". "O que o Éden fez?", ele indaga, ao que ela responde: "Eu descobri no meu material algo a mais do que eu esperava". Nesse momento há a inserção de um plano mostrando imagens que supostamente fazem parte da pesquisa de Gainsbourg observada por Dafoe, mas que não são mostradas na cena do sótão. O plano restringe-se, aqui, apenas a imagens de mulheres como bruxas ameaçadoras, vinculadas

ao demônio ou em posições libidinosas[335], enquanto no sótão é possível identificar também várias imagens de torturas e punições de mulheres.

Figura 74. Imagem de mulheres malignas que irrompe na cena do *role-playing*.

A câmera realiza um *zoom in* nas fotos adornadas por sombras bruxuleantes, que parecem dançar sobre a superfície da parede, como nas tomadas insólitas que invadiram as cenas do apartamento. Enquanto isso, ouvimos o casal dar continuidade ao diálogo:

> **Gainsbourg**: Se a natureza humana é má, então isso também vale... para a natureza das...
>
> **Dafoe**: Das mulheres? Natureza feminina?
>
> **Gainsbourg**: A natureza de todas as irmãs. As mulheres não controlam seus próprios corpos – a natureza os controla. Eu tenho isso escrito nos meus livros.
>
> **Dafoe:** A literatura que você usou na sua pesquisa era sobre coisas más cometidas contra as mulheres. Mas você as leu como prova do mal das mulheres? Você deveria ter sido crítica a respeito desses textos, essa era a sua tese. Mas ao contrário, você está abraçando isso. Você sabe o que você está dizendo?
>
> **Gainsbourg**: Esqueça. Eu não sei por que eu disse isso.

A última tomada da cena mostra um plano de conjunto do casal e Dafoe anunciando que "não consegue trabalhar mais agora". De fato, o que é possível de ser identificado ao final da cena é todo um *trabalho* que vai sendo desenvolvido por Dafoe de modo a extrair da esposa uma "confissão definitiva" de sua maldade intrínseca, amparada por

[335] Como exposto na gravura *Três Bruxas* (*Three Witches*, 1514), de Hans Baldung Grien, que mostra as mulheres nuas em posições inusitadas, revelando e escondendo suas genitálias. Além dos corpos amplamente sexualizados, os cabelos esvoaçantes e o recipiente flamejante são signos também comumente relacionados às bruxas na iconografia da época. Cf. ZIKA, Charles. *The Appearance of Witchcraft*: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe. London: Routledge, 2007, p. 83.

uma “documentação” que justifica o processo inquisitório ao qual Gainsbourg é submetida: as fotos, o laudo, e a “prova” encontrada imediatamente antes desta cena, qual seja, o caderno. Não há como não criarmos uma relação com as imagens fantasiosas que invadem a cena, mostrando a representação maligna de mulheres que contribuiu para que todo um imaginário fantástico acerca das “bruxas” e seus “crimes hediondos” permeasse o inconsciente coletivo do período de caça às bruxas. Além das autoridades religiosas, artistas, cientistas, intelectuais, juristas e estadistas contribuíram com diversos tipos de “documentações” fantasiosas para que essa barbárie tivesse êxito e que as horrendas confissões extraídas das mulheres, via de regra sob tortura (como sua aliança com seres sobrenaturais ou a capacidade de provocar tempestades de granizo), fossem tomadas como verdadeiras.

As imagens do sótão, dessa forma, trazem à tona mais uma vez informações da História que foram recalcadas (como o processo de *construção* da natureza “maligna” da mulher) para serem confrontadas com a narrativa de Dafoe. Como em *Dogville*, “a construção do filme é contraditória em sua essência e toma a forma de uma armadilha constante que requer que, a cada afirmativa, olhemos para o seu contrário”[336]. Portanto, novamente é exigida atenção às conclusões precipitadas sobre a narrativa tendenciosa que Dafoe vem armando, observando-se que o terapeuta, assim como no processo de livre-associação sobre os medos da esposa, é quem faz as afirmações sobre a natureza feminina maligna e as induções que daí decorrem. Em sua própria fala, contudo, encontramos mais uma indicação da leitura a contrapelo exigida pela obra: a necessidade de sermos críticos quanto ao seu discurso, ao invés de abraçá-lo. Constatação semelhante é expressa por Sinnerbrink:

> Muitos críticos reagiram a *Anticristo* dessa forma, assumindo que a tese misógina de von Trier é a de que a natureza é realmente a fonte do mal, de que os corpos das mulheres são controlados pela natureza, daí natureza maligna das mulheres (o título “*Anticristo*” incorporando o símbolo do sexo feminino). Há, contudo, muitas ciladas e perigos nesse tipo de leitura “literal” do filme como um tratado moral, metafísico ou mesmo misógino. [...] Que as mulheres são más é a conclusão perversa que Ele tira da experiência “terapêutica” do casal no Éden.[337]

Concomitantemente, o fato de ser projetada na fala da personagem de Gainsbourg a descoberta da “natureza maligna de todas as irmãs” e a afirmação de que “as mulheres não controlam seus próprios corpos; a natureza é que os controla” é um dos dados que torna o

[336] SOUZA, Evelise Guioto. *Dogville*, Filme e Crítica, op. cit., p. 36.
[337] SINNERBRINK, Robert. *New Philosophies of Film*: Thinking Images, op. cit., p. 174.

filme bem mais complexo e interessante. Ao mesmo tempo em que essas acepções são projeções persecutórias e incriminadoras de Dafoe sobre a esposa, reflexo dos conteúdos latentes misóginos de seu discurso, o fato de que essas frases tenham sido postas na boca da esposa serve ao propósito de complicar a leitura maniqueísta de homem-patriarcal versus mulher-vítima. A forma distanciadora do filme, dessa maneira, reproduzindo as contradições da vida material, impulsiona a reflexão sobre as complexas dinâmicas das relações humanas em nossa ordem social. Estimula, dessa forma, a detecção de que, embora seja muito conveniente (e recorrente) para os perpetuadores de práticas misóginas veladas apresentar as mais horrendas ideias antifeministas como se produzidas por mulheres, também é um dado da vida material que muitas mulheres reiteram as bases de sua própria opressão ao reproduzirem (frequentemente, de maneira irrefletida) discursos e práticas machistas.

É relevante, dessa maneira, que o discurso projetado na fala da pesquisadora sobre o que definiria a "natureza maligna" da mulher – seu controle pela natureza – parta, paradoxalmente, não de sua experiência com esta, mas do que ela teria *lido* em seus livros, ou seja, de elementos da cultura[338]. A internalização feminina da voz do patriarcado, que dita o que as mulheres são e o que desejam, é, assim, novamente problematizada na obra de Lars von Trier, como o fora em *Ondas do Destino* por meio do ato quase esquizofrênico de Bess de representar a voz de Deus orientando seu comportamento, o que levou a seu fim trágico e à redenção milagrosa de seu marido. Como expresso também na fala de Gainsbourg, o Éden, enquanto metáfora do "paradisíaco" mundo patriarcal, não deve, de fato, ser subestimado. Substancia nossa argumentação o fato de esse discurso sexista ser expresso nas palavras da esposa precisamente quando é proposto um exercício de *role-playing* no qual ela atua como o pensamento racional positivista defendido por Dafoe. A estratégia desvelaria, por conseguinte, a sinistra base mistificadora e obscurantista do pensamento "esclarecido" e seu papel na sustentação de práticas de opressão:

> No mundo esclarecido, a mitologia invadiu a esfera profana. A existência expurgada dos demônios e de seus descendentes conceituais assume em sua pura naturalidade o caráter numinoso que o mundo de outrora atribuía aos demônios. Sob o título dos fatos brutos, a injustiça social da qual esses provêm é sacramentada hoje em dia como algo eternamente intangível e isso

[338] SEEßLEN, Georg. *Lars von Trier goes Porno*: (Nicht nur) über *Nymphomaniac*. Berlin: Bertz + Fischer, 2014, p. 111

> com a mesma segurança com que o curandeiro se fazia sacrossanto sob a proteção de seus deuses.[339]

Além disso, cabe reparar como o discurso atribuído a Gainsbourg sobre o corpo das mulheres ser controlado pela natureza constrói, de certa forma, uma relação com alguns discursos feministas que procuram valorizar, nessa conexão, uma "especificidade feminina", um "essencialismo" que conectaria as mulheres a uma mística "empoderadora". Os aspectos biológicos femininos, como sua sexualidade, seriam apontados como base para a autoafirmação feminina, fazendo com que sua luta seja focada em sua *diferença*, em sua "forma específica" de sentir e pensar e em sua "subjetividade" e "identidade" feminina diversa[340]. Enxergamos aqui, contudo, discursos que acabam por celebrar a própria opressão feminina, como problematizado por Beauvoir:

> A resignação não passa de uma demissão e de uma fuga; não há, para a mulher, outra saída senão a de trabalhar pela sua libertação. Essa libertação só pode ser coletiva e exige, antes de tudo, que se acabe a evolução econômica da condição feminina. Entretanto, houve, há ainda, numerosas mulheres que buscam solitariamente realizar sua salvação individual. Tentam justificar sua existência no seio de sua imanência, isto é, realizar a transcendência na imanência. É este último esforço – por vezes ridículo, por vezes patético – da mulher encarcerada para converter sua prisão em um céu de glória, sua servidão em liberdade soberana, que encontramos na narcisista, na amorosa, na mística.[341]

Como exemplo das consequências de uma perspectiva de valorização da forma "específica do feminino", temos o discurso liberal (e, infelizmente, bastante influente na contemporaneidade) da teórica Camille Paglia, que se baseia largamente nas diferenças biológicas e "psicológicas" entre homens e mulheres e na necessidade de valorização da "maternidade" como estratégia para que as mulheres "exerçam poder" sobre os "frágeis homens":

> As mulheres que têm sucesso com os homens são aquelas que mantêm uma certa qualidade maternal e entendem as fraquezas dos homens. E têm pena

---

[339] ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. (Trad. Guido Antônio de Almeida). Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 40.

[340] Cf. NYE, Andrea. *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Editora Rosa dos Tempos: Rio de Janeiro, 1995. Ver, sobretudo o "feminismo da diferença" e as teorias de Luce Irigaray.

[341] BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980, p. 393.

> deles por isso. Elas tratam homens com humor e conseguem entender as necessidades dos homens e nutri-los de certa forma.[342]

O alcance do pensamento centrado nas *diferenças* entre os gêneros estende-se, como demonstrado pela própria Paglia nessa mesma entrevista, à defesa de comportamentos sociais também determinados por questões biologizantes, desembocando, com frequência, em pensamentos absurdamente naturalizados, como a culpabilização de mulheres vítimas de estupro pelo modo como se vestem e se portam:

> Se você é uma mulher livre, você tem que aceitar que, toda vez que se vestir de modo convidativo, está enviando uma mensagem e tem de se defender se for necessário. E é claro que ninguém tem o direito de fazer nada com você, mas só uma idiota acha que vai para as ruas de vestimentas provocativas sem correr o risco de ser atacada, culpando o Estado por isso.[343]

Dessa forma, o enfoque em estruturas biológicas, seja na sexualidade, na maternidade ou mesmo em demais aspectos físicos díspares entre os sexos, tem contribuído para justificar uma "inferioridade" feminina consagrada pelo senso comum, que identifica certas manifestações de pensamento, emoção, raciocínio e comportamento como "naturais às mulheres", ao invés de considerar os aspectos históricos, culturais, sociais e políticos que atuam fundamentalmente na construção dessas manifestações. Nesse caminho, é importante o fato de a forma distanciada de *Anticristo* chamar a atenção para o conjunto de materiais selecionados para constarem no filme que perfuram a camada da ficção e se relacionam à vida material e à História. Os materiais que compõem o estudo de Gainsbourg, por exemplo, permitem que a barbárie da caça às bruxas retorne à contemporaneidade, *historicize* e desnaturalize os imaginários da mulher ameaçadora, da sexualidade feminina incontrolável e das "mulheres que provocam homens". Notemos, inclusive, que a ideia de uma "natureza irracional e incontrolável" raramente é conectada aos homens, ainda que o usual argumento do comportamento e das atitudes femininas que provocam os "instintos" masculinos (vide Nota 343) invoque justamente essa ideia: os homens como pessoas que, quando conveniente, não são guiadas pela razão e não têm o menor controle de suas pulsões e ações.

---

[342] PAGLIA, Camille. Mulher deve ser maternal e parar de culpar o homem, diz Camille Paglia. Caderno Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 24 abr. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/04/1619320-nao-publicar-entrevista-camille-paglia-fronteiras-do-pensamento.shtml>. Acesso em: 29 jan. 2016.

[343] Idem, ibidem.

Dessa maneira, o próprio tema do feminicídio, atualizado na obra pelas mãos da figura que se apresenta como o "bastião da racionalidade", deve ser visto de forma a acrescentar comentários à "essência feminina" que o filme traz. Se lembrarmos que essa "essência feminina" deu origem a inúmeras perseguições de mulheres (acusadas de bruxaria por suas características "específicas"[344] e desvios do padrão esperado), ou de que essa "lógica emotiva e sensitiva"[345] das mulheres tem ainda hoje justificado sua submissão à norma patriarcal, aos cuidados e controle de um homem "racional e constante", perceberemos que o filme, através de sua forma distanciada e historicizante, realiza justamente uma crítica aos discursos que relacionam as mulheres ao âmbito da falta de razão. Impelindo brechtianamente os espectadores a verem, como mencionado, as questões e contradições que subsistem em aparentes evidências, *Anticristo* possibilitaria ao público problematizar até mesmo a hipocrisia e os interesses velados de pensamentos liberais (corporificados por Dafoe), como seu discurso de "indignação" com a falta de compreensão da esposa sobre o feminicídio que deve ser necessariamente relacionado ao fato de ele mesmo cometer mais um feminicídio[346].

É válido apontar, nesse caminho, que o fenômeno de construção pública das mulheres como irracionais, inconstantes e "loucas" possui um termo específico, "*gaslighting*" (manipulação psicológica, em tradução livre)[347], referindo-se ao filme *Gaslight* (*À meia luz*, 1944), de George Cukor[348]. Nessa obra, Ingrid Bergman interpreta Paula, sobrinha de uma milionária que acaba de ser assassinada. Dez anos após o crime, Paula casa-se com Gregory (Charles Boyer), ninguém menos que o assassino de sua tia, e volta a morar na mansão onde a idosa fora morta. O objetivo de Gregory é se apossar de suas joias e, para tanto, sua estratégia é agir de modo a fazer com que Paula pense estar ficando louca – seus planos ficarão mais fáceis se a esposa for atestada como insana e enviada a uma instituição de doentes mentais. Assim, ele faz com que ela não encontre objetos, pense estar ouvindo passos no sótão vazio e,

---

[344] Basta examinar, a respeito, o principal manual sobre a caça às bruxas, o *Malleus Maleficarum*¸ que discorre extensamente sobre as "fraquezas de caráter", os "naturais desvios sexuais" e outras características femininas "específicas" que possibilitariam a elas serem influenciadas pelo demônio e cometerem as mais horrendas atrocidades. Cf. INSTITORIS, Heinrich; SPRENGER, Jakob; MURARO, Rose Marie (Introdução); BYINGTON, Carlos (Prefácio); FRÓES, Paulo (Tradução). *O martelo das feiticeiras* (*Malleus maleficarum*), op. cit.

[345] BRAZ, W. A. *Anticristo*: feminilidade e loucura na obra de Lars Von Trier, op.cit., p. 12.

[346] GALT, Rosalind. "The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in Antichrist and Nymphomaniac", op. cit., n.p.

[347] Dada a relevância do fenômeno para a análise de *Anticristo*, permitimos nos ater, aqui, de maneira um pouco mais detalhada sobre o tema.

[348] *Gaslight* é baseado na peça homônima escrita por Patrick Hamilton em 1938 e possui duas versões para o cinema: a de Cukor e a de Thorold Dickinson, lançada em 1940. Tendo mais alcance e repercussão, inclusive porque a MGM tentou minar de todas as formas a existência da primeira versão, o *remake* estadunidense será aqui nossa referência.

intencionalmente, deixa as luzes de gás fracas e inconstantes, replicando, toda vez que ela reage a isso, que ela está vendo coisas. A esposa começa a acreditar em seus "sinais de insanidade" e que as luzes diminutas de seu quarto, que ninguém parece notar, são alucinações. Gregory encoraja o isolamento de Paula, já que em seu "estado alterado" não há como ela conviver com outras pessoas. Mas a manipulação emocional de Paula e as intenções de Gregory acabam sendo descobertas por um detetive e o filme tem um desfecho feliz.

A manipulação psicológica e emocional de mulheres ocorre quando, depois de circunstâncias em que se sentem frustradas, tristes ou irritadas, suas reações serem desqualificadas por meio de argumentos tais como "você é muito sensível", "você é muito emocional", "você está exagerando", "você é muito dramática", "você é louca"[349]. A recorrência desse processo acaba por convencer, diversas vezes, as próprias mulheres sobre sua irracionalidade, loucura e sensibilidade extrema. Dessa forma, criam-se bloqueios e inseguranças, que fazem com que muitas temam participar da vida social da mesma maneira que os homens participam, e que aceitem as mais variadas formas de desvalorização e rebaixamentos (emocional, intelectual e profissional, por exemplo) por medo de exporem sua creditada "natureza inconstante". O recurso do *gaslighting* é ainda assustadoramente recorrente, seja em ambientes educacionais, corporativos ou, principalmente, no âmbito familiar, no qual encontramos inúmeros casos de mulheres que não conseguem se desvencilhar de relacionamentos abusivos[350]. Similar à antiga ameaça de ser acusada de bruxaria, a prática também serve ao propósito de manter as mulheres em situação de subserviência e sob controle, desmotivando a denúncia de casos de agressão e alimentando a lógica de culpabilização de vítimas. Para ilustrar uma das ocorrências mais extremas de *gaslighting* na contemporaneidade, podemos citar o caso de vítimas de estupro no serviço militar estadunidense que foram diagnosticadas com *transtorno de personalidade*:

> Cada uma recebeu diagnóstico psiquiátrico e dispensa do serviço militar depois de relatar uma agressão sexual. "Eu não sou louca", diz Schroeder, que hoje é casada e tem dois filhos. "Eu sou, na verdade, relativamente normal". McClendon diz que ela teve uma reação similar: "Lembro-me de pensar que isso é absurdo; isso é ridículo. Como eu poderia ser

[349] ALI, Yashar. "Why Women Aren't Crazy". *The Good Men Project*, 18 set 2011. Disponível em: <http://goodmenproject.com/featured-content/why-women-arent-crazy/>. Acesso em: 14 jun. 2014.

[350] Como previamente mencionado, é-nos bastante claro que a manutenção dessa prática de manipulação emocional, correlata às próprias dinâmicas sexistas que fundamentam o senso comum, não reside apenas nos indivíduos do sexo masculino e é preciso que as mulheres observem suas ações concretas e as formas de garantir sua agência e resistência dentro de uma configuração política e social que naturaliza sua subvalorização.

> emocionalmente instável? Eu sou muito lúcida, especialmente considerando o que aconteceu". McClendon diz: "Foi um diagnóstico absurdo".[351]

Logo, é claro como o fenômeno de *gaslighting* relaciona-se com a crítica que *Anticristo* tece ao esquema "racionalidade masculina X sensibilidade feminina". E como as mulheres que ousam contestar essa manipulação psicológica e tentam fazer valer sua voz, tornam-se, logo, figuras desnecessariamente agressivas, ameaçadoras, descontroladas e histéricas. O abuso mental, a violência psicológica e simbólica que Gainsbourg sofre, frutos da manipulação emocional e do controle "racional" de um homem que sabe o melhor jeito de conduzir seu caminho no luto (e que desqualifica suas ideias como "apropriadas para um livro infantil", por exemplo), serve à lógica de garantir o controle e a manipulação das mulheres por aqueles que se beneficiam do sistema machista em que vivemos. Ao reagir de forma não esperada, rebelando-se contra a arrogância de quem age de maneira dita "mais racional", entretanto, Gainsbourg é logo tida como louca. Basta lembrarmos que quando ela declara-se "curada" o filme desenvolve-se às avessas, com a mulher frágil e chorosa tornando-se, no interior da mente de Dafoe, a mulher-bruxa ameaçadora, ainda mais irracional, e que precisa ser aniquilada. Não é à toa que, logo após a cena em que Gainsbourg anuncia sua cura, observamos Dafoe, claramente aturdido com sua súbita recuperação, assistir à raposa exclamar: "O caos reina!". Em outras palavras, depois de sua tentativa de escapar da manipulação psicológica de Dafoe, desafiando a ordem patriarcal, Gainsbourg precisa ser punida para que a ordem volte a reinar. O mundo de *Anticristo*, como projeção da mente "racionalista" e patriarcal que o constitui, apresenta, dessa forma, o "perigo" da insurreição feminina e de seu desafio à ordem patriarcal.

Não por acaso, a imersão que o espectador faz nos planos mais profundos dessa mente irá apresentar a projeção da insanidade do próprio Dafoe em outra figura – sua "ameaçadora" esposa, salientando as ideias persecutórias e delirantes de uma subjetividade que beira a psicose, e precisa criar um *Outro* causador de horror para negar os limites de sua própria racionalidade:

> Devido ao fato de que os sobrenaturais Outros estão sempre relacionados àqueles que percebem os Outros como causadores de horror, e que esses Outros só podem ser formatados a partir da consciência de quem os percebe como tal, o Outro pode ser sempre lido como parte de nós mesmos. Como

[351] MARTIN, David. S. "Rape victims say military labels them 'crazy'". *CNN*, 14 abr. 2012. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2012/04/14/health/military-sexual-assaults-personality-disorder/>. Acesso em: 16 jun. 2014.

> um Outro da razão, dissociado de nós, retorna esse Dissociado e Reprimido e nos aterroriza. Os amplos esforços da racionalização com o fim de excluir o Outro para que o domínio da razão esteja protegido dele produzem efeitos paradoxais. Eles não nos libertam do medo e da insegurança, mas, ao contrário, são seus causadores.[352]

A crítica que adere ao discurso alucinatório de Dafoe poderá argumentar que a personagem entra neste estado uma vez que adentra o "universo das forças femininas": forças da "natureza", da "magia", das "incertezas", da "insanidade". A nosso ver, contudo, tal associação não se sustenta no filme, sendo desautorizada por recursos da montagem, da iluminação, da sonoplastia, da composição dos quadros, entre outros, que a posicionam histórica e politicamente como discursos de desqualificação da mulher e do feminino. Além disso, a análise cautelosa poderá localizar logo no prólogo do filme elementos que já indicam uma configuração perturbada da mente que nos apresenta a narrativa, como os sapatos já invertidos sob o berço de Nic ou um quebra-cabeça que traz os três animais que serão observados por Dafoe.

Essa mente que projeta seus estereótipos de gênero e se apoia numa forma "racional" de organizar o mundo é, assim, plasmada de forma extremamente simbólica e onírica, expondo até mesmo o mundo ilógico dos processos inconscientes, como as diversas referências ao expressionismo e à obra de Strindberg revelam[353]. A respeito da peça *O Pai*, também estruturada como uma projeção psíquica do protagonista, cabe lembrar que o argumento utilizado para justificar sua sanidade são seus estudos científicos, como o tratado de mineralogia que ele desenvolve, mostrando um "intelecto claro e poderoso". Igualmente, em *Inferno*, as referências a seus experimentos científicos servem para convencer o narrador "de que ele não poderia estar insano"[354]. Nesse sentido, o controle que Dafoe exerce sobre a esposa relaciona-se diretamente ao controle que ele pretensamente possui sobre si mesmo. Numa clara referência à série *O Reino*, o âmbito da racionalidade, da ciência, da eficiência e das realizações mais evoluídas do intelecto humano, cifradas no hospital, vai paulatinamente dando lugar ao obscurantismo e ao irracionalismo que sempre esteve presente na sua fundação pantanosa. De fato, a racionalidade cega e acrítica que legitima o pensamento hegemônico e

---

[352] JACKE, Andreas, WENNERSCHEID, Sophie. "Der 'wahre Horror' und sein phantas(ma)tisches Anderes in Lars von Triers RIGET", op. cit., p. 100.

[353] O filme também recupera do dramaturgo sueco o imaginário da *femme fatale*; das mulheres castradoras, que ousam portar-se como homens e tomar de suas mesmas liberdades, e da mãe má. Esse último imaginário é explorado de forma bastante significativa em sua peça *O Pelicano* (*Pelikan*, 1907), por exemplo.

[354] BRUSTEIN, Robert. Male and Female in August Strindberg. *The Tulane Drama Review*, Vol. 7, No. 2, Winter, 1962, p. 151. Também a citação anterior.

justifica diversas hipocrisias da sociedade burguesa e liberal é constantemente posta em xeque em obras de Trier, como o cineasta revela a respeito dos "idiotas" de seu filme homônimo:

> Sim, você pode vê-los [os "idiotas" do filme] como um contrapeso à racionalidade que nos cerca. Racionalidade é algo que eu creio ser baseado em ansiedade. Se você tem medo do caos, se você tem medo de viver a vida, com todos seus conflitos e contradições, então você agarra a racionalidade como uma defesa.[355]

Também em *Melancolia* explicita-se a crítica de Trier àqueles que se amparam em uma falaciosa compreensão racional do mundo para não ter que lidar com a realidade material, muitas vezes impossível de ser explicada por meio do cientificismo imediatista, instrumental e acrítico que embasa muito do pensamento hegemônico. Notemos, dessa forma, que a principal personagem masculina do filme, John (Kiefer Sutherland), um astrônomo, ao perceber que seus precisos cálculos, suas confiáveis teorias e sua eficiente aparelhagem técnica falham em mostrar a verdade sobre a aproximação do planeta, recorre covardemente ao suicídio, abandonando sua família. A crítica de Trier a essa personagem se aprofunda quando lembramos que Kiefer Sutherland é amplamente conhecido pelo papel de Jack Bauer na série *24 Horas* (*24*, 2001-2010, de Joel Surnow e Robert Cochran), um agente federal estadunidense cuja missão, competentemente cumprida a cada temporada, é de salvar o planeta Terra de diversos tipos de ameaças.

Nesse caminho, vale observar como a frase de Dafoe "seus pensamentos distorcem a realidade, não o oposto", uma espécie de ode ao controle racional das pulsões, sintetiza os fundamentos da terapia cognitivo-comportamental que ele aplica no decorrer de todo o filme. Cumpre ressaltar também que essa terapia, que é extremamente influente nos Estados Unidos e que goza de respeito precisamente por possuir em sua fundamentação argumentos biologizantes, ostensivamente clama pelo ajuste à visão de mundo hegemônica em detrimento da interpretação crítica deste:

> Prilleltensky (1990, 1994) argumenta que as atividades da terapia cognitiva encorajam a conformidade em relação à ordem social e à suposta "realidade" universal ao promover mudanças individuais ao invés de mudanças institucionais. [...] De acordo com Gergen (1992), esse pressuposto de uma cognição independente de contexto é fundado em uma ontologia ocidental (isto é, eurocêntrica) da pessoa que foca no indivíduo como um privado tomador de decisões e atribui ao indivíduo todos os processos cognitivos.

[355] BJÖRKMAN, S. (ed) *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber, 2003, p. 205.

> Como nota Prilleltensky (1990), a essência dessa ontologia é uma crença na cognição pessoal como causadora de eventos e uma subsequente diluição da ênfase em contexto, cultura e História – das condições externas ao indivíduo (como, por exemplo, as desigualdades sociais ou as forças sociais opressivas).[356]

Ao induzir os pacientes a adequarem sua forma de pensar a uma forma *padrão e sadia*, a realidade material é subtraída do que apresenta de patológico. Consequentemente, sua lógica de opressão e desigualdade, causa de diversos "desajustes" de pessoas ao que se prega como normalidade, não é sequer levada em consideração. Aquele que não se adequa a tal norma doentia de "realidade" deve, assim, lutar para reinserir-se em suas dinâmicas. O foco seria meramente em correções idiossincráticas e transformações individuais, e não em mudanças estruturais da sociedade – ao invés de se questionar as dinâmicas de opressão e a lógica dominante, bastaria mudar a forma individual de se compreender a sociedade. Para além do conservadorismo da terapia, fica patente como essa perspectiva cientificista aproxima-se, ironicamente, do pensamento mágico e da superstição ao pregar justamente a predominância da realidade psíquica sobre a realidade material – não por acaso, fundamentos do próprio efeito de *Unheimlich* (ver página 164). O inquietante residiria, assim, na crença de que bastaria à mente criar e acreditar, que ela poderia alcançar, ou de que um exercício de exposição imaginária ou factual ao que se teme poderia modificar profundamente qualquer medo.

Essas ideias são retomadas na cena que ocorre logo após a cena de masturbação de Gainsbourg. Uma cena de transição, filmada com uma câmera baixa, nos mostra uma sinistra movimentação de árvores fruto de uma ventania intensa, frisando o fato de a natureza ir se tornando cada vez mais ameaçadora conforme Gainsbourg vai se revelando, dentro da narrativa de Dafoe, mais dominada por suas pulsões. O argumento é claro – fora do controle racional do patriarcado, elas estariam totalmente sujeitas ao controle irracional da natureza. Como os exercícios, os jogos e a pirâmide do marido, a personagem feminina vai, assim, sendo *montada*, construída a partir da perspectiva e dos interesses do discurso hegemônico que Dafoe incorpora. Em seguida, temos uma tomada interna, na qual Dafoe, segurando a folha de papel com sua elaborada pirâmide terapêutica, diz que "não vai continuar com isso" se Gainsbourg não o ouvir. Ele explica que "bem" e "mal" não têm nada a ver com terapia e

[356] HAMMACK, Phillip L. The Question of Cognitive Therapy in a Postmodern World. *Ethical Human Sciences and Services*, Volume 5, Number 3, Fall/Winter 2003, p. 216.

pergunta, retoricamente, se Gainsbourg sabe quantas mulheres inocentes foram mortas, somente no século XVI, apenas por serem mulheres. E continua:

> **Dafoe**: Tenho certeza que você sabe. Muitas. Não porque elas eram más.
>
> **Gainsbourg**: Eu sei, é só que...algumas vezes, eu esqueço.
>
> **Dafoe**: O mal de que você fala é uma obsessão. Obsessões nunca se materializam. É um fato científico. Ansiedades não podem te convencer a fazer coisas que você não faria. É como hipnose. Você não pode fazer algo estando hipnotizada que você não faria normalmente, algo contrário à sua natureza. Você está me entendendo?
>
> **Gainsbourg**: Sim, eu acho que sim.
>
> **Dafoe**: Você acha que sim? Bom, você não precisa me entender, apenas confie em mim.

Durante a cena, vemos através da janela uma nebulosidade que toma todos os arredores da cabana. Estamos em um âmbito no qual a visibilidade é limitada. Ao lado de Dafoe há a um corvo empalhado, que não apenas prenuncia a cena em que um corvo retorna de um lugar onde estava previamente ocultado, fazendo com que o terapeuta tenha que confrontar a súbita carga de energia do que estava "reprimido", mas funciona também como uma imagem de "natureza morta" que contrabalanceia a importância da mítica "natureza humana" que Dafoe volta a evocar, descrevendo-a como autêntica, constante e essencial para a constituição do indivíduo. O "falso" corvo, dessa maneira, funcionaria como uma metáfora interessante da linha tênue entre verdade e construção, aparência e realidade[357], que se expande para a armação mais ampla da narrativa, incentivando a apreensão dos argumentos racionalistas de Dafoe também como construções e limitados à aparência dos fatos. Dessa forma, motiva-se a compreensão de que o discurso da "natureza humana" auxilia na manutenção de regimes de opressão ao tornar fatos, processo e atitudes tidos como "naturais" imutáveis e aceitáveis. Não por acaso, na cena em que Dafoe mente para Gainsbourg (ou para o espectador?), dizendo que nenhuma anomalia havia sido encontrada na autópsia de Nic, recorre-se mais uma vez à montagem interna do quadro que destaca o corvo empalhado como comentário à narrativa de Dafoe. Sua narrativa seria tão artificiosa quanto o próprio corvo, que funciona como réplica silenciosa do corvo real.

[357] No áudio-debate de *Anticristo* Trier comenta que essa versão empalhada do animal foi usada algumas vezes como "dublê" do corvo real utilizado nas filmagens, fazendo com que a dinâmica entre falso/real se estendesse ao próprio espectador. SMITH, Murray; TRIER, Lars von. "Audio Commentary", in: "TRIER, Lars von, et al. Antichrist. Array (Irvington, N.Y.): Criterion Collection, 2010. (108 min).

Figuras 75 e 76. Cenas distintas em que o corvo empalhado funciona como comentário involuntário de Dafoe à sua própria narrativa.

É também de forma artificiosa que se dá o diálogo acima descrito, que, como vimos apontando, toma muito mais o caráter de um monólogo do que de um embate de ideias entre duas subjetividades bem construídas. Acresce a essa constatação o fato de que a cena inicia-se com um estratégico *gap* temporal, fazendo com que todos os argumentos que Dafoe apresenta como partindo da esposa sejam expostos por ele mesmo e estimulando nossa desconfiança. O movimento mostra-se similar ao que encontramos em *Dom Casmurro*, no qual tudo o que sabemos de Capitu, como seu comportamento "dissimulado" e "ardiloso", é-nos transmitido pelo narrador da obra, que possui interesses muito claros em incriminar a esposa para salvaguardar sua posição patriarcal. Também em *Anticristo* há interesses patriarcais do homem branco, estadunidense, heterossexual e de classe média em pintar a esposa com as cores da instabilidade, da obsessão e da loucura para que seus privilégios não sejam ameaçados. Por outro lado, dentro da narrativa de Dafoe, a consideração de que os argumentos acima partiriam de Gainsbourg, expondo a internalização feminina de discursos sexistas que frisam a "natural" inferioridade intelectual e de caráter feminina, não é de todo infundado, sendo essa uma das principais ferramentas para incitar, inclusive, o argumento fantasioso da "natural" concorrência e deslealdade entre as mulheres em oposição à "solidariedade" entre homens.

No entanto, é interessante notar como a afirmação de Dafoe de que "obsessões não se materializam", com o respaldo de ser um "fato científico", acaba mais uma vez sendo negada pelo contexto mais amplo do filme, como se o autor implícito da obra a todo o momento salientasse as falácias e os deslizes do discurso hegemônico corporificado por Dafoe – inclusive da legitimidade que fatos possuiriam por serem classificados como "científicos". Isso se dá em diferentes planos: dentro do relato tendencioso de Dafoe, expressa-se na materialização da "maldade feminina" de Gainsbourg, que se constitui como a realização de sua obsessão com o "bem" e o "mal". Também a obsessão e as ansiedades do

próprio Dafoe com a fonte dos medos de Gainsbourg (figurada na pirâmide que Dafoe traz a essa cena), com sua culpa e com a necessidade de sua punição materializam-se exemplarmente no assassinato da mulher, mostrando que medos e ansiedades podem, e frequentemente fazem com que as pessoas cometam os mais tenebrosos atos. Confirma o argumento a cena que ocorre pouco antes do assassinato da personagem, mostrando Dafoe expressando todos os sintomas de ansiedade antes relacionados a Gainsbourg. E em um outro plano, ainda, relacionado também ao discurso hegemônico que Dafoe incorpora, as obsessões conectadas ao perigo do mundo "caótico" em que as mulheres não são mais controladas e reprimidas pelo patriarcalismo materializam-se e voltam-se (retornam) contra ele na figura de Gainsbourg: ela o agride, tanto com palavras, como fisicamente; ela o castra, minando suas pulsões sexuais; ela abusa sexualmente dele, quando consciente e quando inconsciente; ela limita seu ir e vir, restringindo sua mobilidade; ela lhe tira a voz, fazendo com que ele se cale dentro da toca para não ser achado; ela o enterra, simbolizando seu assassinato.

Naturalmente, não é necessária muita reflexão para que constatemos que todas essas violências são realizadas justamente *contras as mulheres* diuturnamente de forma a impedir que as ansiedades e obsessões relativas à falta de controle patriarcal venham a se materializar. Não é sem razão, assim, que *Anticristo* vai exemplificando diversas formas pelas quais Dafoe mostra, ainda que de maneira velada, seu domínio sobre a esposa – suas pulsões, seu corpo, seu ir e vir, sua memória, sua imaginação, suas ideias e mesmo sua voz precisam ser controladas por Dafoe (que na última cena analisada, por exemplo, dá a sua própria voz para os argumentos que seriam, segundo ele, da esposa) para que a ordem edênica do mundo patriarcal não seja perturbada. Dessa forma, ao invés da investigação das origens do medo de Gainsbourg, o filme se constitui como um convite à investigação dos medos, das fobias, das paranoias e das fantasias involuntariamente reveladas do sistema discursivo hegemônico ocidental – capitalista e patriarcal – que se ancora em uma suposta racionalidade para seguir realizando os atos irracionais, obscurantistas e bárbaros que garantem sua própria perpetuação.

Nesses termos, para que não seja necessário que os próprios homens tenham que lidar com o que há de instintivo, emocional, irracional, inconstante, ilógico, sensível e incoerente em si mesmo, também reflexo de uma realidade material em si patologicamente incoerente, tais atributos são sistematicamente desqualificados e transferidos para o âmbito do feminino, ao qual a razão masculina divinizada se oporia gloriosamente. Como exposto por Scholz,

> O sujeito (masculino) fragmenta suas pulsões e emoções; ele precisa ser controlado e contido. Com isso passa a existir uma dialética entre dominação e submissão ou autossubmissão. [...] A dissociação do feminino *em geral* torna-se uma pré-condição para que o mundo da vida, o cientificamente inapreensível, o contingente sejam desprezados e permaneçam na obscuridade nos domínios de conotação masculina da ciência, da economia e da política na modernidade.[358]

Essa naturalizada estereotipação dos gêneros, que *Anticristo* questiona e problematiza de diversas formas, encontra-se, não por acaso, na própria gênese do patriarcado capitalista, que se anuncia com o advento do Racionalismo. É em nome dessa estereotipação e da manutenção dessa forma especial de produção e reprodução da vida que ainda hoje todos os tipos de violência são perpetradas contra as mulheres, desde os sexismos mais velados, como *mansplaining* e *gaslighting*, passando pela sustentação de diversos imaginários (*visões*) do feminino que naturalizam a "inferioridade" e a subvalorização das mulheres, até as agressões, abusos sexuais, mutilações e os feminicídios que são praticados diariamente em nosso racionalista e civilizado mundo ocidental. Com efeito, o "perigo" da dissolução do próprio patriarcado capitalista (que oprime ambos, homens e mulheres, ainda que de maneira bastante desigual) parece ser figurado em *Anticristo* de maneira pungente na insubordinação feminina. Iremos, portanto, nos dedicar a essa análise em nosso capítulo seguinte, versando também sobre os significados que a temática da caça às bruxas traz a esse debate.

[358] SCHOLZ, Roswitha. "A teoria da dissociação sexual e a teoria crítica de Adorno". *Exit – Crise e Crítica da Sociedade da Mercadoria*, ago. 2004. Disponível em: <http://o-beco-pt.blogspot.com.br/>. Acesso em: 29 jan. 2016, grifo da autora.

3.2 Estranhamente Familiar

Na caça às bruxas, portanto, estava claramente em ação o mecanismo das projeções: o temor aos próprios impulsos e afetos encontrava expressão na denúncia contra a mulher.

Roswitha Scholz

Depois da cena em que Dafoe encontra o laudo e é magicamente transportando para o exterior da casa, com a chuva de bolotas, temos a cena em que Gainsbourg menciona que "Freud está morto". O primeiro plano dessa cena, como apontado, traz a imagem da mão de Dafoe com as marcas do ataque dos carrapatos. Somada à sobrenatural queda de sementes de carvalho da cena anterior, a imagem reafirma o desajuste de Dafoe ao âmbito da natureza, ao passo que a menção do terapeuta a "sonhos malucos" e a referência a Freud parecem sinalizar o quanto essa "natureza" está conectada à alienação de seus próprios processos inconscientes, que são, contudo, cada vez mais materializados na trama. Um pouco depois, Gainsbourg começa a caminhar pela floresta, seguida de seu marido. "O que você está fazendo?", ele pergunta, enquanto ela mostra não temer mais nada dos arredores do Éden – a toca, o rio, a ponte, tudo é revisitado por ela como provas de sua recuperação. "Veja. Eu estou bem de novo. Estou curada. Você é tão esperto!", ela declara, enquanto o marido segue incrédulo e atônito, observando-a como a um objeto estranho. Ela insiste: "Eu estou bem!". Frente à contínua reação apática do marido, Gainsbourg exclama: "Você não consegue ficar feliz por mim, não é?", e parte da floresta, deixando o marido sozinho em meio à "natureza".

A câmera então mostra uma movimentação bastante artificial na folhagem, realiza um *zoom in* em Dafoe e foca novamente no local em que vimos o movimento, agindo mais uma vez em conluio com a personagem. Posiciona-se, em seguida, em *close-up*, na sua nuca e depois o mostra, de frente, em plano americano, aproximando-se do local misterioso. A inserção de uma tomada alongada quando a "lógica natural" seria, após o plano de sua nuca, mostrar sua visão subjetiva, sublinha a quebra de expectativa recorrente na cena. Uma ventania abrupta invade a floresta, remetendo à cena do veado e também às cenas em que janelas foram escancaradas, no prólogo e na cena da respiração de Satã, apontando um padrão temático que une cenas distintas e que parece frisar, assim, o mesmo teor de "natureza maligna" e de artificialidade em todas. Alternando-se entre *shot* e *reaction shot*, vamos

avistando a raposa com Dafoe, a princípio inerte, em um plano que mostra sua mão aproximando-se do animal e criando o efeito de profundidade. A raposa reage então ameaçadoramente à sua aproximação, pondo-se de pé, com um sino ao redor de seu pescoço. Com o potente *polish sound*, essencial na invocação do susto, ouvimos também o som do sino. Ambos reverberam na tomada seguinte, que mostra a reação de Dafoe, em câmera lenta, à sua descoberta. Ainda de forma extremamente lenta, vemos, no plano subsequente, a raposa olhando para Dafoe em seu processo de autoconsumação e, em seguida, com uma voz intimidadora, testemunhamos sua frase emblemática: "O caos reina!". A imagem do animal desaparece em *fade out*, fazendo com que uma explícita visão alucinatória de Dafoe finalize mais uma vez um capítulo.

Figura 77. Visão da raposa em seu processo de autodilaceração.

Diferentemente das demais sequências, essa é a única em que a voz de Gainsbourg prevalece e em que, ao mesmo tempo, ela não mostra sinais de desgaste psíquico ou físico. Como já apontamos, sua súbita recuperação contraria as expectativas do público e de Dafoe, que se mostra descrente da própria eficácia de seu tratamento, ao passo que o comentário de Gainsbourg sobre a "esperteza" do marido emite um grau de ironia que contribui para a leitura suspeitosa dos argumentos apresentados pelo terapeuta no decorrer do filme. Efetivamente, sendo a incapacidade de interpretar as demais personagens uma pista importante para identificar a não confiabilidade de um narrador, o fato de Dafoe não conseguir interpretar a esposa quando ela mostra-se mais "autêntica", mais distante das diversas "visões" do feminino que ele associa à personagem, reforça a leitura desconfiada de sua narrativa.

A partir desse momento, com o *jump scare*[359] e a cena horrenda da raposa, o filme começa a se apropriar cada vez mais de traços de um subgênero do horror, o *gore*, marcado por representações gráficas de sangue e violência, de forma a frisar a vulnerabilidade e fragilidade dos corpos. O horror se adensa para Dafoe, portanto, quando a voz de Gainsbourg torna-se, subitamente, dominante e a personagem mostra-se autônoma, autêntica, segura e consciente. De tal dimensão é seu terror que, em seguida, um animal também ganha voz, sinalizando um mundo *grotesco*, habitado por seres híbridos entre bestas e humanos, e ausente de fronteiras tão óbvias como a vida e a morte; um mundo, portanto, fora de qualquer controle, onde a ordem "natural" é *invertida* e as normas mais basais, infringidas:

> Yates explica que o grotesco provoca reações de repugnância, choque ou repulsa porque viola a maneira como o mundo tem sido ordenado e racionalizado; viola, assim, o que é tido como racional, bom e apropriado, não sendo, portanto, bem-vindo. Essa destruição da ordem também foi descrita por Geoffrey Galt Harpham em seus estudos sobre o grotesco. De acordo com Harpham, uma forma grotesca é uma "analogia material ou expressão de fraqueza ou corrupção espiritual", e tais formas dão uma impressão de "vitalidade atroz e inapropriada"; essa vitalidade é o símbolo do pecado, o que é equivalente à destruição da ordem. [360]

O fato de a raposa estar se desentranhando, por outro lado, assinala uma lógica de exploração da *profundidade* que vimos notando em diversos aspectos temáticos e formais de *Anticristo*, e que se torna patente nas alucinações mais escancaradas de Dafoe. No caso do veado, por exemplo, observamos a exteriorização *pesarosa* de algo que não poderia ter vindo subitamente à tona, sendo esse "algo" tanto parte do veado como um *Outro* do veado. No caso da raposa, já se estabelece a figuração de um movimento de *auto*rrevelação, no qual o que deveria ter sido mantido na interioridade do próprio ser é exposto de maneira *dolorosa*. E também na cena do corvo, estrategicamente posicionada em uma toca, verificamos uma dinâmica análoga de confrontação com o que estava velado em uma camada profunda e que é trazido ao exterior. Na relação de profundidade evidenciada pelo corvo, contudo, o movimento é realizado como a externalização de algo que é considerado inteiramente desvinculado de si (a ave em relação a Dafoe), uma *desesperada* confrontação com a alteridade que se mostra, ao mesmo tempo, extremamente próxima e íntima.

---

[359] Técnica de filmes de horror que mostra uma brusca mudança na imagem, acompanhada de som aterrorizador, com o intuito de assustar o público.

[360] ZIECH, Kristin Ann. *Goya and the Grotesque*: A Study of Themes of Witchcraft and Monstrous Bodies, op. cit., p. 7.

Todos esses processos, dessa forma, parecem estar relacionados com a própria constituição formal do filme, refletindo as dinâmicas de *projeção* e *expressão* sinalizadas na obra, problematizando a leitura naturalista e *superficial* do filme, adicionando significados à contradição entre público e privado, e reforçando a temática do retorno do reprimido. Nesses termos, o aspecto grotesco das visões (sobretudo da raposa e do corvo), fundindo o trágico e o cômico e propondo uma "verdadeira justificação estética do feio e do disforme"[361], coloca-se como um elemento que corrobora nossos argumentos. Como exposto por Rosenfeld, as ideias vinculadas à estética do grotesco,

> [...] não só iriam ter amplo futuro na vanguarda teatral, de Jarry a Ionesco – toda ela antiaristotélica –, mas manifestam-se também no expressionismo, inspirado nas próprias fontes pré-românticas da literatura alemã. Semelhantes concepções iriam influir ainda no teatro épico de Claudel e Brecht, particularmente com o fito de suspender a ilusão e apoiar o teor didático. Pois o grotesco tende a criar "efeitos de distanciamento", tornando estranho o que nos parece familiar.

O plano seguinte mostra-nos um novo intertítulo, apresentando o Capítulo Três: "Desespero". O nome "*Antichrist*" é mais uma vez escrito à direita, destacando a ficcionalidade da obra a qual assistimos. Entre parênteses, a palavra "feminicídio" adiciona um comentário aos temas do capítulo, relacionando o capítulo anterior, quando descobrimos sobre a tese de Gainsbourg; o capítulo atual, que mostrará sua pesquisa no sótão, e o quarto capítulo, quando o feminicídio se materializa no filme. Os rabiscos na parte inferior do quadro, com tons avermelhados, parecem remeter às labaredas de uma fogueira, reforçando os significados embutidos à palavra que os sobrepõe e adiantando as ações do capítulo seguinte. O teor de *refeitura e construção* é novamente salientado por meio das palavras previamente apagadas, que, por outro lado, parecem funcionar também como uma sombra em baixo relevo do nome do capítulo. Dessa forma, há uma ideia de profundidade também nesse quadro, como se o nome do capítulo flutuasse em uma imensidão negra, que parece evocar a ideia de um céu com algumas estrelas, aludindo, talvez, aos desenhos de constelação que Dafoe encontrará no sótão.

[361] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, op. cit., p. 71. Também a citação seguinte.

Figura 78. Intertítulo do terceiro capítulo

Na tomada seguinte, em plano de conjunto, Dafoe é enquadrado em meio à vegetação do Éden, de maneira, contudo, bastante contrastante. Uma chuva repentina (e bastante artificial) atinge a personagem, ainda atônita frente aos horrores experienciados, mostrando novas transformações que tomam conta da natureza após Gainsbourg anunciar sua cura. Em seguida, Gainsbourg é mostrada no interior da cabana, mais uma vez dormindo. O plano também exibe Dafoe, à esquerda, e a janela embaçada, à direita, anunciando que as projeções distorcidas da realidade continuam a moldar a narrativa. A câmera ressalta o interesse de Dafoe por algo que se encontra do outro lado da janela. O mesmo processo da cena em que os remédios são jogados fora por Gainsbourg se repete: a câmera aproxima-se da nuca do terapeuta e assume, então, sua visão subjetiva. Através da turva janela, vemos, em *zoom in*, a chuva caindo em alguns copos, ao lado de sementes de carvalho.

As imagens de recipientes com água atuariam como "duplos" da garrafa vertendo água no prólogo do filme. Também operariam, segundo Trier[362], como referências à obra de Tarkovsky (que sempre traz imagens de água gotejando), assim como a chuva repentina do plano anterior e os planos mostrando Dafoe em meio à alta folhagem. Esses elementos remontam, em especial, a *Solaris*, que, tal qual *Anticristo*, apresenta discussões sobre o papel da ciência e também da psique. *Isoladas* do resto da humanidade, as personagens de *Solaris* precisam lidar com as *visões* que as acompanham na estação espacial, como no caso do protagonista Chris, um psicólogo que interage com sua própria projeção da esposa, já falecida. Tais visões, os "visitantes", corresponderiam, portanto, a manifestações dos *desejos*, das *percepções* e da própria *consciência* das personagens.

[362] TRIER, Lars von et al. *Antichrist.* DVD 1: Comentários de áudio de Lars von Trier e Murray Smith, op. cit.

Dafoe identifica também uma escada do lado de fora da casa, o que o leva a perceber (ou relembrar), em seguida, a existência do sótão na cabana. A câmera subjetiva representando seus olhos nos mostra Gainsbourg ainda adormecida, como uma garantia de que ele pode dar seus passos seguintes. Ele apanha então a escada do lado de fora, acende um lampião e começa a subir em direção ao sótão. A câmera o acompanha de costas, enquanto ele adentra o cômodo onde estão os materiais da pesquisa da esposa. Novamente correspondendo a seus olhos, ela passa então a registrar diversas imagens presas à parede que vão sendo iluminadas parcamente pelo lampião que Dafoe carrega, criando uma perturbadora atmosfera de *chiaroscuro*. A primeira imagem (Figura 79) é uma gravura de Joana D'Arc (R. Brend'Amour, 1885, *La Ilustracion Iberica*), a jovem camponesa francesa (1412-1431) que, trajando vestes masculinas, obteve diversas vitórias no comando das tropas francesas contra os ingleses na Guerra dos Cem Anos. Capturada, Joana acabou sendo acusada de heresia e feitiçaria e foi queimada viva em Rouen. Em 1920, contudo, Joana foi canonizada pela mesma Igreja que a assassinou. Ao que tudo indica, seus grandes crimes não estavam meramente conectados a poderes místicos, visões ou infrações religiosas, mas às inúmeras transgressões cometidas pela jovem, como de classe, sexo e fronteiras sociais[363], o que lhe rendeu carisma mas também expôs o "perigo" de sua posição:

> [...] a inadequação de sua conduta tornou a sua posição perigosa; a coisa mais difícil para uma anomalia social é tornar-se um membro aceito e regular do grupo dominante, do centro de poder. Para os inimigos de Joana, a sua bruxaria estaria não nos feitiços, encantos ou prodígios que ela realizou, mas no próprio fenômeno de poder articulado sendo exercido a partir de uma fonte que a devida ordem exigiria que ficasse desarticulada.

A segunda imagem (Figura 80) consiste em uma xilogravura datada de 1555, publicada em um periódico (*broadsheet*) de Nuremberg[364]. Ela retrata a incineração de três bruxas em Derenburg, trazendo também a imagem do carrasco e de seu assistente. Na parte superior da imagem há a figura híbrida de um demônio com "cabeça de porco, grandes asas, seios enormes e rabo de serpente"[365] que, segundo a história das execuções, surge nos céus para levar consigo uma das bruxas, com quem mantivera uma relação por onze anos. O aspecto público da punição e também do evento demoníaco, segundo Zika, é figurado pelos

[363] WARNER, Marina. "Joan of Arc: A gender myth". In: HERWAARDEN, J. van. (Ed.) *Joan of Arc*: Reality and myth. Hilversum: Veloren, 1994, p. 110. Também a citação seguinte.

[364] Master S. G. [?] "Burning of Witches in Derenburg in October 1555". Nuremberg: Georg Merkel, 1555, From Strauss, vol. 2, p. 738, apud ZIKA, Charles. *The Appearance of Witchcraft*, op. cit. p. 181

[365] ZIKA, Charles. *The Appearance of Witchcraft*, op. cit., p. 180.

espectadores que apontam para a grotesca besta no céu. Outra das mulheres condenadas teria enterrado sapos na entrada das casas de alguns vizinhos para lhes causar paralisia e febre. Na forma de um *tableau*, a imagem também traz, à direita, o contexto da morte do marido de outra bruxa que está sendo queimada. Ela teria retornado depois de morta e o arremessado porta afora com tamanha força que acabou matando-o, o que contribui para a caracterização dos eventos, no periódico, como "uma cadeia de crimes horrendos e desordem moral"[366].

A terceira imagem iluminada por Dafoe (Figura 81) exibe uma mulher seminua tendo seus braços puxados para cima em um elaborado instrumento de tortura, "o pêndulo", defronte a uma autoridade que a interroga. Na imagem, publicada em um compêndio de título revelador – *Maravilhas da ciência ou a descrição popular de invenções modernas*[367] –, há também o torturador e dois homens assistindo à sua provação.

Figuras 79, 80 e 81. Joana D'Arc prestes a ser queimadas, três "bruxas" incineradas em Derenburg e sessão de tortura de uma mulher.

Na imagem seguinte (Figura 82), parte de um famoso manual para juristas (*Layenspiegel*) que teve como inspiração o próprio *Malleus Maleficarum*, vemos mais mulheres sendo torturadas: na "roda de despedaçamento", tendo os olhos arrancados e tendo a mão decepada[368]. É válido notar que a roda a qual a vítima era presa para ter seus membros

[366] Idem, ibidem.

[367] FIGUIER, Louis. *Les Merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*. Librairie Furne, Editeurs Jouvet et Cie, 1867-1891 (6 volumes).

[368] Essas imagens são acompanhadas de outras representações de torturas, compondo uma aglomerado de

quebrados (permanecendo exposta ao público enquanto a pessoa agonizava) foi utilizada até meados do século XIX na Europa e chegou também a ser usada para punir escravos no século XVIII, nos Estados Unidos.

Após essa ilustração, a câmera segue movendo-se para a direita e expondo mais imagens, como se conectando, por meio da luz trazida por Dafoe, os fotogramas de um filme de "barbáries". A ilustração seguinte (Figura 83) corresponde a um sombrio recorte da obra *A jovem bruxa* (*La jeune sorcière*, 1857) do artista belga Antoine Joseph Wiertz, no qual só é possível identificar as costas inclinadas de uma mulher nua, carregando alguns panos. No quadro original, a moça nua está montada em uma vassoura, com um dos olhos vendado, enquanto é "treinada" por uma bruxa mais velha, com feições horrendas. No alto, um amálgama disforme de rostos humanos e de animais parece criar a atmosfera voyeurística da "iniciação" da jovem bruxa. A obra é, assim, "carregada com uma combinação de inocência, ostensiva sexualidade, *grotesquerie* e perigo sobrenatural"[369].

Figuras 82 e 83. Manual jurídico com ilustrações de punições e parte de *A jovem bruxa*.

A penúltima imagem (Figura 84) mostra um dos procedimentos utilizados no processo de identificação de uma bruxa: a busca pela "marca do demônio" (*stigma diaboli*) ou "marca da bruxa", uma cicatriz indolor no corpo da mulher provando o pacto inicial com o demônio. Na imagem, vemos uma mulher nua e inclinada, com traços faciais disformes e mãos atadas, sendo truculentamente manipulada por dois homens que investigam seu corpo. As buscas "médicas" por evidências incriminatórias dos acusados, feitas por funcionários judiciais, iniciaram-se nos anos 1530 em territórios protestantes, como Genebra, e somente na

---

pequenas narrativas de horror em formato de xilogravura. Durante o século XVI, o manual do qual a imagem faz parte chegou a ser reimpresso quatorze vezes. Cf. TENGLER, Ulrich. "Verschiedene Strafen". In: *Layenspiegel*, Viertheilen, Augsburg, 1512.

[369] BLACKFORD, Chris. "The Wonderful and Frightening World of Antoine Wiertz". *The Art History Archive*. Disponível em: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/gothic/arthistory_antoinewiertz.html>. Acesso em: 14 fev. 2016.

virada do século se espalharam para territórios católicos[370]. A investigação poderia também ser feita por meio de agulhas, que eram introduzidas no corpo das mulheres e, caso não houvesse sangramento ou dor, ficava provada a vinculação da pessoa com a bruxaria. Havia, inclusive, profissionais especializados nos "testes da agulha", que viajavam por várias regiões "desmascarando" bruxas; a técnica chegou a ser aplicada até mesmo nos julgamentos de Salem, em Massachusetts (1692-1693).

Figuras 84 e 85. Busca da "marca do demônio" e provação na água para se reconhecer o envolvimento de uma pessoa com bruxaria.

Quanto à última gravura (Figura 85), que Dafoe chega a manusear, enquanto a água da chuva escorre sobre a imagem, esta ilustra tanto um procedimento utilizado para identificar uma bruxa quanto para punir fatalmente uma pessoa: o afogamento. Na ilustração[371] vemos uma mulher nua, de costas, com as mãos atadas aos pés, flutuando sobre as águas de um rio. O afogamento foi a pena capital mais utilizada no século XVI, na Alemanha e na Suíça, tendo sido infligida, a princípio, em "mulheres que teriam violado normas morais ou religiosas"[372]. Também a prática de "fazer a bruxa nadar", como era conhecida, foi uma forma de provação resgatada no início da Idade Moderna (1453-1789)[373], após ter sido banida no século XIII. Consistia em lançar três vezes a vítima na água com uma corda e, caso a pessoa flutuasse, isso era interpretado como prova definitiva de que se tratava de uma bruxa.

Conforme Dafoe vai investigando as últimas ilustrações, um som constante e intenso é ouvido ao fundo. Com pequenas alterações de tom, o som vai paulatinamente envolvendo toda a cena, contribuindo para o aspecto macabro das "descobertas" que Dafoe vai fazendo. Logo após as figuras, ele encontra o caderno de Gainsbourg, posicionado do lado

---

[370] ZIKA, Charles. *The Appearance of Witchcraft*, op. cit., p. 196.

[371] SUMMER, Montague. "The witch swims!". In: *The Discovery of Witches*: A Study of Master Matthew Hopkins. Commonly Call'd Witch Finder Generall. Cayme Press: London, 1928.

[372] Idem, ibidem.

[373] Iremos nos referir ao período segundo a limitação temporal mais "consagrada", que aponta "a ruptura e a originalidade do período configurado a partir do século XV". SOUZA, Laura de Mello e. Idade Média e Época Moderna: fronteiras e problemas. *Signum - Revista da ABREM*, v.7, 2005, p. 225.

de um mapa celeste exibindo as constelações “luto”, “dor” e “desespero”, e a inscrição “os três mendigos”. O mapa traz também uma quarta constelação, “Corvus”, que ficará mais nítida na cena em que esse mesmo mapa é visto *por Dafoe* projetado no céu, quase ao final do filme (ver Figura 34); a quarta constelação, assim, estaria relacionada ao quarto animal de presença marcante em *Anticristo*, o falcão, aproximando o caráter de alucinação das cenas dos outros animais também à cena em que este é observado. Além disso, ao expor o estranho desajuste entre as imagens aqui vistas (quatro constelações) e a descrição destas (*três* mendigos), o mapa delimita o caráter estranhado por meio do qual devemos acompanhar o desdobramento da cena.

Após alguns minutos em que podemos observar o quadro de Goya na capa do caderno, a câmera nos mostra Dafoe folheando-o. Na contracapa, vemos uma reprodução de *A Bruxa* (*La Strega*, 1640-1649), de Salvator Rosa, mostrando uma velha bruxa, com aparência feroz, nua e de joelhos entre ossos humanos, parecendo amaldiçoar a beleza e a juventude que já não lhe cabem mais, mas que são reconhecíveis nas flores que empunha ameaçadoramente. Pouco depois, a câmera passa a corresponder à visão subjetiva de Dafoe, por meio da qual testemunhamos a desintegração da escrita da pesquisadora. Nas primeiras páginas, é possível ver anotações sobre as práticas utilizadas para “reconhecer” as bruxas (ver Figura 49) e, mais adiante, também sobre os tipos de torturas às quais as mulheres eram submetidas. A camada sonora de horror se intensifica conforme Dafoe vai desvelando, nos termos de sua narrativa, cada vez mais provas do mergulho da esposa no âmbito da irracionalidade, o que se constitui como um espelhamento do que ocorre em *O Iluminado*: neste, a esposa encontra na escrita do marido provas de sua loucura; no relato de Dafoe, a relação de gêneros se inverte.

Figura 86. Obra *A Bruxa* ilustrando o caderno de Gainsbourg que Dafoe investiga.

A “gravidade” de sua descoberta é respaldada pela queda abrupta de uma árvore e de um enorme galho, observada através de uma janela via câmera subjetiva relativa a Dafoe. Com efeito, o mundo mais uma vez se mostra fora de controle depois que o terapeuta vê como ameaçado seu próprio domínio sobre a esposa, o que fora figurado na cena da raposa. Logo, as partes finais da cena do sótão preparam a incriminação categórica da esposa como forma de combater a realidade caótica que se anuncia em um mundo onde a correlação de forças e de poder corre o risco de ser “invertida”. Como mencionado, a consequência direta da descoberta do caderno como prova para a incriminação da esposa se desenvolverá na cena seguinte à do sótão, com o jogo de *role playing* e a “confissão” de Gainsbourg. No entanto, além de uma moldura e um filtro terem sido novamente convocados para sinalizar o tendencioso recorte de realidade ao qual a narrativa de Dafoe corresponde, é importante atentarmos ao processo de historicização que os documentos do Sótão constroem em relação à armação mais ampla de *Anticristo*.

Nesse sentido, alguns aspectos dos materiais da tese de Gainsbourg sobre o feminicídio expostos no sótão parecem trazer significados que podem contribuir produtivamente à nossa interpretação do filme. A primeira imagem, por exemplo, referindo-se a Joana D’Arc, explicita a ameaça figurada em uma mulher que não se restringe ao papel social que lhe seria mais “adequado” e o fato de ela ter trajado vestes masculinas acrescentou um peso especial à sua condenação. Esse dado contribui para o fato de uma mesma figura feminina ter entrado para a história incorporando dois imaginários contrastantes: o da mulher combativa, agressiva, desafiante e com poderes místicos – uma feiticeira –, e também o da jovem virgem, pura e honrada – a santa canonizada. A esse respeito, a consideração de Klaniczay é bastante relevante:

> [a respeito das mulheres,] a emergência de santas femininas na Idade Média tardia, seu acesso especial aos documentos sagrados, suas profecias e seus papéis políticos eminentes produziram tamanha ansiedade no mundo masculino que a sua sacrossanta posição tornou-se ambígua. Algumas das representantes eminentes desse tipo, tais como Joana D’Arc, estavam na fronteira entre as categorias de santa e de bruxa. E essa emergência de “mulheres no topo”, do ponto de vista religioso, contribuiu definitivamente para uma renovada diabolização do sexo feminino no mesmo período.[374]

[374] KLANICZAY, Gábor. “Hungary: the accusations and the universe of popular magic”. In: ANKARLOO, Bengt, and HENNINGSEN, Gustav. *Early modern European witchcraft*: centres and peripheries. Oxford: Clarendon Press, 1989, p. 241 apud WARNER, Marina. “Joan of Arc: A gender myth”. In: HERWAARDEN, J. van. (Ed.) *Joan of Arc*: Reality and myth. Hilversum: Veloren, 1994, p. 110

O julgamento e a condenação de Joana D'Arc, contudo, diferencia-se dos demais casos de incriminação de mulheres aludidos em *Anticristo* por um ponto importante – embora tenha sido acusada de heresia e feitiçaria, este último crime, à época de sua incineração, não subentendia qualquer envolvimento do acusado com o "demônio". De fato, somente depois da publicação do *Malleus Maleficarum*, em 1487, a "diabolização" da mulher acima mencionada ganharia força para destruir qualquer emergência de "mulher no topo" que pudesse ter se anunciado na Idade Média:

> Durante a maior parte do período medieval, as práticas de bruxaria e feitiçaria eram vistas como pecados que objetivavam causar malefícios a outrem. A crescente atmosfera de medo presente na sociedade europeia, na Idade Moderna, que levou à ascensão de Satã como o príncipe das trevas, transformou o conceito de bruxaria, que agora estava intimamente ligado à intervenção do Diabo. Acreditava-se que o demônio era a grande fonte do poder das feiticeiras e das bruxas que compactuavam com ele em troca de sua alma. [..] Com a publicação do *Martelo das Bruxas* [*Malleus Maleficarum*], o sentimento misógino cresceu e tomou forma, ganhando grandes proporções. Segundo seus autores, as mulheres estavam mais propensas ao crime de bruxaria. Outras obras posteriores continuaram insistindo na depreciação da mulher e na sua relação com a feitiçaria. Por consequência, a bruxaria vem a se tornar uma prática predominantemente feminina. Os setores eruditos da época partilhavam a concepção da inferioridade da mulher, pois entre os sexos, o feminino é [*sic*] o mais suspeito, débil, lascivo, libertino e desobediente. Por esse motivo, segundo eles, as mulheres sucumbiam facilmente às tentações do Diabo.[375]

Como apontado pela imagem do aparato de tortura (ver Figura 81), uma engenhosa *invenção moderna*, o que é trazido à tona por meio do acúmulo de documentos históricos do filme não é apenas o processo de construção da natureza "maligna" da mulher, mas como esse processo se exacerba precisamente na Idade Moderna (lembremos, inclusive, que o próprio Dafoe relaciona o século XVI à pesquisa de Gainsbourg). De fato, ao contrário do que prega o senso comum, o auge da caça às bruxas em solo europeu deu-se não na "Idade das Trevas", mas entre 1550 e 1650 (também conhecido como o "século de ferro"), recepcionando um grande florescimento intelectual europeu e o nascimento do mundo racional ao qual a "iluminada" investigação de Dafoe no sótão não deixa de aludir. Nas palavras de Souza, é bastante intrigante que o momento áureo da caça

[375] SURIS, Andreia. *Um olhar sobre as mulheres acusadas de feitiçaria pela Terceira Visitação do Santo Ofício na América portuguesa (Grão-Pará, 1763-1769)*. Monografia de Licenciatura em História, Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015, p. 57.

> [..] coincidisse com períodos da vida de Bacon, Montaigne e Descartes. Que a vanguarda do pensamento europeu da época e a demonologia – verdadeira ciência que então se constituiu – andassem de mãos dadas: Jean Bodin escreveu obras decisivas sobre economia e política, sendo também autor de um célebre tratado demonológico; o rei Jaime I da Inglaterra foi, simultaneamente, demonólogo e teórico do Estado; Martín del Rio, demonólogo jesuíta, era homem de vasta cultura.[376]

Das imagens analisadas, é possível extrair ainda outras informações importantes sobre o que ocorrera nesse período: o retorno de práticas e instrumentos de tortura que já não eram mais utilizados no final da Idade Média e que agora eram usados também com fins científicos; a crescente ansiedade a respeito da presença invisível, mas onipotente, de bruxas e grotescos demônios invertendo e subvertendo a lógica "natural" dos eventos; o papel crucial da imprensa e das novas mídias (como *broadsheets*, panfletos e livros de demonologia) para a intensificação da ideia de ordem social e moral ameaçadas e para a instauração da atmosfera de "inimigos entre nós" no imaginário popular; o apoio de um sistema jurídico para a legitimação das provações, testes, torturas, interrogatórios, julgamentos e execuções, que não se limitaram, assim, apenas ao escopo das Igrejas Católica ou Protestante; a contribuição decisiva de intelectuais, artistas, cientistas e estadistas para a validação dos argumentos misóginos e fantasiosos da caça; o recrudescimento da necessidade de domesticar o corpo feminino; a demonização da mulher idosa e de seu corpo infértil.

Nesses termos, é preciso observar que não é mero e intrigante acaso o fato de os processos acima elencados terem vindo à tona precisamente no período das grandes navegações, da retomada da escravidão e do surgimento da Idade da Razão. Com efeito, há um importantíssimo elemento estrutural que impulsiona todos esses processos: o nascimento do modo de produção capitalista. Assim, para que se possa compreender o papel que a caça às bruxas teve na História ocidental e a razão de esse evento bárbaro, aparentemente anacrônico, ter tamanho destaque em *Anticristo*, iremos nos referir à obra *Caliban and the Witch*[377], da autora Sílvia Federici, que desenvolve sua pesquisa sobre o tema a partir *da perspectiva das mulheres vítimas da caça às bruxas*.

---

[376] SOUZA, Laura de Mello e. "Idade Média e Época Moderna: fronteiras e problemas", op. cit., p. 234.

[377] FEDERICI, Silvia. *Caliban and the Witch*: Women, the Body and Primitive Accumulation. New York: Autonomedia, 2004.

As mulheres corresponderam a cerca de 4/5 do número de pessoas executadas durante a febre da caça às bruxas na Europa[378], sendo o número total de vítimas uma questão controversa, já que diversos julgamentos, principalmente os seculares (que eram mais abundantes), não foram registrados. Com base nos documentos arquivados que foram, até hoje, analisados, pode-se estimar, de acordo com Anne L. Barstow, que "aproximadamente 200.000 mulheres foram acusadas de bruxaria em um período de três séculos e um número mais reduzido dessas foram mortas"[379]. Esses dados excluem, contudo o número de mulheres que morreram em decorrência de torturas, nas prisões, que foram linchadas ou que se suicidaram durante o processo criminal[380]. De acordo com Federici, os dados acima indicam que em nenhuma outra sociedade houvera uma execução de gênero de tal porte[381]. A caça às bruxas teria sido

> [...] o primeiro terreno unificador na política dos novos Estados-nações europeus, o primeiro exemplo, após o cisma desencadeado pela Reforma, de uma unificação europeia. Pois, ao cruzar todas as fronteiras, a caça às bruxas espalhou-se da França e Itália até a Alemanha, Suíça, Inglaterra, Escócia e Suécia.[382]

Os argumentos desenvolvidos pela autora para explicar a questão de gênero por trás da caça às bruxas remontam ao final da Idade Média, período em que houve diversas perseguições a movimentos hereges[383] e também a movimentos sociais campesinos. Verdadeiras guerras teriam sido declaradas contra os camponeses, que se colocavam de forma crítica à dominação feudal e eclesiástica. Alguns movimentos de resistência ao poder feudal, possuíam, inclusive, mulheres em posição de liderança. Nessa época, devido ao caráter comunal de diversos meios de subsistência, a mulher ainda detinha o controle autônomo de

---

[378] GOODARE, Julian. *The European Witch-Hunt*. London; New York: Routledge, 2016, p. xvi.

[379] FEDERICI, Silvia. *Caliban and the Witch*: Women, the Body and Primitive Accumulation, op. cit., p. 208

[380] Idem, ibidem.

[381] Idem, ibidem, p. 164.

[382] Idem, ibidem, p. 169. Behringer destaca que a caça às bruxas ocorreu de forma mais intensa no centro europeu do que em sua periferia, sendo o número de perseguições na Espanha, em Portugal, na Inglaterra, na Irlanda e na Holanda bem mais reduzidos. O autor também argumenta que países católicos, como Portugal e Irlanda, tiveram perseguições menos severas do que países como Inglaterra ou Holanda, contribuindo para o desmascaramento desse mito referente ao Catolicismo. Em números absolutos, Alemanha, França, Polônia e Suíça foram os países com o maior número de execuções. Cf. BEHRINGER, Wolfgang. *Witches and Witch-hunts*. Cambridge, UK: Polity Press, 2004, pp. 147-149.

[383] Os movimentos hereges, segundo Federici, eram não tanto grupos que defendiam desvios da doutrina ortodoxa, mas verdadeiros movimentos populares de protesto que aspiravam por uma democratização radical da vida social, próximos do que seria hoje a "teologia da libertação". De fato, a acusação de "heresia" foi a forma de a Igreja criminalizar qualquer tipo de insubordinação política e social. FEDERICI, Silvia. *Caliban and the Witch*: Women, the Body and Primitive Accumulation, op. cit., p. 33 e 34.

diversos conhecimentos e práticas sociais. Além de atuarem de forma ativa também no âmbito público, suas atividades domésticas "não eram desvalorizadas e não envolviam relações sociais diferentes das dos homens"[384].

Como resultados de muita luta, mas também como consequência da dizimação populacional causada pela Peste Negra, em meados do século XIV, segundo a autora, é possível observar que a condição de vida de homens e mulheres campesinos melhorou claramente. Não apenas na Inglaterra, mas também na Itália, na França e na Alemanha houve uma grande valorização dos rendimentos dos camponeses e no final desse século a servidão da gleba havia praticamente desaparecido. Federici exemplifica as conquistas dos trabalhadores com o caso das terras do Reno e do Danúbio, nas quais

> A remuneração agrícola diária tornou-se equivalente em poder de compra ao preço de um porco ou de um carneiro e essas taxas de rendimentos eram aplicadas também às mulheres, pois as diferenças entre rendimentos femininos e masculinos foram drasticamente reduzida após a Peste Negra[385].

Como resposta aos avanços dos trabalhadores no que se constituía cada vez mais como a crise terminal do feudalismo, no século XV deu-se um grande processo de privatização de terras na Europa, sobretudo na Inglaterra com seus "*enclosures*". Segue-se, então, no século XVI, a expulsão de vários camponeses de suas terras, um aprofundamento das relações mercantilistas, a desvalorização dos salários e a glorificação da política econômica. Efetivamente, o que ocorre é o processo de "acumulação primitiva" do capital, que a autora não vê como um estágio único e específico desse modo de produção, mas algo a ser reconduzido em diversos momentos para garantir a expansão do capitalismo. Mas nesse momento específico em que houve na Europa a necessidade de acumulação de terras e também de "corpos" – a força de trabalho do proletariado –, deu-se também o maior número de julgamentos da caça às bruxas. Segundo a pesquisadora, isso ocorreu para que um modo inteiro de se relacionar e de viver pudesse ser destruído, permitindo a emersão de um novo modo de relações sociais capitalistas.

Nessa verdadeira guerra de classes com o intuito de minar as conquistas das camadas mais baixas e garantir o poder às elites (antigas e emergentes) ameaçadas com a desintegração do regime feudal, a consequência foi um fenômeno em massa de pauperização. A autora aponta como muitas mulheres, sobretudo idosas, estando agora na base da pirâmide,

[384] Idem, ibidem, p. 24.
[385] Idem, ibidem, p. 47.

tiveram que se tornar *mendigas*, algo que começou a ser sistematicamente criminalizado pela nova ética do trabalho. Não por acaso, as mulheres idosas foram as principais vítimas da caça às bruxas. Pequenos furtos, ataques às propriedades (como a retirada de água ou madeira de áreas que antes pertenciam à comunidade) e, principalmente, as "maldições" rogadas pelos desprivilegiados eram as práticas que mais foram mistificadas com superstições absurdas e punidas nos tribunais seculares, eclesiásticos e inquisitoriais da época. A esse respeito, é interessante notar que diversos autores afirmam terem sido os tribunais não inquisitoriais muitas vezes mais cruéis do que os do Santo Ofício, no que diz respeito à caça às bruxas. Uma indicação desse fato é que os próprios métodos de julgamento e punições descritos no *Malleus Maleficarum* são indicados para cortes seculares e eclesiásticas. A partir de 1530, a Inquisição só conduziu julgamentos de bruxas em Portugal, na Espanha e na Itália e em suas respectivas colônias[386]. No entanto, os bárbaros procedimentos de julgamento, tortura e execuções desenvolvidos pela Inquisição para os massacres de hereges continuaram a ser aplicados pelas demais cortes. Como citado por Federici,

> O trabalho da Inquisição Romana deixou cicatrizes profundas na história da cultura europeia, criando um clima de intolerância e suspeita institucional que continua a corromper o sistema legal até hoje. O legado da Inquisição é uma cultura de suspeita que se baseia em acusações anônimas e em detenção preventiva, e que trata suspeitos como já culpados.[387]

A atmosfera de profundas transformações sociais e de suspeitas, dessa forma, demandava tanto o fim dos laços sociais que impediriam a acumulação de capital, quanto a criação de "culpados" pela generalizada sensação de insegurança e ansiedade. O demônio entra na história como o mal invisível que induzia as mulheres aos crimes bárbaros de afronta à ordem e às novas normas sociais. A hierarquização entre homens e mulheres se aprofunda, e a disseminação de desconfianças entre os membros de uma mesma comunidade estimula sua fragmentação, dificultando resistências coletivas organizadas contra os ataques aos trabalhadores. Além disso, Federici defende que a necessidade da "castração" das mulheres e da sua restrição ao âmbito doméstico estaria também relacionada à crescente demanda de produção de mão de obra (parir trabalhadores) e à garantia estratégica do trabalho não remunerado essencial para a nova estruturação social – o proletário surge junto com a dona de casa:

---

[386] ANKARLOO, Bengt, and HENNINGSEN, Gustav. "Introduction". In: *Early modern European witchcraft*: centres and peripheries. Oxford: Clarendon Press, 1989, p. 5.

[387] MEREU, Ítalo. *Storia del Intolleranza in Europa*. Milano: Mondadori, 1979, apud FEDERICI, Silvia. *Caliban and the Witch*: Women, the Body and Primitive Accumulation, op. cit., p. 53.

> Como argumentado, a diferença de poder entre mulheres e homens e o encobrimento do trabalho não pago das mulheres sob a máscara de inferioridade natural, permitiram ao capitalismo expandir imensamente a "parte não paga do dia de trabalho", e usar o salário (masculino) para acumular o trabalho da mulher; em muitos casos, serviram também para desviar o antagonismo de classe para o antagonismo entre homens e mulheres. Portanto, a acumulação primitiva tem sido, sobretudo, uma acumulação de diferenças, desigualdades, hierarquias e divisões que alienaram os trabalhadores uns dos outro e até de si mesmos. [...] Os trabalhadores masculinos têm sido cúmplice desse processo, já que têm tentado manter seu poder em relação ao capital desvalorizando e disciplinando mulheres, crianças e as populações que a classe capitalista tem colonizado. Mas o poder que os homens impuseram às mulheres em virtude de seu acesso ao trabalho assalariado e de sua reconhecida contribuição à acumulação capitalista tem sido pago com o preço da autoalienação e a "desacumulação primitiva" de seus próprios poderes individuais e coletivos.[388]

A necessidade de produzir mulheres "mães" e "donas de casa" estaria também conectada à criminalização do infanticídio, o segundo crime mais grave após a feitiçaria e correlato aos fantasiosos casos de bruxas que teriam causado impotência masculina, assassinado crianças ou atentado contra a fertilidade. O aborto, que na Idade Média era tolerado mesmo pela Igreja Católica[389], adquire um novo peso em uma sociedade que depende cada vez mais da geração de corpos mecanizados para a produção de valor, e o uso de métodos contraceptivos também se torna passível de punição. Além disso, os atos contra o matrimônio são cada vez mais criminalizados, bem como a prostituição e toda forma de sexualidade que não se relacionasse à procriação. Um novo significado do papel social da mulher vai, assim, sendo estabelecido:

> A caça às bruxas, então, foi uma guerra contra as mulheres; foi um esforço combinado de degradá-las, demonizá-las e destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde as bruxas pereceram que os ideais burgueses de domesticidade e de condição feminina (*womanhood*) foram forjados.[390]

É interessante notar que a crítica alemã Roswitha Scholz apresenta pensamento correlato ao de Federici no que tange à deterioração da posição social da mulher com o

---

[388] FEDERICI, Silvia. *Caliban and the Witch*: Women, the Body and Primitive Accumulation, op. cit. p. 115.
[389] Idem, ibidem, p. 88.
[390] Idem, ibidem, p. 186.

advento da Idade Moderna, o que é sublinhado pela citação feita pela autora, em seu artigo, do argumento de Becker:

> Embora os estágios evolutivos da Idade Média sejam bastante diversos no que respeita às mulheres, sendo muitas vezes contraditórios e avessos a uma imagem uniforme, podemos observar no início da Idade Moderna que a situação das mulheres piorou a olhos vistos, como dão prova as repressões por ela sofridas em todos os âmbitos sociais. Quanto mais se desenvolvem uma esfera pública suprarregional, uma jurisdição estatal e uma ciência institucionalizada, mais nítido se torna o papel marginal atribuído à mulher.[391]

Também Beauvoir identifica retrocessos para as mulheres no período subsequente à Idade Média:

> Na Idade Média a mulher conservava ainda alguns privilégios: nas aldeias ela tomava parte nas assembleias dos habitantes, participava das reuniões primárias para a eleição dos deputados aos Estados Gerais e o marido só podia dispor a seu bel-prazer dos móveis: para alienar os bens imóveis, era necessário o consentimento da mulher. É no século XVI que se codificam as leis que se perpetuam durante todo o Antigo Regime; nessa época os costumes feudais já desapareceram totalmente e nada protege a mulher contra as pretensões dos homens que a querem prender ao lar doméstico.[392]

Nos excertos acima expostos, bem como nas argumentações de Federici que elencamos a respeito da caça às bruxas, vemos, portanto, como a configuração da divisão do trabalho e de papéis sociais com base em gêneros sexuais revela-se, de fato, um elemento *constituinte* da forma de produção capitalista. Naturalmente, as reflexões das autoras mencionadas não sugerem que as formas de socialização pré-modernas garantiam equidade social entre os gêneros ou total autonomia e liberdade feminina, nem estabelecem qualquer forma de idealização de um "retorno" a um modo de vida com bases feudais. O que se sublinha é que, na modernidade, a relação de gênero assume uma qualidade totalmente nova: "com a generalização da produção de mercadorias, quando o 'trabalho abstrato' se torna um 'fim em si tautológico', a 'banalidade do dinheiro' (R. Kurz) se espalha e as áreas da

[391] BECKER, Gabriele. "Zum kulturellen Bild und zur realen Situation der Frau im Mittelalter und in der frühen Neuzeit". In: Becker, Bovenschen, Brackert. *Aus der Zeit der Verzweiflung*. Frankfurt/Main, 1977, p. 79, apud SCHOLZ, Roswitha. "O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos", op. cit., p. 21.

[392] BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970, p. 125

produção e da reprodução se separam”[393]. Por esses motivos as relações patriarcais medievais se alteram, dando lugar ao “patriarcado capitalista” ou “patriarcado produtor de mercadorias”, como utilizado por Scholz[394].

Em outras palavras, nas sociedades cujo modo de produção e reprodução da vida é capitalista, como começa a ocorrer na Europa no século XVI, a forma-valor, ou simplesmente o *valor* (*Wert*), enquanto correspondente de todo trabalho abstrato (dispêndio de energia social humana abstrata) empregado diretamente ou indiretamente na produção de mercadorias, exprime-se no “equiparador universal de mercadorias”, o dinheiro, mas também nas relações humanas inerentes a esse tipo de sociedade:

> A relação social mediada por esta forma põe de pernas para o ar o relacionamento entre as pessoas e os produtos materiais: os membros da sociedade, como pessoas, aparecem como associais, como simples produtores privados e indivíduos sem relações; o relacionamento social apresenta-se, pelo contrário, como relação de objetos, de coisas mortas, postas em relação entre si na base da quantidade abstrata de valor que representam. As pessoas são objetivadas e as coisas quase que personificadas.[395]

Há, portanto, uma *cisão*: ao *masculino*, caberiam a esfera do trabalho abstrato e da racionalidade, além da esfera pública – o âmbito do *valor* –, enquanto ao *feminino*, caberiam o trabalho não remunerado (que, portanto, não gera valor) e a esfera doméstica, o âmbito, assim, da *dissociação* (*Abspaltung*), como definido por Scholz. Advêm, por conseguinte, da compreensão dessa hierarquização de valores essencial à forma de produção capitalista as demais hierarquizações sociais que foram também forjadas no auge da caça às bruxas, delimitando a relação entre os sexos e os demais valores correspondentes a cada dimensão. Em contraposição à sensibilidade, à dedicação familiar, à emotividade e à inconstância feminina,

> [...] ao homem, pelo contrário, competem a força do entendimento, a fortaleza de caráter, a coragem etc. No desenvolvimento moderno, o homem

[393] SCHOLZ, Roswitha. “Sobre o conceito de valor e de valor-dissociação”. In: O sexo do capitalismo: Teorias Feministas e Metamorfose Pós-Moderna do Patriarcado. Capítulo traduzido de *Das Geschlecht des Kapitalismus*: Feministische Theorien und die postmoderne Metamorphose des Kapitals. Bonn: Horlemann, 2000. Disponível em: <http://obeco.planetaclix.pt/roswitha-scholz6.htm>. Acesso em: 23 abr. 2012.

[394] Idem, ibidem.

[395] Idem, ibidem.

> foi equiparado com a cultura, a mulher com a natureza. Valor e dissociação estão assim numa relação dialética recíproca.[396]

É nesses termos, inclusive, que podemos encontrar, já nos primórdios da Época Moderna, o procedimento de projeção que Dafoe realiza em Gainsbourg, negando e controlando os aspectos de sua subjetividade que teriam conotações "femininas" em prol de uma racionalidade técnica que, como observamos, sustenta-se, ironicamente, em elementos mitologizante e irracionais:

> Não apenas os conhecimentos naturais heterodoxos das "mulheres sábias" medievais, mas também as qualidades "femininas" em geral (assim reputadas pelo patriarcado) devem ter aparecido como uma ameaça aos olhos da incipiente modernidade masculina, inclusive no tocante à economia afetiva e passional.[...] O autocontrole do indivíduo é também o pressuposto de uma compreensão científico-racional da natureza e da sociedade em geral, pois em seu princípio está o distanciamento em relação ao objeto de interesse, fato que se acha incluso no controle dos sentimentos. Também o comércio, a economia monetária, a divisão de trabalho e o convívio com estrangeiros requeriam em grande medida uma dilação das paixões e o controle dos impulsos (cf. Elias, 1976). Na caça às bruxas, portanto, estava claramente em ação *o mecanismo das projeções*: o temor aos próprios impulsos e afetos encontrava expressão na denúncia contra a mulher[397].

Logo, o processo de historicização da caça às bruxas realizado em *Anticristo* destaca, entre outros aspectos, a importância da leitura do filme em chave invertida. Desse modo, o discurso paranoico e persecutório de Dafoe, incorporando o senso comum para demonizar a sexualidade e a intelectualidade da mulher contemporânea, assemelha-se aos discursos fantasiosos de autoridades religiosas e jurídicas, artistas, cientistas e intelectuais da Idade Moderna, que projetaram a irracionalidade, a insanidade e a crueldade de sua doutrina nas mulheres que demonizaram. Estas, tal qual Gainsbourg, precisaram perecer para que a ordem social pudesse ser garantida. O paralelo é adensado quando o enforcamento e a incineração de Gainsbourg reencenam as graves consequências da materialização de obsessões delirantes, mascaradas de argumentos racionais, tanto na caça às bruxas quanto na contemporaneidade que o filme retrata:

> Para se ter uma ideia do grotesco paranoide a que chegou o *Malleus*, é ilustrativo o fato de o poder atribuído às acusadas e a culpa persecutória dos

[396] Idem, ibidem.

[397] SCHOLZ, Roswitha. "O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos", op. cit., p. 22, nosso grifo.

> juízes serem de tal ordem que elas deveriam ser apanhadas em redes a fim de que seus pés não tocassem o chão para provocar relâmpagos; deveriam também entrar na sala de acusação de costas, pois seu mero olhar seria capaz de controlar o raciocínio dos juízes e determinar sua liberdade. [...] O delírio psicótico-paranoide, apesar de gravemente enfermo, ainda protege o Ego porque projeta no Outro as tendências ameaçadoras do *self*. Quando, porém, o próprio delírio projetado é também exercido francamente pelo Ego, a gravidade da patologia se torna extrema, pois é o sinal de que a defesa paranoide está fracassando e os conteúdos projetados estão dominando o Ego. Foi o que aconteceu com a Inquisição.[398]

Ao recuperar a História das mulheres vítimas do feminicídio na Idade Moderna, o filme também estabelece um outro paralelo interessante com essa época, qual seja, o papel da mídia na caça às bruxas e na contemporaneidade. Especialmente nas imagens observadas na Figura 74, em que diversas associações entre a mulher e o demônio, ou menções a atos libidinosos de mulheres são retratadas, mas também nos outros panfletos e *broadsheet* mencionados, podemos perceber o poder desses recursos pictóricos em produzir e reproduzir a realidade em que se inseriam. Sua origem remonta ao final do século XV, quando, em uma recém-criada imprensa popular, temas folclóricos, antes presentes apenas na tradição oral, e notícias cotidianas começam a ganhar materialidade e a circular amplamente. Muitas xilogravuras e outros modelos de gravuras começam a ser usados para ilustrar ambos, o que frequentemente se dava como uma inventiva e sensacionalista mistura de fato e ficção. Uma nova iconografia para representar a bruxaria era, assim, inventada, apoiando de maneira pungente a solidificação de imaginários misóginos e a crença em superstições, em especial para a grande massa de iletrados. Por meio dessas ilustrações, "a bruxa pôde se tornar mais facilmente universal e também estereotipada"[399]. Houve, portanto, um processo de *naturalização* da bruxaria e o estabelecimento, pela cultura, de modos de comportamentos como indesejáveis ou incriminíveis, tudo isso sustentado, contudo, por imagens claramente ilusórias.

O processo de distanciamento que o filme produz em relação a esses materiais, expondo o poder ideológico de imagens para a construção de um delirante senso comum que produziu tantas vítimas, estimula o estranhamento e a percepção de um poder análogo das mídias atuais, em especial o cinema. Nesses termos, lembrando que a cena do Sótão mimetiza

---

[398] BYNGTON, Carlos. "Prefácio". In: INSTITORIS, Heinrich; SPRENGER, Jakob; MURARO, Rose Marie (Introdução); BYINGTON, Carlos (Prefácio); FRÓES, Paulo (Tradução). *O martelo das feiticeiras* (*Malleus maleficarum*), op. cit., p. 35 e 37.

[399] ZIKA, Charles. *The Appearance of Witchcraft*, op. cit., p. 2.

a projeção de diversos fotogramas, a série de imagens parece evocar a representação feminina igualmente misógina e fantasiosa que o meio cinematográfico, em especial os filmes de horror, tem construído e legitimado e que também compõe o discurso de Dafoe. Assim, o fato de o autor implícito de *Anticristo* impulsionar a constatação, por meio da História, do quanto de engodo e fantasia há nas imagens que adornaram e instigaram a caça às bruxas relaciona-se ao estímulo da percepção do quanto de ilusório e falacioso há no discurso de Dafoe e nas próprias concepções de mundo forjadas pela mídia e pelos patriarcais interesses que a sustentam[400]. De maneira semelhante se dá a relação com o influente *Malleus Maleficarum*, sendo que a desconsideração de seus "narradores não confiáveis" motivou a produção de diversos tratados sobre demonologia, muitos elaborados por meio de sofisticada e moderna metodologia científica.

Além disso, as imagens que se constituem como documentos *reais* das torturas e execuções infligidas às mulheres no alvorecer do capitalismo atuariam como as fotos de Jacob Holdt ao final de *Dogville*, defendendo o teor da realidade mais crua que *Anticristo* aborda, quase gritando: veja, esta é a materialidade que está em questão – associe-a ao presente. O desfecho do filme, com o estrangulamento e a incineração desta ameaçadora "bruxa contemporânea", assegura o lugar de destaque no confronto de recortes temporais distintos. A configuração épica de *Anticristo*, dessa forma, possibilitaria que, por meio dessa confrontação, o estágio atual da sociedade capitalista ocidental fosse *estranhado*, incitando a reflexão sobre o presente e a revelação de continuidades e rupturas de elementos constituintes da própria gênese de nosso modo de produção.

Nesse caminho, é válido notar como o filme demonstra que valores e instituições tais como a ordem, a disciplina, a família nuclear, a divisão e a ética do trabalho, a moral cristã, a lei burguesa, a racionalidade técnica, os papéis de gênero bem definidos, a sujeição feminina, o domínio da natureza e o controle das pulsões masculinas, todos alicerces fundamentais do patriarcado capitalista, correm o risco de serem subvertidos ou grotescamente invertidos a partir do momento em que Gainsbourg desafia o controle e a dominação de Dafoe. O *topus* da bruxa como o símbolo vivo do mundo invertido, de ponta-

[400] Referindo-se aos *Teufelsbücher*, publicações populares alemãs que exploravam os conteúdos de demonologia desenvolvidos por intelectuais da Idade Moderna e as xilogravuras da época, Daly argumenta que "a sociedade falotécnica tinha lançado sua primeira campanha massiva contra mulheres perigosas – uma campanha cujos ecos crescentes nos assombra hoje na mídia de massas onipresente: os filmes, revistas, televisão, *outdoors*, jornais, livros didáticos e outras 'literaturas' que carregam imagens explícitas e subliminares de estupro, desmembramento e feminicídio". DALY, Mary. *Gyn/Ecology*: The Metaethics of Radical Feminism. Beacon Press: Boston, 1978, p. 123.

cabeça, caótico, de ordem social subvertida[401], sem limites claros, como imagens seiscentistas de bruxas voando ou cavalgando animais de forma invertida comprovam[402], será cada vez mais o mundo de horrores que Dafoe presenciará. A empatia que Gainsbourg cria com as bruxas, segundo a narrativa do marido, transforma a esposa, de fato, em uma ameaça aos *status quo* e isso é figurado também no próprio abandono de sua tese: além de sinalizar, na narrativa de Dafoe, a incapacidade intelectual da pesquisadora que permitiu sua vinculação com as "irmãs", esse abandono é também prova de uma subversão da ética do trabalho. Da parte de Dafoe, contudo, a dedicação ao ofício é exemplar, como apontado, sendo que sua relação com a esposa funda-se exatamente na mediação de seu *trabalho* terapêutico com ela.

Na cena seguinte ao *role-playing*, quando Gainsbourg já é, portanto, uma "bruxa confessa", o abandono do parceiro que não atende a seus desejos "pervertidos" e a independência sexual figurada em sua ida à natureza para masturbar-se também mostram uma transgressão de valores essenciais da sociedade ocidental. Uma mulher que pode se excitar sozinha constitui-se como uma terrível afronta à sustentação dos laços monogâmicos heterossexuais que garantem a existência da família nuclear, o que ecoa a criminalização moderna[403] do ato sexual cujo fim não seja a procriação. A esse respeito, é interessante notarmos como Harrington argumenta, com base no trabalho de diversos historiadores da família, que "o século XVI foi identificado como um tempo de maior autoridade paterna dentro do âmbito doméstico, e como o início da família nuclear em grande parte da Europa"[404]. O autor também argumenta que, conforme observado pelas historiadoras Merry Wiesner e Lyndal Roper,

> [...] dentro do contexto social e econômico do tumultuado longo século XVI (1450-1620) houve uma articulação patriarcal generalizada da ordem social na Alemanha, o que explicaria o crescimento dramático de restrições legais, econômicas e religiosas às mulheres nesse mesmo período.

---

[401] FEDERICI, Silvia. *Caliban and the Witch*: Women, the Body and Primitive Accumulation, op. cit. p.177, e também ZIKA, Charles. *The Appearance of Witchcraft*, op. cit., p. 4.

[402] Cf., por exemplo, a gravura *Witch Riding Backwards on a Goat*, de Albrecht Dürer (1500), exibida na cena do sexo na árvore e a ilustração de Hans Baldung Grien, *A Group of Female Witches* (1510), presente também nessa cena, bem como na Figura 74. A imagem mostra três bruxas em torno de um caldeirão, invertendo o sentido de benefício da alimentação pelo de malefício, afrontando, assim, as regras de conduta social. Elementos da liturgia masculina cristã são aqui também revertidos em prol da feitiçaria feminina e o fato de uma bruxa ser mostrada no alto, com os cabelos esvoaçantes, cavalgando um bode de trás para frente explicita o perigo que a sexualidade feminina simboliza de inversão das normas de poder entre os gêneros. ZIKA, Charles. *The Appearance of Witchcraft*, op. cit., pp 11-12.

[403] O uso do termo neste capítulo será relativo à Idade Moderna, em especial seus primórdios.

[404] HARRINGTON, Joel F. "Hausvater und Landesvater: Paternalism and Marriage Reform in Sixteenth-Century Germany", *Central European History*, v.25, n. 1, 1992, p. 53. Também a citação seguinte.

A hipersexualidade pervertida de Gainsbourg estaria também conectada aos braços humanos que surgem sob a árvore, mostrando novamente um mundo sem claras fronteiras entre seres humanos e natureza, vida e morte, ficção e realidade, presente e passado. Ao mesmo tempo, o momento em que ela pede para que ele bata nela retoma o conteúdo do diálogo no hospital, quando ela assumira a culpa pela queda da criança, expondo um desejo "da parte dela" de ser punida. O argumento, no entanto, é estimulado a ser considerado com ressalva devido a mais uma inserção de moldura e filtro turvo delimitando uma visão parcial e distorcida da realidade, o que ocorre logo após a câmera subjetiva relacionada a Dafoe ter mostrado a mulher nua dirigindo-se à floresta.

Figura 87. Dafoe e sua observação turva de Gainsbourg adentrando a floresta.

Ainda em relação a essa cena, é interessante notar como o foco na "liberdade" sexual feminina, uma das temáticas principais de uma corrente discursiva chamada "pós-feminismo" relacionada à terceira onda feminista, é aqui problematizado. Segundo Evans, o pós-feminismo teria como intuito persuadir as mulheres contemporâneas de que um "feminismo exigente estaria fora de moda, uma vez que as mulheres já teriam atingido a igualdade, e que toda a questão deveria ser resolvida a favor do abraçamento de sua própria sexualidade"[405]. Como destacado também por Evans, as consequências das ações meramente em termos de uma liberdade sexual já teriam sido mostradas por Trier como catastróficas em *Ondas do Destino*, no qual Bess é estuprada e espancada quando se comporta de acordo com o discurso "libertador" ditado por seu esposo[406]. Agindo de acordo com esses parâmetros falaciosos, Bess ignora os obstáculos reais de uma sociedade patriarcal que apenas preza tal "liberdade" enquanto discurso.

[405] EVANS, Melissa Albie. *Investigating the feminist significance of Lars von Trier's representation of women in his Golden Heart Trilogy (1996/1998/2000) and Antichrist (2009)*, op. cit., p. 38.
[406] Idem, ibidem, p. 50.

Nos termos de um discurso "feminista" consoante à lógica liberal de consumo, espetacularização e individualismo, âmbitos aos quais a liberdade (sexual) da mulher se restringiria, fica clara a utilidade dos argumentos pós-feministas em prol da mutilação de qualquer forma de ação feminista mais radicalmente combativa e questionadora das estruturas políticas e econômicas que sustentam a opressão feminina. Dessa forma, o momento de excitação desvinculado da presença de um falo dura poucos minutos para Gainsbourg. Dafoe se junta à esposa e a agride durante o ato sexual, atendo-se, segundo o seu discurso, ao desejo de punição da própria esposa, a mulher-bruxa-histérica que, nessa mesma cena, ainda segundo Dafoe, evoca o "poder feminino" de causar tempestades de granizo. No mundo distorcido projetado por Dafoe, correspondente ao mundo do senso comum, haveria, portanto, também culpa e provocação feminina em muitos dos casos de violência doméstica contra a mulher.

As cenas seguintes ao sexo sob a árvore, adornadas pelo corvo empalhado, mostram Dafoe confrontando a esposa a respeito de sua adesão aos argumentos a serem criticados e afirmando a impossibilidade de que obsessões se materializem. Também exibem o momento em que Gainsbourg encontra o relatório da autópsia, e em que Dafoe, visivelmente desconfortável, diz que nada de errado foi encontrado no exame. Em um novo *flashback*, Dafoe é visto narrando em *voz over* a deformação no pé de Nic constatada na autópsia, o que é ilustrado por uma imagem de raio-X ao qual Gainsbourg, estranhamente, não teve acesso.

Pouco depois, Dafoe mostra uma foto da criança com os calçados trocados à esposa, que diz não ter se dado conta do fato, algo que "fugiu da sua mente naquele dia". Dafoe então parte da casa e temos a primeira filmagem que mostra Gainsbourg com os olhos bastante abertos e direção clara de seu olhar. De maneira ostensiva, a *inversão* dos sapatos de Nic, pela primeira vez tratada de maneira direta no filme, refere-se também ao mundo de valores invertidos que a figura de Gainsbourg, fora do controle racional do marido, representaria. A respeito de Nic, a única personagem nomeada do filme, vale observar que sua alcunha remete ao termo *Old Nick*, uma forma de se referir ao demônio. É interessante notar também que esse termo teve um de seus usos mais consagrados no início da Idade Moderna, referindo-se a Niccolò Machiavelli (1469-1537). Em O Príncipe (*Il Principe*, 1513), obra seminal para o conceito de Estado moderno, o autor destaca a necessidade do comportamento dissimulado, inescrupuloso e falacioso dos governantes, desde que, por esse meio, consigam se manter no poder, o que acabou sendo interpretado como a defesa da ideia de que "o fim justifica os meios".

Após atravessar o jardim totalmente tomado pela neblina – o mundo da natureza cada vez mais transformado e ameaçador – Dafoe chega à oficina. Ele começa a manusear uma série de fotos da criança com sapatos trocados e, em meio a essa ação, uma imagem de Gainsbourg forçando os sapatos invertidos em Nic surge na tela. A criança chora e protesta, enquanto a mãe, impassível, leva adiante sua horrenda tortura. Cumpre reparar, como já mencionamos, que as demais fotos de Nic com sapatos trocados, elementos que provariam a recorrência da tortura realizada pela esposa, e não o lapso de um *único* dia, como ela afirmara, são também, estranhamente, *ocultadas* da esposa. Esse dado contribui para a compreensão da cena da esposa "torturando" Nic, e mesmo das fotos, como mais um conjunto de fantasiosas elucubrações de Dafoe a respeito da crueldade e insanidade da esposa. A própria configuração da cena, com um enquadramento bastante inclinado e acrescida de partes "borradas" e imprecisas, reflexo de uma percepção do mundo a partir de uma perspectiva desequilibrada, insinua que a projeção expressionista de Dafoe retrata uma realidade distorcida e deturpada. A projeção é análoga às horrorosas fantasias seiscentistas da bruxa que sequestra crianças, da infanticida, da "aborteira", expondo os esforços constantes, ainda hoje, de combater as ameaças femininas à sacralidade da família.

Figura 88. Gainsbourg calçando os sapatos em Nic de maneira invertida.

Logo após a inserção da cena de Gainsbourg com Nic, Dafoe apanha novamente o papel com a pirâmide, que parece estar sempre à mão para "analisar" cada uma das revelações sobre a pesquisadora que Dafoe vai acumulando. A câmera subjetiva correspondendo ao seu olhar nos mostra mais uma alteração que ele faz em seu elaborado diagrama: no topo da pirâmide, onde figurava um ponto de interrogação, o terapeuta escreve "*Me*", ao lado das palavras "*Nature*" e "*Satan*". Embora no áudio ouçamos a voz de Dafoe dizendo "*herself*", não há dúvidas sobre o imenso lapso revelador que sua ação encerra: como apontado, o

pânico que *Anticristo* revela como estando desde o princípio sob análise é o do marido, o pânico de suas próprias pulsões encobertas que vêm à tona como uma alteridade ameaçadora. O movimento dialoga com a necessidade de se estabelecer âmbitos estritamente masculinos e femininos quando da emersão do patriarcado produtor de mercadorias, criando também, em uma ordem com hierarquias ainda mais aprofundadas entre os gêneros, subjetividades absolutamente alienadas e em constantes processos de confrontação e concorrência. A natureza e Satã, que acompanham o pânico de Dafoe de seu próprio eu reprimido, salientam a detecção de que é o terreno do irracional e do indizível que retornam para lhe aterrorizar.

Enquanto Dafoe ainda escreve, distraidamente, Gainsbourg surge a partir de suas costas, em uma forma de ação típica de filmes de horror, e acerta-o com a tora de madeira, bradando que ele a estaria abandonando. O casal entra novamente em um confronto corporal no chão e ela, então, abre a calça do marido e inicia uma relação sexual com ele. Sem acreditar em Dafoe, que diz amá-la, ela afasta-se de seu corpo, apanha novamente a tora de madeira, mira-a em direção a ele e o atinge na genitália. O marido fica imediatamente inconsciente. A câmera exibe os dois deitados lado a lado, quando Gainsbourg, arfante, subitamente dirige o olhar para o pênis ainda ereto de Dafoe, que é mostrado, na tomada seguinte, em primeiríssimo plano, com a reação da personagem feminina enquadrada ao fundo. Ela olha para o rosto do marido para certificar-se de que ele está inconsciente, ecoando uma dinâmica que fora repetida algumas vezes por Dafoe em relação à esposa. Gainsbourg passa a masturbá-lo, o que é registrado por meio de uma câmera subjetiva correspondendo ao olhar de Dafoe, até que ele ejacula sêmen e sangue.

Nos planos seguintes, a personagem tira uma chave inglesa de dentro da caixa de ferramentas e dirige-se ao esmeril, do qual retira a maciça pedra (o "peso"). Ela então perfura a perna do marido com uma furadeira manual e introduz, de forma grotesca, o dedo em sua carne para assegurar-se de que a perfuração foi bem sucedida, o que é registrado novamente com alguns planos simulando a visão subjetiva de Dafoe. A câmera mostra-a, então, pegando o peso para prender ao marido, mas um corte nos impede de ver a continuidade da ação. Os planos mostrando os passos de sua "tortura", vale observar, são bastante fechados e obstruídos por diversos elementos (a caixa de ferramentas, por exemplo), como se o caráter de fragmento e de parcialidade na construção do relato de suas ações fosse sublinhado. Em seguida, somos transferidos para os nebulosos arredores da cabana, onde a figura fantasmagórica de Gainsbourg é enquadrada, sem calças e com a camisa e a mão cobertas de sangue, carregando a chave inglesa, que ela joga sob a cabana antes de partir. É interessante notar como há, nessa

cena (e também na cena em que ela retira o peso do esmeril), a preocupação em *focalizar, em close-up*, sua genitália desnuda, a camisa ensanguentada e a chave que ela carrega, como se sintetizando a conexão "apavorante" entre a sexualidade feminina e o domínio de técnicas e instrumentos geralmente associados ao âmbito de trabalho masculino.

Figura 89. O horror sintetizado na conjunção da sexualidade feminina com a "técnica masculina".

Com efeito, as cenas acima descritas demonstram exemplarmente o aglomerado de "inversões grotescas" e de "pavorosas violações" que resulta da insurreição feminina. Recordemos que a cada momento em que a autoridade de Dafoe era desafiada entrevia-se, em sua narrativa, pequenos sinais de um mundo de horrores e de impiedade a se desnudar; estes sinais intensificam-se na cena da raposa, quando Gainsbourg se revela curada, e, na oficina, a irracionalidade de seus atos atinge níveis apocalípticos, figurando a consequência da falta de controle patriarcal sobre a mulher. A subversão das normas "naturais" é de tal grandeza, que Gainsbourg penetra o corpo de Dafoe com um instrumento fálico, ao passo que do pênis do marido verte sangue, em uma alusão à menstruação que todos os meses "macula" o corpo feminino e expõe o controle da natureza sobre ele, na voz do senso comum[407].

O gesto de *penetração* será repetido por Gainsbourg com seu dedo na carne do marido, com a pá que ela finca na terra para tentar desenterrá-lo e com a tesoura que ela crava em Dafoe na cabana. Dessa forma, subentende-se que a efetiva rebelião feminina frente às estruturas que a controlam implicaria, segundo o psicótico discurso hegemônico incorporado por Dafoe, a castração e a emasculação dos homens, expondo toda sua vulnerabilidade. Ao mesmo tempo, transferiria os poderes fálicos da ordem patriarcal à mulher, em uma metáfora

[407] Vale relacionar a castração de Dafoe também às recorrentes acusações de atos cometidos por bruxas relacionados à extirpação e "sequestro" da genitália masculina e a feitiços para causar infertilidade, assim como a ejaculação de sêmen e sangue, figurando a falta de fronteiras entre vida e morte, compõe igualmente o imaginário de transgressões associado às bruxas.

dos horrores inimagináveis da perda de privilégios garantidos por simples "desígnios da natureza" ao sexo masculino. Os paralelos com as ideologias da época de caça às bruxas são claros:

> Desde as imagens criadas por Dürer e Baldung Grien na primeira década do século XVI, a feitiçaria foi consistentemente representada em termos fortemente generificados [*gendered*], como uma inversão da ordem de gêneros ou como uma ameaça ao poder e sexualidade masculinos. A escolha do caldeirão e da mulher cavalgadora como temas centrais nos dois códigos visuais empregados para representar a bruxaria deve-se à sua capacidade de vincular danos físicos e mau funcionamento social à licenciosidade sexual e à desordem moral.[408]

A associação entre a genitália de Gainsbourg (a sexualidade, as pulsões femininas "controladas pela natureza", de acordo com Dafoe), e a ferramenta (a técnica, a racionalidade masculina e o trabalho de transformação da natureza) deve ser compreendida, portanto, também como ameaça à sexualidade e ao poder masculinos. Dessa maneira, é possível detectar como a racionalidade e os avanços científicos e intelectuais que foram aplicados para o desenvolvimento dos bárbaros métodos de julgamento e execução das "bruxas", bem como para os instrumentos de sua tortura, são, na cena de "tortura" de Dafoe, reproduzidos, ironicamente, como meios de "opressão feminina", apontando o "perigo" de uma ordem social em que não há mais a racionalidade instrumental a serviço do patriarcado capitalista. Seguindo esse raciocínio, é interessante atentar para o argumento de Beate:

> Audiências de filmes de horror têm aparentemente um insaciável apetite para a penetração, a mutilação e o assassinato de corpos femininos. Assim como aquelas imagens medievais [*sic*] de mulheres mortas e queimadas, o cinema revela que somos uma cultura feminicida, aceitando como normal a mutilação e o abuso de mulheres por homens, mas horrorizados quando são as mulheres que se tornam as agressoras.[409]

Efetivamente, o fato de as bárbaras agressões de Gainsbourg serem parte das projeções conscientes e inconscientes de Dafoe, de materiais reprimidos de sua interioridade, amplia a constatação de que o cinema e demais mídias hegemônicas, assim como muitas

---

[408] ZIKA, Charles. *The Appearance of Witchcraft*, op. cit., p. 7. Atentemos ao fato de que imagens de Baldung Grien estão presentes na seleção de ilustrações de mulheres "demoníacas" (ver Figura 74). GRIEN, Hans Baldung. *Three Witches*, 1514 e *A Group of Female Witches*, 1510. Esta última aparece também na cena do sexo na árvore, acompanhada da gravura *Witch Riding Backwards on a Goat* (*Bruxa cavalgando um bode ao contrário*, 1500).

[409] BEATTIE, Tina. "*Antichrist*: the visual theology of Lars Von Trier". *OpenDemocracy*, 13 aug 2009. Disponível em: <https://www.opendemocracy.net/article/antichrist-the-visual-theology-of-lars-von-trier>. Acesso em: 26 set. 2014.

pessoas, ainda consideram "uma grande provocação serem confrontados com a imagem de uma mulher poderosa, sexual e mesmo brutal"[410], como colocado por Heidi Laura, a consultora da pesquisa sobre misoginia realizada para *Anticristo*. Talvez uma afronta maior ainda seja ver uma figura *masculina ter que suportar o peso da objetificação sexual, da restrição de sua mobilidade e da brutal violação de seu corpo*. Essa mente que projeta narcisicamente em si as barbáries sustentadas pelo cristianismo, pelo Estado e pela cultura contra as mulheres é a que nos apresenta o "absurdo" da insurreição feminina e de sua afronta à ordem patriarcal e capitalista, como se ao tentarem contrapor-se à lógica do controle e da opressão, as mulheres invocassem o próprio Anticristo para reinar no caos.

E a narrativa de Dafoe, de fato, vai cada vez mais mostrando o mundo caótico da subversão das normas, das regras e da tradição, culminando na transformação da árvore da vida em um tronco seco e apodrecido e na transmutação dos três reis magos em três mendigos com formas bestiais, que chegam não no momento de nascimento de Cristo, mas na hora do assassinato do Anticristo. Assim, é consoante a essa constatação que o cenário que Dafoe encontra depois que retoma a consciência e se arrasta para fora da oficina seja absolutamente apocalíptico, como se uma verdadeira guerra tivesse sido declarada contra as "harmônicas regras de convívio civilizado".

Figura 90. Dafoe enfrentando o apocalíptico cenário da insurreição feminina.

Em mais um deslocamento entre as fantasias de Dafoe e os dados da realidade material trazidos ao filme para serem confrontados com estas, o terapeuta passa a ser "caçado" pela "bruxa". Enquanto Gainsbourg movimenta-se de forma desorientada pela

[410] PAGE, Nicholas. "Her dark materials: Antichrist's 'Mysogyny [sic] Consultant' interviewed". *The Big Picture*, 06 aug 2009. Disponível em: <http://thebigpicturemagazine.com/old/index.php?option=com_content&view=article&id=152:her-dark-materials-antichrists-mysogyny-consultant-interviewed&catid=35:interviews&Itemid=61>. Aacesso em: 18 nov. 2015.

floresta, gritando “Onde está você, seu bastardo! Você disse que queria me ajudar”, Dafoe esgueira-se em direção à toca da raposa, onde vivencia mais uma de suas “visões”: o corvo. Servindo-se de fósforos providencialmente trazidos consigo, Dafoe ilumina a toca e defronta-se com a figura enterrada na escuridão – a associação do terapeuta ao âmbito da luz é mais uma vez afirmada.

Figura 91. O corvo desocultado e iluminado por Dafoe.

Como uma outra forma de condensação da narrativa do filme, Dafoe dispõe-se a “ajudar” o animal, enterrado em seu próprio sofrimento, mas quando esse ganha voz e assume sua “selvageria”, passa a se tornar uma terrível ameaça, e o terapeuta é “impelido” a matá-lo. Assim, em consonância aos aspectos do “retorno do reprimido” expressos na cena, é interessante enxergar na figura do corvo uma metáfora das ansiedades, desesperos e medos da sociedade projetados na figura feminina[411], que, metamorfoseados em um objeto manipulável e controlável, parece proporcionar um falso alento para questões muito mais profundas de uma ordem social em si alienante, excludente e irracional. Daí a necessidade de punição a qualquer tentativa de que essa figura ganhe voz e traga à tona as raízes patriarcais e capitalistas das dinâmicas sociais, as verdadeiras responsáveis pelas inquietudes que nos assolam e por colocar, em realidade, por meio da forma-valor, “o relacionamento entre as pessoas e os produtos materiais *de pernas para o ar*”[412].

Outro aspecto interessante da cena da toca consiste em materializar o aspecto de *profundidade* que vimos identificando em diversos elementos constituintes de *Anticristo*. Seja

[411] Há, em alemão, uma expressão de conotação ofensiva que conecta a figura do corvo com um estereótipo feminino: *Rabenmutter* (literalmente, “mãe corvo”). O termo é recorrentemente usado para referir-se a mães que são consideradas negligentes com seus filhos, priorizando, por exemplo, sua carreira, ou não estando muito presentes em sua criação.

[412] Cf. Nota 395 (SCHOLZ, Roswitha. “Sobre o conceito de valor e de valor-dissociação”, op. cit.).

na construção dos planos com diferentes níveis de significação (como os que mostram partes do quadro com movimentações diferentes); nas ideias de interioridade, autoexposição e exteriorização contidas nos animais; nas alusões aos conceitos de inconsciente, elaboração onírica e *Unheimlich* freudianos; na importância das lógicas de expressão e projeção, salientada pelas referências ao quadro *O Grito*, de Munch, e por todos os significados das formatações expressionistas e strindbergianas do filme; no mergulho no vaso de plantas, convidando à observação do que está para além da superfície da narrativa; na cena do sexo na árvore, que traz à tona o que está enterrado na História e que também está encravado nas profundezas do sótão; ou na própria inquirição dos elementos mais profundamente velados da mente de Dafoe (o cerne do filme), podemos perceber como *Anticristo* oferece materiais e formas que contestam o apreço pós-moderno pela superficialidade, uma das características formais mais importantes dessa lógica cultural, segundo Jameson[413].

Os *modelos de profundidade* que são recuperados em *Anticristo*, como a dialética da essência e da aparência, estimulam, consequentemente, a compreensão da História e da realidade não como estáticas e planas (simulacros, ou miragens visuais), mas como passíveis de intervenção e transformação, figurando, portanto, "a possibilidade vivenciada de experimentar a história ativamente"[414]. Por esse motivo os *Gestus* de penetração, perfuração e desenterramento, *figurando relações sociais*, fazem-se tão relevantes e recorrentes na obra, como o que ocorre, também nesta cena, com a imagem de Gainsbourg tentando desencavar Dafoe com uma pá, um gesto no qual fica cifrada a recusa de compreendermos as relações e processos sociais de maneira superficial (*glib*), como o discurso patriarcal de Dafoe classificara o mergulho da esposa na História do feminicídio.

O terceiro capítulo, dessa forma, encerra-se com a visão de Dafoe de mais um animal e o repetido gesto de Gainsbourg com a ferramenta, que a câmera faz questão de frisar. O posicionamento baixo da câmera e o trabalho de iluminação, acrescidos dos cortes rápidos, dão uma aparência à personagem feminina de verdadeiro descontrole, típica de filme de horror, até que a cena se esvai em *fade out*. Um novo intertítulo apresenta o último capítulo, "Os três Mendigos". O nome do filme mais uma vez é destacado, à direita, frisando a ideia de uma obra que tem consciência de si, e, como nos demais intertítulos, novamente o conceito de reelaboração e construção é refletido, sendo que a palavra "*three*" parece estar substituindo

[413] JAMESON, Fredric. "A lógica cultural do capitalismo tardio". In: *Pós-Modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. Rev. da Trad. Iná Camargo Costa. São Paulo: Atica, 1997, p. 40.
[414] Idem, ibidem, pp. 40 e 48.

algo previamente apagado. Em torno do nome do capítulo, círculos amarelos parecem aludir a uma auréola, realçando a temática de sacralidade invertida que o capítulo irá abordar. A elipse que não tem começo nem fim também alude, ironicamente, ao conceito de "*Teufelskreis*" (literalmente, "círculo do demônio", ou círculo vicioso), ou à ideia de má infinitude[415], do passado que nunca se assenta, da impossibilidade de conclusão, do eterno retorno. O assassinato de Gainsbourg, tomando o lugar da regra, ao invés da exceção, parece corresponder a essas ideias, mostrando a impossibilidade de superação de aspectos da sociedade capitalista, como a inequidade de gêneros, sem que a própria constituição dessa sociedade seja afrontada.

Figuras 92 e 93. Um dos recorrentes *Gestus* de penetração, perfuração e desenterramento do filme e o intertítulo do capítulo final.

O início do capítulo mostra que anoiteceu e Gainsbourg, aparentando arrependimento (e "inconstância"), ajuda o marido a ser desenterrado. Retomando a simbologia da toca como um útero, o gesto de "penetração" de Gainsbourg realizado há pouco adquire novos significados, bem como o "renascimento" de Dafoe das entranhas do Éden. Ela então tenta encontrar a chave inglesa, sem sucesso, e carrega o marido para dentro da cabana. As inversões, portanto, continuam sendo exploradas, uma vez que, antes de sua "cura" era Gainsbourg quem não conseguia caminhar no Éden e que teve que ser carregada. Na cabana, ela anuncia que "quando os três mendigos chegarem, um de nós deve morrer". O fato de os animais terem sido vistos exclusivamente por ele, também no mapa e na constelação (cena seguinte) escancara o caráter de elaboração e construção de seu relato, cujo propósito parece ser o de continuar apontando os poderes místicos de prenúncio da "irracional" esposa. Já a "profecia" da esposa enfatiza a impossibilidade de comunhão, de convivência harmônica em uma estrutura de família nuclear[416] que se mostra cada vez mais tensionada, refletindo e

[415] PASTA, J. *O Romance de Machado de Assis: Metafísica e História.* São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010. Nota de aula.

[416] "A contrapartida do mercado, o instrumento para a privatização de relações sociais e, acima de tudo, para a propagação da disciplina capitalista e regulamento patriarcal, a família emerge no período de acumulação

ampliando, enquanto microcosmo e base da sociedade capitalista e patriarcal, as contradições que alimentam uma coexistência fundada em hierarquias e luta pela dominação do mais vulnerável.

Na tomada subsequente, ela abraça o marido e começa a chorar para, logo em seguida, declamar: "uma mulher chorando é uma mulher tramando", seguida de versos de Robert Herrick do poema "Sobre algumas mulheres" ("Upon some Women", *Hesperides*, 1648).

> Falsa nas pernas, falsa nas coxas.
> Falsa no peito, dentes , cabelos e olhos[417].

Na Inglaterra, bem como em grande parte da Europa, o patriarcado teria sido reforçado pelo Estado ao final do século XVI e no início do XVII, na forma de "dominação autoritária pelo marido e pai sobre a esposa e as crianças na família nuclear"[418]. Esse dado contextualiza, como apontado, o agravamento da situação da mulher no início da Idade Moderna, a qual, como exposto no poema, é cada vez mais definida como incompleta, fragmentada, sem a integridade, inclusive legal, de responder por si mesma. A mulher *vista* como meros fragmentos também aparece em *Anticristo*, na cena do ataque de ansiedade de Gainsbourg, relacionando-se a uma prática midiática recorrente (revistas, comerciais, *outdoors*) de desmembrar a mulher e objetificar partes do seu corpo, negando sua existência enquanto ser completo e autônomo.

O poema desenvolve também a ideia de uma mulher que mascara sua verdadeira "essência", constituindo-se como um ser mutante, inconstante, que demanda desconfiança e controle, temáticas também presentes no filme. Estendendo à contemporaneidade o contexto

---

primitiva também como a mais importante instituição para a apropriação e ocultação do trabalho da mulher". FEDERICI, Silvia. *Caliban and the Witch*: Women, the Body and Primitive Accumulation, op. cit., p. 97.

[417] Poema completo, no original: "Thou who wilt not love, do this,/ Learn of me what woman is./ Something made of thread and thrum,/ A mere botch of all and some,/ Pieces, patches, ropes of hair;/ Inlaid garbage everywhere./ Outside silk and outside lawn;/ Scenes to cheat us neatly drawn./ False in legs, and false in thighs;/ False in breast, teeth, hair, and eyes;/ False in head, and false enough;/ Only true in shreds and stuff".

Em tradução livre, teríamos: "Tu que não queres amar, faça isso,/ Aprendei de mim o que a mulher é./ Algo feito de fio e fiapos,/ Um simples remendo de um e todos,/ Pedaços, retalhos, cordas de cabelo;/ Lixo incrustrado em todos os lugares./ Por fora seda e por fora organdi;/ Coberturas para enganar-nos perfeitamente desenhadas./ Falsa nas pernas, falsa nas coxas; / Falsa no peito, dentes, cabelos e olhos;/ Falsa na cabeça, e falsa o suficiente;/ Apenas verdadeira em farrapos e panos".

[418] STONE, Lawrence. "The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800". New York: Harper, 1977, p. 158, apud BAKER, Moira P. "'The Uncanny Stranger on Display': The Female Body in Sixteenth- and Seventeenth-Century Love Poetry". *The South-Atlantic Review* 56.2: 7-25, 1992, disponível em: <http://www.runet.edu/~mpbaker/bodyart.html>, acesso em: 01 jun. 2015.

de relações domésticas patriarcais reforçado na Época Moderna, a reverberação da voz masculina do poema nas palavras de Gainsbourg caracteriza a declamação como mais uma projeção distorcida da voz e da subjetividade de Dafoe. Como em outras cenas, apesar de não deslegitimar o fato de as mulheres muitas vezes reproduzirem as bases de sua própria opressão, o fato dos clichês misóginos da frase e dos versos parecerem partir de Gainsbourg corrobora a inclinação ideológica da narrativa de Dafoe em mostrar a personagem feminina "justificando" a necessidade de seu assassinato. Nesses termos, como exposto por Stone, os versos do poema reafirmam as dinâmicas de *visões do feminino legitimadas como verdades* e da necessidade de controlar "o ameaçador outro" que são expressas em *Anticristo*:

> Obsessivas, impulsivas, desconfiadas, limitadas, agressivas, dominadoras – violentas: a partir de certo ângulo de visão, as representações do corpo feminino feitas por Herrick atingem o espectador como tentativas de exercer domínio textual sobre a sexualidade feminina para o prazer erótico do poeta e do leitor masculinos. Como na poesia de Sidney e Greville, as representações do corpo feminino em Herrick refletem um impulso compartilhado entre os poetas masculinos da Renascença de dominar, controlar e exibir essa "inquietante estranha" em um ato autorreflexivo de criação de identidade e persona pública [*self-fashioning*] que deleita o leitor masculino e perpetua a repressão cultural das mulheres.[419]

Na sequência à declamação dos versos pela pesquisadora, temos a cena em que ela apanha a tesoura, deita-se ao lado de Dafoe, e coloca a mão do marido em sua vulva. Acompanhada de som de horror, ocorre então a inserção do "*flashback*" em que ela é mostrada claramente assistido Nic aproximar-se da janela. Como argumentamos, a tentativa de convencimento da culpa da esposa por esse recurso é problematizada pela *visão* de Dafoe das constelações inexistentes e pelo novo *flashback* da queda da criança acrescido da absurda imagem do veado dentro do apartamento do casal, o que se dá pouco depois da cena da tesoura. Os planos bastante fechados, realçando a ideia de claustrofobia que parece subsistir às turbulentas relações familiares expostas no filme, mostram a pesquisadora pegando a tesoura e pedindo ao marido para lhe abraçar. A direção do olhar de Dafoe mostra que ele está ciente da ação que a esposa está prestes a realizar, qual seja, a mutilação de seu clitóris, mostrada em *extreme close-up*.

As implicações da formatação dessa cena já foram discutidas na segunda parte deste estudo, mas é importante frisar como, mais uma vez, o fato de *ela* aparecer punindo sua

[419] Idem, ibidem.

própria sexualidade é condizente ao discurso de Dafoe de que a esposa carrega a culpa pela queda da criança e oferece as justificativas para sua morte. A importância dos planos subsequentes, da constelação inexistente e do veado no apartamento, reside em reenquadrar também essa cena como projeção distorcida da subjetividade de Dafoe e dos discursos velados do senso comum exteriorizados em *Anticristo*. Dentro de sua narrativa, portanto, há vantagens em transferir a culpabilização e a punição da sexualidade feminina às próprias mulheres, que muitas vezes, de fato, cometem o ato simbólico de "autocastração" ou de culpabilização do comportamento "inadequado" de outras mulheres[420]. Essas práticas, no entanto, refletem toda a construção social da mulher, sobre bases patriarcais, como resguardadora dos valores da família e dos bons costumes, ideologia que convém à domesticação de seu corpo e que precisam ser internalizadas, inclusive pelas mulheres, para garantir a inequidade entre os gêneros. Dessa forma, o controle e a punição *generalizada* dos comportamentos e dos corpos femininos (assim como a ideologia da impossibilidade de laços de solidariedade entre as mulheres) constituem-se como elementos essenciais à manutenção das dinâmicas de exclusão e opressão da lógica capitalista e patriarcal. Decorre daí o fato de o despertar da sexualidade para as meninas (ou tudo o que evoca sua sexualidade incipiente, como os inúmeros assédios que as garotas enfrentam desde a infância)[421] ainda ser vivenciado por elas em torno da culpa e da vergonha, enquanto "o menino, em geral, é encorajado a viver o despertar de sua sexualidade como uma festa"[422]. Nesse caminho, a leitura de Galt dessa mesma cena traz importantes intersecções com nossos argumentos:

> O prazer feminino é obscenamente hiper-presente, mas também difícil de ser sustentado em um ambiente patriarcal. Não tendo afinidades com o empoderamento pós-feminista, von Trier insiste que o patriarcalismo

---

[420] O argumento é também válido para o fato de ter havido, durante a caça às bruxas, um número significativo de mulheres que delataram outras mulheres, acusando-as de terem praticado os mais sórdidos atos de bruxaria. A esse respeito, é interessante observar o caso das bruxas de Salem, que também retrata a acusação de mulheres por mulheres. Na obra de Arthur Miller (*The Crucible*, 1953), contudo, somos levados a refletir sobre o caso de uma maneira que conecta o "fanatismo supersticioso" às relações capitalistas que, na época dos julgamentos, transformavam rapidamente a comunidade. As transformações, difíceis de terem suas causas apreendidas, favoreceram a atmosfera de suspeitas generalizadas, sobretudo das pessoas vistas como mais vulneráveis, como as mulheres (não é acaso, portanto, que a primeira a ser acusada na comunidade foi uma escrava indígena, Tituba), estendendo a crítica do autor às dinâmicas persecutórias e delatórias do Macartismo.

[421] "In the United States, 83 per cent of girls in grades 8 through 11 (aged 12 to 16) have experienced some form of sexual harassment in public schools". UNWOMEN. "Fact and figures: Ending violence against women – A pandemic in diverse forms". United Nations Entity for Gender Equality and the Empowerment of Women, 2014. Disponível em: <www.unwomen.org/en/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>. Acesso em: 18 ago. 2014.

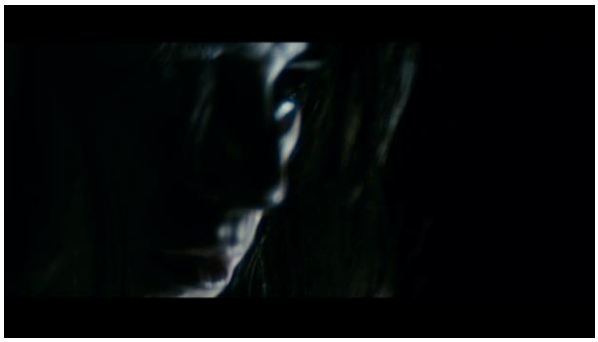
[422] CALLIGARIS, Contardo. "Primeiro Assédio". *Folha de São Paulo*, 12 nov. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/2015/11/1705026-primeiro-assedio.shtml?cmpid=newsfolha>. Acesso em: 27 nov. 2015.

> simplesmente não é prazeroso para as mulheres. Os corpos d'Ela e de Joe [Ninfomaníaca] são quebradiços; eles se despedaçam sob as pressões da violência normativa [...]. A condição de ser mulher demanda agressão contra o corpo. [...] A sexualidade feminina sempre malogra, uma vez que não há, literalmente, lugar para ela nas estruturas patriarcais de reprodução. Mulheres que recusam condições patriarcais devem sofrer – isso nós aprendemos do melodrama, do horror e, de fato, do cinema de arte – e von Trier emprega esse aparato de sofrimento para desarticular completamente as subjetividades generificadas (*gendered*).[423]

Com o grito resultante da extirpação de seu clitóris, um dos "três mendigos", o veado, parece ter sido "despertado", o que é sugerido pela inserção de um plano da cabeça do animal em uma tomada externa. Um enquadramento fechado, como de uma janela, mostra Gainsbourg dirigindo-se para a floresta e, em plano geral, ela agachada em meio a natureza. Assistimos, após isso, aos planos em que Dafoe vê a constelação inexistente e em que o veado é mostrado dentro do apartamento, quando da queda de Nic; as estrelas do primeiro plano metamorfoseiam-se na neve que cai no plano de Nic, relativo ao prólogo, reafirmando o teor de irrealidade e de conexão entre esses dois momentos e também entre o momento em que Dafoe vê o mapa celeste ao lado do caderno da esposa.

No plano imediatamente posterior, a câmera registra um *extreme close-up* do rosto do terapeuta e move-se novamente em sentido ascendente, reproduzindo seu olhar, até localizar Gainsbourg agachada em um canto, imersa em sombras. Ela declama, então, a última frase do filme, "nada disso serve" ("*none of it is any use*"), e sua imagem é reproduzida, logo em seguida, com traços tenebrosos (produto da difusão de luz das lentes *Lensbaby*), acompanhada de novas manifestações do *polish sound*. Em seguida, ela emite outro grito, que é ecoado em mais um plano horrendo de seu rosto. Como apontado, esses planos evocam a possessão demoníaca de *O Exorcista*, que, assim como o discurso de Dafoe, também propõe que o "mal" do filme está profundamente conectado com a descoberta, por uma mulher, de algo no sótão que deveria ter permanecido ocultado: no caso de Regan, trata-se de um Tabuleiro Ouija; no caso de Gainsbourg, trata-se da História das mulheres dizimadas no início da Idade Moderna.

[423] GALT, Rosalind. "The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in *Antichrist* and *Nymphomaniac*", op. cit., n.p.



Figuras 94 e 95. Planos feitos com difusão de luz para dar uma aparência demoníaca a Gainsbourg.

O grito de Gainsbourg, já anunciado na cena do trem, com suas imagens subliminares misturadas à vegetação, mais uma vez mostra-se capaz de afetar a natureza, causando, como no caso das irmãs de Ratisbon, uma tempestade de granizo. A queda das pedras é ilustrada por meio de tomadas externas, que as mostram chocando-se contra os degraus de uma escada, em um plano que também traz a imagem de uma caixa com a nada sutil inscrição "*apples*" (maçãs). Além de ser uma referência à fruta proibida da árvore do conhecimento "do bem e do mal", no Éden[424], ela também remete a *Dogville*, especialmente à cena em que Grace é estuprada por Ben em seu caminhão de maçãs em troca do seu favor (que se mostra uma traição), o que parece trazer mais significados da cultura patriarcal a serem confrontados com o relato de Dafoe sobre a crescente "insanidade" de Gainsbourg. As pedras caindo nos degraus também ecoam as sementes de carvalho, cuja *queda* se fez presente, mesmo que apenas como sonoplastia, em diversas cenas do Éden, evocando as diversas *quedas* igualmente expostas no prólogo. Aqui também o som da tempestade de granizo irá acompanhar os momentos finais de Gainsbourg na cabana, como uma fantasmagórica memória das *quedas* pelas quais as mulheres têm que ser, incessantemente, culpabilizadas.

[424] Embora não sendo especificada como "maçã" na passagem correspondente do Gênesis, o fruto proibido acabou senso associado à maçã no imaginário popular.

Figura 96. Caixa de maçãs como mais um lapso no relato de Dafoe que problematiza sua versão dos fatos.

Em planos que vão se sendo configurados de maneira cada vez mais onírica, vamos acompanhado a chegada dos animais, enquanto Gainsbourg parece estar mais uma vez "desacordada" em relação à narrativa. O primeiro é o veado, que aparece ainda com o feto pendendo de seu corpo; em seguida, surge a raposa, acompanhada do potente tilintar do sino que carrega no pescoço, o que também faz uma alusão à filmografia de Trier – os fantasiosos sinos ressoando no céu, ao final de *Ondas do Destino*, restaurando a ordem patriarcal com o autossacrifício de Bess –, além de referir-se ao anúncio do nascimento de Jesus, aqui representado de maneira "deturpada", com o anúncio da morte do "Anticristo"; o terceiro é o corvo, que é novamente trazido à tona por Dafoe, desta vez, das profundezas da cabana.

O chão que Dafoe destrói com impressionante facilidade expõe também, magicamente, a chave inglesa que o liberta, enquanto os animais reúnem-se próximos de Gainsbourg. De costas, ela se mostra inconsciente da presença deles, o que reafirma a identificação dos animais como as *visões distorcidas* de Dafoe, projeções de sua interioridade que contaminam a configuração ampla da narrativa (o mundo diegético) de *Anticristo*. O papel central que os animais têm, assim, para que se possa compreender a narrativa do filme como construção subjetiva de Dafoe remonta à primeira menção destes, ainda no prólogo, no quebra-cabeça, sugerindo, reiteramos, o papel ativo do espectador em remontar as diferentes "peças" do filme de forma a questionar a *visão* de mundo de Dafoe.

Figura 97. Sentimentos subjetivos de Dafoe externalizados como elementos objetivos.

Além disso, o surgimento do corvo sob a cabana, indicando o local exato da ferramenta que permite o retorno de seus "plenos poderes", pode ser entendido como um recurso dramatúrgico amplamente utilizado na Antiguidade greco-latina (e ainda presente nos teatros barroco e medieval): o *deus ex machina*. Consiste na aparição súbita e inesperada de alguma entidade sobrenatural ou divina, geralmente ao final da peça, que é capaz de desemaranhar os dilemas insolúveis dos humanos[425]. Como argumentado por Rokem, Strindberg remodelou esse recurso para que ele fosse adaptado ao teatro moderno, materializando-o, por exemplo, na voz quase divina do pai da Senhorita Júlia que aparece no final da peça, servindo como uma redenção para a filha, e também na retirada de Indra do mundo de sofrimentos humanos, em *O Sonho*[426]. Segundo o autor, o recurso seria, inclusive, mais um dos aspectos que conecta a obra de Strindberg a Brecht:

> Em formas pré-modernas do teatro, as fronteiras entre personagens humanas e outros tipos de criaturas, divinas ou monstruosas, eram relativamente claras. O teatro moderno desmantelou essas fronteiras e criou uma mistura mais complexa e mais caótica entre o natural e o sobrenatural. Em peças como *A Ópera dos Três Vinténs*, em que Brecht explicitamente chamou a última cena de um *deus ex machina*, ou em *A Boa Alma de Szechwan*, na qual os deuses aparecem com uma missão específica, essas questões são confrontadas, mas a partir de uma perspectiva ligeiramente diferente. Da mesma forma, as imagens cênicas de Robert Wilson, incluindo os bastidores iluminados que aparecem em quase todas as suas produções, carregam fortes traços desse dispositivo.[427]

[425] ROKEM, Freddie. "Strindberg and modern drama: some lines of influence", op. cit., p. 171
[426] Idem, ibidem.
[427] Idem, ibidem, p. 173

Em *Anticristo*, o recurso não apenas atesta a interpretação não naturalista da obra, mas parece associar, assim como outros elementos do filme, aspectos quase "sobrenaturais" à compreensão de mundo racionalista de Dafoe. Dessa forma, constrói-se também uma relação interessante com o desenvolvimento do modo de produção capitalista, assentado em bases racionalistas e também *irracionais*, como atestam os argumentos fantásticos da caça às bruxas, fundamentais para o desmantelamento de um modo de vida mais comunitário para a ascensão de um modo de relação social extremamente alienante. Com efeito, o próprio caráter de *fetiche* da mercadoria, ou a constituição quase intangível da forma-valor, determinam um nível de abstração do capitalismo que condiz, de certa maneiras, com formas de ver o mundo baseadas no "inapreensível". Estas podem estar relacionadas, assim, com o papel que o demônio (e o Anticristo) passa a ter na Idade Moderna como forma de mediar as novas contradições da vida social, o que poderia estar sendo indicado pelo filme como um dado também presente em nosso momento histórico de neoliberalismo extremo e de "asselvajamento do patriarcado", que é descrito por Scholz, em relação ao papel social das mulheres, nos seguinte termos:

> Ao contrário do antigo ideal de mulher dona-de-casa, as mulheres ora individualizadas são vistas como "duplamente socializadas" (Regina Becker-Schmidt), sendo portanto igualmente responsáveis pela profissão e pela família. No entanto, ou consequentemente, e ao contrário dos homens, elas continuam a ser as primeiras responsáveis pelas atividades reprodutivas dissociadas, continuam a ganhar menos que os homens, têm menos oportunidades de ascensão etc. Portanto, com a era da globalização temos de lidar não com a abolição do patriarcado, mas apenas com o seu asselvajamento, uma vez que as instituições trabalho e família se diluem cada vez mais na crise do sistema de produção de mercadorias, sem que outras formas de reprodução sejam colocadas em seu lugar.[428]

Logo, tanto nos países industrializados como nos demais, as mulheres são as mais atingidas pelo processo intenso de pauperização, desvalorização dos salários e precarização do trabalho que testemunhamos nas últimas décadas, em especial em torno da crise de 2008. Esse processo, não por acaso, tem gerado ansiedades e medos que se refletem no crescente *backlash* contra as conquistas feministas, em vias de serem cada vez mais mutiladas[429], e que são também crescentemente capitalizados por forças reacionárias religiosas, como a recente

[428] SCHOLZ, Roswitha. "A teoria da dissociação sexual e a teoria crítica de Adorno", op. cit., n.p.

[429] Um exemplo disso são as grotescas campanhas que têm sido armadas nos últimos anos nos Estados Unidos, como a encabeçada pelo grupo "Operation Rescue", para eliminar o direito ao aborto no país. Conectada às ações deste e de outros grupos está, inclusive, o assassinato de um médico (George Tiller) que realizava abortos em Kansas City.

onda de evangelização por todo o mundo demonstra. Sendo representadas, por exemplo, pelo Novo Calvinismo, nos Estados Unidos, que retoma princípios fundamentalistas do século XVI[430], e pelos movimentos neopentecostais, no Brasil, essas correntes lograram reinserir no discurso religioso as noções de demônio e demonização, "do mal a ser combatido na própria comunidade", ao mesmo tempo em que pregam as benesses da meritocracia.

O aspecto fantástico e "sobrenatural" da cooperação do corvo é, portanto, crucial para que Dafoe consiga combater o "Anticristo" materializado a partir de *suas* próprias ansiedades. Após um novo ataque da esposa com a tesoura, o marido consegue livrar-se do peso e, com a inserção de som de horror, vemos novamente as filmagens de fragmentos de corpo com sintomas de ansiedade, mas, desta vez, sendo protagonizadas por Dafoe. A indistinção de subjetividades, que já havia sido apontada, entre outras formas, na pirâmide com a palavra "Me", é mais uma vez salientada. Sem fazer uso de nenhuma ferramenta ou instrumento, Dafoe então avança em direção à esposa e passa a estrangulá-la, enquanto mais tomadas do corpo do terapeuta com sinais de ansiedade vão sendo mostradas, sublinhando a radiografia que o filme realiza *dessa* personagem.

Figuras 98, 99 e 100. Partes do corpo de Dafoe com sintomas de ansiedade e corpo da pesquisadora sendo queimado na fogueira.

[430] BIERNA, David Van. The New Calvinism. 10 Ideas Changing the World Right Now. *Time Magazine*, 12 mar. 2009. Disponível em: <http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1884779_1884782_1884760,00.html>. Acesso em: 12 fev. 2016.

Logo após a morte de Gainsbourg, temos uma tomada externa em que Dafoe, com uma tala improvisada na perna, ocupa-se em banhar de gasolina o corpo de Gainsbourg colocado no alto de uma pilha de galhos secos. Enquanto amanhece, o corpo da esposa é, então, queimado na fogueira acesa pelo marido. A tomada seguinte a esta, de estilo "monumental", mostra Dafoe partindo da floresta, enquanto, no centro do quadro, o grande tronco destaca-se por sua iluminação bruxuleante e sobrenatural.

Figuras 101. Plano do tronco com os corpos masculinos.

Segundo as projeções de Dafoe, parece ser insinuado, por meio da visibilidade que o símbolo fálico possui no quadro, que a "racionalidade masculina" e o patriarcado triunfaram sobre a irracionalidade e o descontrole feminino. Aos poucos, vão sendo mostrados vários corpos masculinos que jaziam nas profundidades da floresta. Como mais um movimento de trazer à tona, de desvelar o que se mantinha ocultado, a tomada parece criar uma conexão com a cena de sexo sob a árvore ao mostrar que os elementos reprimidos pelo aparente conflito intersubjetivo do filme dizem respeito, de fato, a toda uma coletividade. No entanto, o aspecto de só haver corpos masculinos na tomada adequa-se à narrativa distorcida de Dafoe, que, em suas projeções de um mundo de "violências invertidas", tem a visão turva de inúmeros homens que "pereceriam" em um mundo caótico de vitoriosas insurreições femininas.

Naturalmente, esse mundo é retratado como uma fantasia, uma *exceção* que, no entanto, fundamenta muitas das ansiedades masculinas e do *backlash* contra avanços feministas, figurando os temores masculinos de serem castrados de seus privilégios. Por outro lado, a desvalorização intelectual, as violências psíquicas e simbólicas, a castração e o estrangulamento brutal de Gainsbourg constituem a *regra* de socialização feminina, mesmo nos países mais industrializados. Isso seria amparado por discursos e práticas constantemente alimentados por ideologias sexistas desenvolvidas na modernidade europeia, mas que têm

sido ampliadas, nas últimas décadas, pela lógica cultural e econômica estabelecida pelos Estados Unidos[431], na contemporaneidade. Não obstante, o desgaste psíquico masculino para corresponder a seu papel social e para manter suas próprias pulsões "sob controle" deve ser apontado também como um fardo, ainda que não equiparável às violências cometidas contra as mulheres em nome da lógica de hierarquização e estereotipação de gêneros. Por esse motivo, o grande tronco reinando no centro da imagem – o símbolo fálico cujo poder advém do desequilíbrio de forças *reais* –, sugere que *a lógica patriarcal* é também causadora do perecimento masculino, o que funciona como mais um revelador lapso freudiano no discurso de Dafoe. É interessante notar que esse plano também alude à ilustração feita, em 1480, por Sandro Botticelli para o Canto XVIII da parte *Inferno* da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (ver anexo 6). A ilustração mostra Dante e Virgílio chegando aos fossos demoníacos, no qual sedutores, aduladores e prostitutas são molestados por demônios. Este seria um dos últimos círculos do Inferno, antes da ascensão das personagens ao purgatório, estando associado, no filme, à ascensão de Dafoe de um Éden transmutado em "inferno" para um Éden reconciliado[432].

No último intertítulo do filme, a palavra "Epílogo" aparece ao centro, em vermelho, assim como o nome do filme, à direita. A ideia de profundidade é evocada novamente pela parte central do quadro, que, sem harmonia com seu entorno, parece projetar-se em um nível diverso do restante do intertítulo, quase como se clamando por destaque. Chama a atenção o uso de cores vibrantes, preenchendo quase toda a área do quadro, o que torna a inserção do plano posterior, monocromático, bastante contrastante. Este, acompanhado da ária *Lascia ch'io pianga*, nos mostra, com uma câmera estática, um claudicante Dafoe partindo da floresta. Planos em *extreme close-up* do terapeuta alimentando-se de frutos selvagens sublinham sua aparente "comunhão" com a natureza.

---

[431] O fato de o filme ser ambientado nos Estados Unidos, de problematizar diversas referências misóginas do gênero de horror hollywoodiano e de tratar de forma crítica a terapia cognitivo-comportamental fundada e celebrada nesse país está profundamente relacionado ao papel que os Estados Unidos têm na contemporaneidade. Com efeito, esse é o país que Lars von Trier tem mais recorrentemente problematizado em suas obras e cuja estrutura de sentimento e de pensamento elabora os preceitos econômicos e culturais que nos atingem de várias formas, inclusive de modo inconsciente.

[432] A associação à obra de Botticelli implica, simultaneamente, mais uma menção aos primórdios da Era Moderna, contextualizando e problematizando mais uma vez os argumentos expostos por Dafoe. Botticelli foi um dos principais artistas da Renascença, período que Hauser descreve como tendo um grande florescimento empírico e racionalista, mas não revoluções sociais e políticas correlatas. Sendo uma "Era Masculina", a Renascença testemunhou, segundo o autor, a comodificação do trabalho e a comercialização da atividade econômica, o que provocou ainda mais antagonismos e inequidades. Harris, Jonathan. "Introduction to Volume II". In: HAUSER, Arnold; HARRIS, Jonathan. *The Social History of Art*, Vol. II. London: Routledge, 1999, p. xxxix.

Figura 102. Último intertítulo do filme.

Em seguida, Dafoe volta o olhar diretamente para a câmera e, como resposta ao seu *reaction shot*, temos uma tomada que reúne os três animais, com aparência fantasmagórica, quase mesclados com a natureza. Sua presença reforça a atmosfera de harmonia de Dafoe com o Éden. Até que um novo plano nos mostra o terapeuta, de pé, aparentemente apreensivo – a razão é uma súbita movimentação de pessoas adentrando a floresta. A reação de surpresa de Dafoe ecoa a que tivera quando Gainsbourg declarara-se curada. No plano subsequente percebemos que se trata de uma coletividade de mulheres, com rostos indistinguíveis, nos surpreendendo ao surgir, inesperadamente, também de trás de Dafoe, que permanece atônito. Na última tomada diegética vemos que o Éden foi inteiramente tomado pelas mulheres. O filme encerra-se com a dedicatória a Tarkovsky e a reinserção da tomada com tijolos, superfície esverdeada e o nome "*Antichrist*" com o "t" substituído pelo símbolo de Vênus (ver Figura 2).

Figura 103. Imagem final com inúmeras mulheres *penetrando o Éden*.

A imagem das mulheres penetrando o Éden traz diversos significados ao filme, sendo um dos principais o desmonte do procedimento de condensação que havíamos apontado

na obra – as dinâmicas concentradas em uma figura feminina mostram-se agora, de fato, relativas a uma coletividade de mulheres. Além disso, a ordem que Dafoe havia estabelecido no Éden com a morte da esposa parece ser novamente ameaçada por meio dessa "pavorosa" invasão, reforçando a ideia de "forças da natureza" incessantemente retornando e desafiando os poderes da razão. A visão dos animais, no entanto, que simbolizam diversos tipos de exteriorização de processos reprimidos de Dafoe, estende-se às mulheres – o Outro que Dafoe acabara de destruir multiplica-se *ad infinitum* e confirma o fato de ter sido e continuar a ser parte de *seus próprios processos psíquicos velados*, que continuam retornando para assombrá-lo. Dessa forma, são sublinhadas novamente as contradições da compreensão "racional" de Dafoe do mundo, na mesma medida em que a leitura naturalista da obra é definitivamente contestada.

Nesse caminho é bastante significativo que a fogueira em que o terapeuta queima o corpo da esposa (ver Figura 100) corresponda à última associação construída pelo filme entre o terapeuta e o âmbito da luz, da iluminação, do esclarecimento. Fica implícito na imagem o fato de que as chamas da razão que recepcionaram o capitalismo cinco séculos atrás foram as mesmas chamas que queimaram os corpos de inúmeras pessoas, sobretudo mulheres, e que seguem queimando formas de socialização que se mostram resistentes aos avanços do capital (lembremo-nos da violência, inclusive patriarcal, que ainda orienta a conquista "desenvolvimentista" de territórios indígenas no Brasil, por exemplo). Sendo o ponto de vista de *Anticristo* o que conecta a caça às bruxas à contemporaneidade, revelando os conteúdos latentes dessa barbárie, confortavelmente escondida na "Idade das Trevas" pelo senso comum, a imagem também teria o potencial, portanto, de problematizar a leitura triunfalista e teleológica do capitalismo. Seria, contudo, pouco dialética uma leitura do filme que não enxergasse na obra também os benefícios que o capitalismo trouxe consigo, cifrados nas inovações técnicas desenvolvidas para esta obra, por exemplo. Mas a questão dos fins que justificam os meios recebe, certamente, um novo peso quando se constrói uma avaliação da contemporaneidade, como a realizada pelo filme, tomando como perspectiva a *História inacabada do feminicídio na cultura ocidental*.

Nesses termos, há um significado especial na reinserção da ária, no epílogo, pouco depois de termos presenciado duas cenas de castração. Com a invasão de mulheres *sem voz* e *sem rosto*, acompanhada da ária que é cantada por uma voz feminina, *Anticristo* evoca novamente a figura do *castrato*, solidificando o fato de a voz feminina, em nossa cultura sexista, ter que ser constantemente expressa por um homem, como é o caso de Dafoe. Isso

refletiria a determinação, ainda vigente, de que essa voz só tenha uma mínima validade quando filtrada pelo corpo do patriarcalismo, aquele que dita o que as mulheres *desejam* ou *representam*. Com efeito, o processo de condensação também ocorre com Dafoe, que atua no filme como médico, marido e carrasco, além de ter sido aquele que investigou, julgou e fundamentou com elementos da tradição, da cultura e da Razão a culpa da esposa. Ele representa, portanto, as forças do Estado, da mídia, do Direito, da religião e da produção científica e intelectual, todos âmbitos de expressão masculina. Como na caça às bruxas, essas *instituições patriarcais* não medem esforços para garantir a proteção do *status quo* contra as "demoníacas" forças insurrecionais femininas. Assim, ao assistirmos à cena de asfixia de Gainsbourg de maneira tão intensa, seríamos incitados a relacioná-la ao fato de a violência "justificada" contra a mulher ser algo passível de contemplação em uma sociedade que reprime a expressão, a atuação pública e mesmo direitos das mulheres, o que determina a situação feminina, portanto, em termos de um verdadeiro *estado de exceção*[433].

As acusações e os julgamentos, na época da caça às bruxas, como os referentes à bruxaria, também receberam o *status* de *crimen exceptum*, permitindo meios especiais (como a tortura e a punição) mesmo na ausência de provas[434], deixando seu legado inquisitório, dessa forma, para a contemporaneidade. Nesta, o estado de exceção relativo à situação das mulheres acaba sendo legitimado inclusive juridicamente, como discutido por Christine Delphy[435]. A autora argumenta que o próprio domínio do privado é uma construção jurídica que só existe pela oposição ao domínio público; o direito que se aplica ao domínio sociológico do "privado" é um direito diferencial e desigual, uma exceção ao direito comum[436]. É nesses termos que os crimes domésticos[437], na esfera do *privado*, são julgados de maneira diferenciada: se os maridos não têm, por um lado, o direito legal de espancar, estuprar ou matar suas esposas, a não aplicação, para esse âmbito, da lei comum permite que

---

[433] "Longe de responder a uma lacuna normativa, o estado de exceção apresenta-se como a abertura de uma lacuna fictícia no ordenamento, com o objetivo de salvaguardar a existência da norma e sua aplicabilidade à situação normal." AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 48.

[434] Cf. FEDERICI, Silvia. *Caliban and the Witch*: Women, the Body and Primitive Accumulation, op. cit. p. 170.

[435] DELPHY, Christine. L'état d'exception: la dérogation au droit commun comme fondement de la sphère privée. *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 16, No. 4, Nations, Nationalismes, Privé et Public (1995 Novembre), pp. 73-114.

[436] Idem, ibidem, p. 108.

[437] "It is estimated that of all women who were the victims of homicide globally in 2012, almost half were killed by intimate partners or family members, compared to less than six per cent of men killed in the same year" UNWOMEN. *Fact and figures: Ending violence against women* Disponível em: <http://www.unwomen.org /en/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>. Acesso em 13 mar. 2016.

esses casos de violência sejam cometidos com impunidade, constituindo-se como um *direito de fato* do marido[438].

Como ilustração, pensemos na categoria de *crime passional*, recorrentemente utilizada para suavizar ou mesmo desconsiderar os crimes de feminicídio, como se o convívio familiar e mesmo o "amor" garantissem uma espécie de posse e, portanto, mais impunidade do que os crimes cometidos por "estranhos". Em *Anticristo*, somos convidados a assistir, portanto, às relações familiares de *maneira estranhada* (como é prefigurado na inquietante família de estranhos de *A Sonata dos Espectros*), vendo o que parece ser um caso excepcional, como a regra. Ao mesmo tempo, o filme estimula a constatação de que a própria situação feminina é moldada em torno de princípios (como o privado e o público) correlatos ao nascimento do capitalismo. São esses mesmo princípios que fazem com que a caça às bruxas, com suas diferentes facetas, ainda subsista em nossa sociedade a fim de garantir *o estado de exceção às mulheres.*

Parece, assim, bastante apropriado que o pano de fundo escolhido para expor esse estado de exceção via projeções psíquicas de uma subjetividade paranoica seja os Estados Unidos. A esse respeito, vale relacionar o estado paranoico-alucinatório de Dafoe (e todas as referências à bruxaria presente na obra) ao filme *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, 1968), de Roman Polanski, que mostra como a configuração política dos Estados Unidos seria responsável por semear tal condição psíquica. Não por acaso, a obra *Escena de brujas*, de Francisco de Goya é um elemento iconográfico presente nos dois filmes, talvez também frisando a irracionalidade das constantes caças às bruxas (outra definição para estado de exceção) que ocorrem no país.

Fundamentando-se em valores de uma racionalidade limitada à técnica e legitimando suas verdades com base no capitalismo enquanto uma "segunda natureza", os Estados Unidos dariam conta de grande parte das estruturas ideológicas da contemporaneidade neoliberal, como demonstrado por Matos:

> Nos termos de Horkheimer e de Adorno, a sociedade estadunidense é a realização mais perfeita da autoconservação (luta pela manutenção da vida material pela dominação do outro) e da razão instrumental (utilitária,

[438] DELPHY, Christine. "L'état d'exception: la dérogation au droit commun comme fondement de la sphère privée", op. cit., pp. 108-109

> pragmática, imediatista, anti-intelectual e anticontemplativa; instrumento de poder e não desenvolvimento para fins de emancipação).[439]

Nesses termos, por afirmar um estado de exceção constante, legitimando, por exemplo, uma situação de guerra permanente, a consequência óbvia é que a violência, tão presente nessa sociedade, e tão disseminada por seus aparatos culturais, seja também encarada de forma que não gere muita discussão – algo também já naturalizado. Acreditamos que essa seja uma das posições críticas mais contundentes de *Anticristo*, como se este afirmasse: percebam as diversas maneiras violentas de se relacionar dentro dessa sociedade; observem suas consequências; atentem para as veladas dinâmicas de opressão e quão devastadoras elas são. Por conseguinte, a reapropriação de um método artístico desenvolvido por Bertolt Brecht (a quem o trabalho de desvelamento de ideologias era extremamente caro, inclusive por meio da análise da sociedade estadunidense) parece ter, em *Anticristo*, especial validade ao mostrar o familiar como estranho; o comum, como inexplicável e a exceção, como a regra.

Logo, *a armadilha construída no filme age como um escancaramento da naturalização de um estado de exceção*. Sem percebermos que o estado atual de coisas é uma construção – a desconsideração da violência contra a mulher, em todas suas formas; a retórica triunfalista e teleológica do capitalismo; a desvinculação de questões de gênero e mesmo da caça às bruxas da ascensão do capitalismo; a divinização da racionalidade instrumental; as ideologias que determinam de forma estanque os papéis sociais de homens e mulheres; os argumentos baseados em "natureza humana" para definir comportamentos; a retórica da "já alcançada" equidade entres os gêneros e a culpabilização das mulheres ao desviarem-se de uma "norma" pré-estabelecida –, não percebemos também a chave na qual o filme deve ser interpretado, ou seja, que seu material é apresentado por meio de um discurso ideológico figurado em uma instância narrativa, *cuja voz é a do patriarcado capitalista*. Logo, o que se estrutura como algo a ser questionado e problematizado, ao ignorar a armadilha estética, fica facilmente encarado como pura e imutável ideologia.

Neste caminho, o mais horrendo e o mais inquietante em *Anticristo* não são as cenas de mutilação explícita, que fez com que tantos espectadores se recusassem a ver o filme. O horror está, na verdade, nas implicações que o filme traz sobre a vigência do patriarcado na sociedade ocidental contemporânea, sobre os meios culturais e institucionais que o atestam e naturalizam, e sobre sua influência, muitas vezes bastante sutil, na psique dos

[439] MATOS, Olgária. "Modernidade: república em estado de exceção", *Revista USP*, nº59, Nov. 2003, p. 51.

indivíduos. Sutil o bastante para fazer com que não se perceba sua materialização no foco narrativo problematizado pelo filme. Sutil o bastante para que não notemos como estamos imbricados nesse estado de exceção e como esse foco narrativo é legitimado por muitos de nós.

Contudo, a forma de problematizarmos o estado de exceção parece estar também cifrada em *Anticristo*, precisamente no súbito aparecimento de uma coletividade de mulheres, ao final do filme, que mais uma vez deixam Dafoe (e o público) aturdido e *perturbam a ordem* que ele parecia ter reestabelecido no Éden com o assassinato da "feminista-bruxa-histérica". Assim como o desvelamento da armadilha do filme ajuda-nos a estranhar estereótipos e violências naturalizados e cotidianos, vendo-os como construções sociais para garantir determinados privilégios, as ações *coletivas* das mulheres, insubordinando-se, questionando, denunciando e expondo discursos e práticas misóginos, inclusive velados, parecem ser postas como atos de insurreição que podem gerar frutos. Além disso, como sugerido por Scholz,

> [...] há que se constituir uma "esquerda feminista" que tenha consciência tanto subjetiva e pessoal quanto objetiva e social do mecanismo de cisão. [...] Tanto homens quanto mulheres têm de compreender que "nossa" sociedade é determinada pelo patriarcado e pelo valor.[440]

Naturalmente, muitas ações realizadas nesses termos serão chamadas de desnecessárias, exageradas e agressivas, e vão gerar clamores de que as mulheres restrinjam-se ao seu silêncio. Mas é cada dia mais urgente a necessidade de seguirmos rebelando-nos e perturbando o Éden do patriarcado.

[440] SCHOLZ, Roswitha. "O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos", op. cit., p. 35.

Referências

Livros, artigos, entrevistas, teses e dissertações

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ALEA, Tomás Gutierrez. "The Viewer's Dialectic, part 2". *Jump Cut*, n. 30, March 1985.

ALEIXO, Antonio Marcos. *Um épico possível*: refuncionalizações de técnicas, formas e clichês, em *Nashville*, de Robert Altman. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ALI, Yashar. "Why Women Aren't Crazy". *The Good Men Project*, 18 set. 2011. Disponível em: http://goodmenproject.com/featured-content/why-women-arent-crazy/. Acesso em: 14 jun. 2014.

ALMEIDA, João Ferreira d'. *Bíblia Sagrada*. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010.

ANJOS, Ana Paula Bianconcini. *Capital Financeiro e empreendedorismo*: considerações sobre o sujeito contemporâneo em Match Point, de Woody Allen. 2010. 203f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), Universidade de São Paulo, São Paulo.

ANKARLOO, Bengt; HENNINGSEN, Gustav. *Early modern European witchcraft*: centres and peripheries. Oxford: Clarendon Press, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARMANI, Carlos Henrique. *A morte de Deus e a contemporaneidade*. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/viewFile/2699/2051>

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____ *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986 (3 v.).

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado*: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BADLEY, Linda. *Lars von Trier*. Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2010.

_____. "Antichrist, Misogyny and Witch Burning: the Nordic Cultural Contexts". *Journal of Scandinavian Cinema*. 3.1, p. 15-33, 2013.

BAINBRIDGE, Caroline. *The cinema of Lars von Trier*: Authenticity and artifice. Londres: Wallflower Press, 2007.

BAKER, Moira P. "'The Uncanny Stranger on Display': The Female Body in Sixteenth- and Seventeenth-Century Love Poetry". *The South-Atlantic Review* 56.2: p. 7-25, 1992. Disponível em: http://www.runet.edu/~mpbaker/bodyart.html. Acesso em: 01 jun. 2015.

BARBOSA, Paula Maciel. *O idílio degradado* – estudo do romance *Til*, de José de Alencar. Tese de Doutoramento, FFLCH, USP, 2012.

BAROJA, J. C. *As bruxas e o seu mundo*. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

BEATTIE, Tina. "*Antichrist*: the visual theology of Lars Von Trier". *OpenDemocracy*, 13 aug. 2009. Disponível em: <https://www.opendemocracy.net/article/antichrist-the-visual-theology-of-lars-von-trier>. Acesso em: 26 set 2014.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.

BEHRINGER, Wolfgang. *Witches and Witch-hunts*. Cambridge: Polity Press, 2004.

BELL, Ralf; DILLMANN, Claudia (Eds.). *The Total Artwork in Expressionism*: art, literature, theater, dance and architecture, 1905-25. Ostfildern, Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2011. Catálogo de exposição.

BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998.

_____. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. 2. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BIERNA, David Van. "The New Calvinism". 10 Ideas Changing the World Right Now. *Time Magazine*, 12 mar. 2009. Disponível em: http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1884779_1884782_1884760,00.html, acesso em 12 fev 2016.

BJÖRKMAN, Sig. (ed) *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber, 2003.

BLACKFORD, Chris. "The Wonderful and Frightening World of Antoine Wiertz". *The Art History Archive*. Disponível em: http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/gothic/arthistory_antoinewiertz.html. Acesso em: 14 fev. 2016.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. London: Routledge, 1985.

_____. *The cinema of Eisenstein*. New York: Routledge, 2005.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. *Film Art: An Introduction.* Seventh edition, New York: McGraw-Hill, 2003.

BØGGILD, Jacob. "Chaos Reigns". Spring 29. *Tidsskrift for moderne dansk litteratur*. Hellerup København: Forlaget Spring, 2010.

BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema*. New York: Mouton, 1984.

BRAZ, Wilza Assunção. *Anticristo*: feminilidade e loucura na obra de Lars Von Trier. 2010. 85 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

BRECHT, B. “A exceção e a regra” (tradução de Geir Campos) In: *Teatro completo*, 2a. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, v.4, 1994.

_____. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

_____. *Brecht on Theatre*: The Development of an Aesthetic. John Willet, Trans. New York: Hill & Wang, 1964.

_____. *O processo do filme A Ópera dos Três Vinténs.* Uma Experiência Sociológica. Tradução, introdução e notas de João Barrento. Porto: Campo das Letras, 2005.

_____. *Brecht on film and radio*. London: Methuen, 2000.

_____. *A compra do latão: 1939-1955*. Trad. Urs Zuber e Peggy Berndt. Lisboa: Vega, 1999

_____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977

_____. *Diario de Trabalho: volume I*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. São Paulo: José Olímpio, 1998

BRUSTEIN, Robert. "Male and Female in August Strindberg". *The Tulane Drama Review*, Vol. 7, No. 2, pp. 130-174, Winter, 1962.

BUNCH, Mads. “Castration Anxiety and Traumatic Encounters with the Real in the Works of August Strindberg and Lars von Trier”. In: WESTERSTAHL, Ann. (Ed.). *The international Strindberg*: new critical essays. Evanston, III: Northwestern University Press, 2012.

BURCH, N. *Life to Those Shadows.* Berkeley, CA: University of California Press, 1990.

CALDWELL; Helen. *The Brazilian Othelo of Machado de Assis*: A Study of Dom Casmurro. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1960.

CALLIGARIS, Contardo. “Primeiro Assédio”. *Folha de São Paulo*, 12 nov. 2015. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/2015/11/1705026-primeiro-assedio.shtml?cmpid=newsfolha. Acesso em: 27 nov. 2015.

CARMO, Wiviane Ribeiro do. “A despersonalização do sujeito na sociedade moderna: A estética expressionista de Ernst Toller e Elmer Rice”. *Revista USP*, v. 83, 137-143, 2009.

CEVASCO, M. E. *Meu Anticristo, “with a little help from my friends”*. Texto distribuído aos alunos da disciplina *Para uma Crítica da Cultura como Mercadoria*: A obra de Fredric Jameson, Universidade de São Paulo, 1º semestre de 2009.

CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms*: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, NY: Cornell, 1990.

_____. *Story and Discourse*: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

CHEMAMA, R. “A neurose obsessiva feminina hoje”. In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. Associação Psicanalítica de Porto Alegre, nº17, 1999.

CHOW, Pei Sze. *Losing Control*: Lars von Trier and the Production of Authenticity and the Auteur. Masters thesis, National University of Singapore, 2010.

COSTA, A. M. M. "A obsessão e a clínica contemporânea. In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Associação Psicanalítica de Porto Alegre, nº17, 1999.

COSTA, Iná Camargo. "Contra o Drama". Palestra ministrada para o *Ciclo estética* de *As formas de teatro social*. Núcleo 2 – CIA Fábrica de São Paulo, 12/09/2005. Disponível em: http://www.teatrocoletivo.com.br/index.php?option=com_remosiory&Itemid=57&func=select&id=8. Acesso em: 12 nov 2009.

_____. "Brecht e o teatro épico". (Ciclo de Palestras "Diálogos com Brecht"). São Paulo, Cia. Teatro-Fábrica, 2005. Disponível em: <ttp://www.teatrocoletivo.com.br /index.php?option=com_remosiory&Itemid=57&func=select&id=8>. Acesso em: 12 nov. 2009.

_____. *Nem uma lágrima*: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Editora Expressão Popular e Nanquim Editorial, 2012.

_____. Reflections on Theater in a Time of Barbarism. Trad. Maria Elisa Cevasco. *Mediations*, Chicago, v. 23, n. 1, Fall 2007.

_____. Teatro na luta de classes. Disponível em: http://marxismo21.org/wp-content/uploads/2013/08/Teatro-na-luta-de-classes-In%C3%A1-Camargo.pdf. Acesso em 18 nov. 2009.

DALY, Mary. *Beyond God the Father*: Toward a Philosophy of Women's Liberation. Boston: Beacon Press, 1973.

_____. *Gyn/Ecology*: The Metaethics of Radical Feminism. Beacon Press: Boston, 1978.

DANCYGER, K. *The Technique of Film Editing History*: Theory and Practice. Boston: Focal Press, 2007.

DAVIES, Cecil W. *The Plays of Ernst Toller*: A Revaluation. Amsterdam: Harwood Academic, 1996.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELPHY, Christine. "L'état d'exception: la dérogation au droit commun comme fondement de la sphère privée". *Nouvelles Questions Féministes*, v. 16, n. 4, Nations, Nationalismes, Privé et Public, nov. 1995.

DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London & New York: Verso, 1997.

DORT, Bernard. *O Teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUMYCZ, Kate. *Female power*: witchcraft and gender in Elizabethan England (on line) Oxford University Press, 2005. Disponível em: http://www.witchtrials.co.uk/ dumycz.pdf. Acesso em: 11 out. 2015.

DWORKIN, Andrea. *Woman Hating*. New York: Dutton, 1974

_____. *Our blood*: prophecies and discourses on sexual politics. New York: Harper & Row, 1976.

ELWELL, J. Sage. There's No Place Like Home: From Oz to Antichrist. *Journal of Religion & Film*, Vol. 16, Issue 1, April 2012.

ENGELS, Friedrich. *The Origin of the Family, Private Property, and the State*. Moscow: Progress, 1968.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISNER, Lotte; NAGIB, Lúcia. *A tela demoníaca*: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

EVANS, Melissa Albie. *Investigating the feminist significance of Lars von Trier's representation of women in his Golden Heart Trilogy (1996/1998/2000) and Antichrist (2009).* Dissertação de Mestrado. Nelson Mandela Metropolitan University, 2012.

FALGAS-RAVRY, C. A. "The Riddle of Inferno: Strindberg, Madness, and the Problem of Interpretation". *The Modern Language Review*, 106.4, 988–1000, 2011.

FARJANI, A. C. *Édipo claudicante*: do mito ao complexo. São. Paulo: Edicon, 1987.

FEDERICI, Silvia. *Caliban and the Witch*: Women, the Body and Primitive Accumulation. New York: Autonomedia, 2004.

FELDMAN, A. D. S. *A representação do Holocausto na peça After the Fall, de Arthr Miller*. Tese de Mestrado, Programa de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, 2002.

FIGUIER, Louis. *Les Merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*. Librairie Furne, Editeurs Jouvet et Cie, 1867-1891. 6 v.

FRAGELLI, P. C. "O Memorial de Aires e a Abolição". *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, v. 79, 2007.

FREELAND, Cynthia A. "Feminist Frameworks for Horror Films". In: BORDWELL, David; CARROL, Noël (Ed.). *Post-Theory*: Reconstructing Film Studies. Madison: University of Wisconsin, 1996.

FREIRE, J. M. G. "Uma reflexão sobre a psicose na teoria freudiana". *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 1, n. 1, mar. de 1998.

FREUD, S. *Gesammelte Werke*. Fünfte Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1976.

_____. "Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (*Dementia Paranoides*) relatado em autobiografia ('O caso Schreber, 1911')". In: *Obras completas*: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v. 10.

_____. “Luto e melancolia”. In: *Obras completas*: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “O Inquietante”. In: *Obras Completas*: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14.

_____. “O mal-estar na civilização (1930)”. In: *Obras completas*: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “Conferências introdutórias sobre psicanálise” (partes I, II e III). In: *Obras Completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 15; v. 16.

_____. *A interpretação dos sonhos* (Edição Comemorativa de 100 anos). Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001 (texto original publicado em 1900).

_____. *Die Traumdeutung* (1900). Disponível em: http://odysseetheater.org/ftp/bibliothek/Psychologie/Sigmund_Freud/Sigmund_Freud_Die_Traumdeutung.pdf. Acesso em: 27 jun. 2013.

_____. *The Uncanny*. London: Penguin Books, 2003.

FRYE, Northrop. *O Código dos Códigos*: a bíblia e a literatura. Tradução e notas de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALT, Rosalind. “The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in *Antichrist* and *Nymphomaniac*”. *Theory & Event*, Vol. 18, Issue 2, 2015, Disponível em <https://muse.jhu.edu/>. Acesso em: 14 out. 2015.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____ *The deceptive realism of Machado de Assis*: a dissenting interpretation of Dom Casmurro. Liverpool: Cairns, 1984.

GOMES, E. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.

GOODARE, Julian. *The European Witch-Hunt*. London; New York: Routledge, 2016.

GROSSI, Solange. Short Cuts *de Robert Altman: Atalhos para as Formas de Ilusão Contemporâneas*. São Paulo: Humanitas, 2010.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GULLESTAD, Siri Erika. Crippled feet: Sadism in Lars von Trier's Antichrist. *Scandinavian Psychoanalytic Review*, v. 34, p. 79-84, 2011.

HAMMACK, Phillip L. “The Question of Cognitive Therapy in a Postmodern World”. *Ethical Human Sciences and Services*, v. 5, n. 3, Fall/Winter 2003.

HANNS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HARSIN, Jayson. “On *Manderlay*: This time ‘liberal’ is a dirty word”. *Bright Lights Film Journal Online*, v. 51, feb. 2006. Disponível em: http://brightlightsfilm.com/manderlay-time-liberal-dirty-word/#.VbeQ4_mqqkq. Acesso em: 13.03. 2015.

HARRINGTON, Joel F. “Hausvater und Landesvater: Paternalism and Marriage Reform in Sixteenth-Century Germany”, *Central European History*, v. 25, n. 1, 1992.

HAUSER, Arnold; HARRIS, Jonathan. *The Social History of Art*. London: Routledge, 1999. v. 2.

HERRICK, Robert. “Upon some Women”. In: *Hesperides*, 1648.

HIGGINS, Charlotte. Lars von Trier acts as a slave to controversy. *The Guardian*, World News, 17 maio 2015. Disponível em http://www.theguardian.com /world/2005/may/17/usa.cannes2005. Acesso em: 20 maio 2016.

HILL, Jonathan. *História do Cristianismo*. Oxford: Edições Rosari, 2007.

HORSLEY, J. *Dogville vs Hollywood*. London: Marion Boyars, 2005.

INSTITORIS (Kraemer), Heinrich; SPRENGER, Jakob; *O martelo das feiticeiras* (*Malleus maleficarum*). Introdução de Rose Marie Muraro, Prefácio de Carlos Byington; Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

JACKE, Andreas; WENNERSCHEID, Sophie. “Der ‘wahre Horror’ und sein phantas(ma)tisches Anderes in Lars von Triers RIGET”. In: PENKE, Niels (Org.). *Der skandinavische Horrorfilm*. Kultur- und ästhetikgeschichtliche Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 99-127, 2013

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future*. London: Verso, 2005.

_____. *O método Brecht.* Trad. Maria S. Betti, revisão técnica Iná Camargo Costa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Postmodernism*: or the cultural logic of late capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.

_____. “Historicism in The Shining (1981)”. In: *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.

_____. *The Jameson Reader.* Ed. Michael Hardt and Kathi Weeks. Oxford: Blackwell, 2000

_____. “Notas sobre a globalização como questão filosófica”. In *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001

_____. “Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film”. In: *College English* Vol. 38, No. 8, National Council of teachers of English, 1977.

_____. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

_____. “A lógica cultural do capitalismo tardio”. In: *Pós-Modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. Revisão da Tradução Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1997.

_____. “Tendências culturais contemporâneas – Fredric Jameson”. Palestra no Instituto CPFL, Campinas, 26/05/2011. Disponível em http://vimeo.com/30799273

JOVANOVIC, Nenad. *Brechtian Cinemas*: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier. Tese (Doctor of Philosophy). Graduate Centre for Study of Drama, University of Toronto, Toronto, Canada, 2011.

JUNG, Uli; SCHATZBERG, Walter. *Beyond Caligari*: The Films of Robert Wiene. New York/Oxford: Berghahn Books, 1999.

KAPLAN, Ann. *Women & Film. Both Sides of the Camera*. London: Methuen, 1983.

KARNAL, Leandro et. al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo, Contexto, 2007.

KAUFMANN, Anette. *Angst, Wahn, Mord*: von Psycho-Killern und anderen Film-Verrückten. Münster: MakS-Publikationen, 1990.

KERSTEN, Calhoun. “The Exorcist and its Punishment of the New Woman”. Disponível em: <http://selfproclaimedmegalomaniac.wordpress.com/2011/03/25 exorcist-and-its-punishment-of-the-new-woman>. Acesso em: 12 abr. 2013.

KOHATSU, Lineu Norio. “Cinema expressionista alemão: o estranho, o estranhamento e o efeito de estranhamento”. *Impulso*, Piracicaba, v. 23, n. 57, p. 103-118, maio-set. 2013.

KOUTSOURAKIS, Angelous. "The Persistence of Dialectics or the Desire for History in Lars von Trier's *Europa* and Theo Angelopoulos' *The Suspended Step of the Stork*.". *Kinema, Spring 2010*, Issue 33, p. 93-106. Disponível em: http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=465&feature. Acesso em: 27 abr. 2015.

_____. *Politics as Form in Lars Von Trier*: A Post-Brechtian Reading. London: Bloomsbury, 2015.

_____. “The Illusion of Identity in Lars von Trier's Antichrist”. Disponível em: http://www.popmatters.com/pm/column/124428-the-illusion-of-identity-in-lars-von-triers-antichrist. Acesso em: 27 abr. 2015.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler*: a Psychological History of the German Film. Princeton University Press: New Jersey, 1947.

_____. *De Caligari a Hitler*: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KRUGER, Patrícia de Almeida. “A Contribuição de Brecht para a análise de Antichrist”. *Anais do VI EPOG – Encontro de pós-graduandos da FFLCH/USP*, São Paulo, 2011.

_____. “O caos reina: a opressão feminina como contínuo estado de exceção no filme Antichrist”. *V Seminário Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2012;

_____. Mutilated emancipation: Lars von Trier’s Antichrist as a Critical Approach to the Representations of Women in History. *5th Global Conference – Evil, Women and the Feminine*, Praga, 2013. Disponível em: <http://www.inter-disciplinary.net/publishing/product/transgressive-womanhood-investigating-vamps-witches-whores-serial-killers-and-monsters>. Acesso em: 20 maio 2016.

_____. “Mutilated emancipation: Lars von Trier’s Antichrist as a Critical Approach to the Representations of Women in History”. In: HEDENBORG-WHITE, Manon and SANDHOFF, Bridget (ed.). *Transgressive Womanhood*: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2014, p. 231-240.

_____. A projeção da loucura na figura feminina em *Anticristo*, de Lars von Trier. *Revista Criação & Crítica* , v. 13, p. 55-68, 2014.

LAMPPRECHT, Martin. “Layers of debris, layers of text: Lars von Trier’s early neo-rubble films”. *GFL-Journal*, n. 3, Berlin, 2014.

LANGE, Robert. *Archetypen im modernen Horrorfilm*. Masterarbeit für den Studiengang Leadership in the Creative Industries, Hochschule Darmstadt, Ein mediales E-Book, s/d.

LARSSON, Donald F. “Every Picture Tells A Story: Agency And Narration In Film”. Disponível em: http://mavdisk.mnsu.edu/larsson/larssonagenfilmnar.html. Acesso em: 27 nov. 2014.

LEE, Kevin B; YAN, Yuqian. “How Carl Dreyer Created a ‘Cinematic Uncanny’”. *Fandor*, 19 mar. 2013. Disponível em: <https://www.fandor.com/keyframe/video-how-carl-dreyer-created-a-cinematic-uncanny>. Acesso em: 23 ago. 2015.

LEITES, E. *A consciência puritana e a sexualidade moderna*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985.

LELLIS, George. *Bertolt Brecht*: Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

LEVINSON, Jerrold. “Film Music and Narrative Agency”. In: *Contemplating Art*: Essays in Aesthetics. New York: Oxford University Press Inc., 2006

LIMA, Edirlei Everson Soares de. *Um modelo de dramatização baseado em agentes cinematográficos autônomos para* storytelling *interativo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, 2010.

LINS, Arthur F. A. *Cão sem dono*: focalização e construção da personagem na adaptação fílmica do romance "Até o dia em que o cão morreu". Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

LOPES, Denise. "Éden digital: a evocação de Bosch, Munch, Millais e Tarkovsky em *Antichrist*". *Anais 14º Encontro Socine*, 2010.

LUKÁCS, G. *History and Class Consciousness*. Trans. Rodney Livingstone. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1971.

LUZ, Rogério. *Filme e subjetividade.* Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.

MOI, Toril. "'Something That Might Resemble a Kind of Love': Fantasy and Realism in Henrik Ibsen's *Little Eyolf*." In: *Understanding Love: Philosophy, Film, and Fiction*. Edited by Susan Wolf and Christopher Grau. New York: Oxford UP, 2014, p. 185-208.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas.* Papirus Editoras, 4º Ed. São Paulo, 2007.

MACHADO, Carlos E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética*: debate sobre o expressionismo; análise e documentos (textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht). São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

MALAND, Charles. "Monsieur Verdoux and the Cold War: Irreconcilable Differences". In: *Chaplin and American Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

MANJIKIAN, Mary. "Reading Lolita in Langley: The Unreliable Narrator as a Device to Evaluate Intelligence Credibility". *Intelligence & National Security*, Vol. 30, Issue 5, nov. 2014. Disponível em: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02684527.2014.890466#.VJjIXl4Dc. Acesso em: 14 nov. 2014.

MANTLE, Anthony Dod. "*Antichrist* cinematographer: interview". *Time Out London*, Londres, s.d. Disponível em: http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8257/-Antichrist-cinematographer_Anthony_Dod_Mantle-interview.html. Acesso em: 20 dez. 2012.

MARCUSE, H. *Cultura e Sociedade.* Vol I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Eros e Civilização*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de. Janeiro: Zahar, 1968.

MARTIN, David. S. "Rape victims say military labels them 'crazy'". *CNN*, 14 abr 2012. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2012/04/14/health/military-sexual-assaults-personality-disorder/>. Acesso em: 16 jun. 2014.

MARX, Karl. *O capital*: crítica da economia política. 23ª ed. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. Livro 1, volume 1.

_____. *Sobre o suicídio*. São Paulo: Boitempo, 2006

MATOS, Olgária. "Modernidade: república em estado de exceção". *Revista USP*, n. 59, Nov. 2003.

MELLO, Suzana Campos Albuquerque. *A exceção e a regra, de Bertolt Brecht ou a exceção como regra: uma leitura*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MENA, Fernanda. "Mulher deve ser maternal e parar de culpar o homem, diz Camille Paglia". Caderno Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 24 abr 2015. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/04/1619320-nao-publicar-entrevista-camille-paglia-fronteiras-do-pensamento.shtml. Acesso em: 29 jan. 2016.

MEREU, Ítalo. *Storia del Intolleranza in Europa*. Milano: Mondadori, 1979.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Psicanálise e Cinema.* São Paulo: Global, 1980.

MILKMAN, P. *PM: a New Deal in Journalism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.

MILLER, A. *Death of a Salesman*. New York: The Viking Press; 1949

_____. *The Crucible*: A Play in Four Acts. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.

MOURÃO, M. D. G. "A montagem cinematográfica como ato criativo". *Significação* (UTP), v. 25, p. 229-250, 2006.

MULVEY, Laura. *Cidadão Kane*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. "Prazer Visual e cinema narrativo." In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

MURCH, W. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Filme Editing.* Silman-James. Press, Los Angeles, 1995

NAREMORE, James. *The Magic World of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989.

NIETZSCHE, F. *Der Antichrist*. Fluch auf das Christenthum. In: Nietzsche, F. Sämtiche Werke. Kritische Studienausgabe [UKS], ed. G. Coli / M. Montianari, Berlin / New York / München: de Gruyter / DTV. 1980, vol. 6

_____. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claren, 2000.

NYE, Andrea. *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

OLIVEIRA, Fábio Crispim. "Lars von Trier e a representação da masculinidade em contraposição à feminilidade". In: *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, 2008.

_____. *Espaços excludentes, corpos excluídos*: a narrativa cinematográfica de Lars von Trier. 2008. 144f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Brasília, Brasília.

PAGE, Nicholas. “Her dark materials: Antichrist’s ‘Mysogyny [sic] Consultant’ interviewed”. *The Big Picture*, 06 aug 2009. Disponível em: http://thebigpicturemagazine.com/old/index.php?option=com_content&view=article&id=152:her-dark-materials-antichrists-mysogyny-consultant-interviewed&catid=35:interviews&Itemid=61. Acesso em: 18 nov. 2015.

PASTA Jr., José Antonio. *O trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea.* São Paulo: Ática, 1986.

_____. “Variação machadiana sobre o tema da formação”. In: PERES, D. T. et al (org.) *Tensões e passagens: filosofia crítica e modernidade*. São Paulo: Singular/Esfera Pública, 2008.

_____. “Volubilidade e ideia fixa – o outro no romance brasileiro”. *Revista Sinal de Menos*, ano 2, n. 4, 2010. Disponível em www.sinaldemenos.org. Acesso em: 20 maio 2016.

_____. O livro das reviravoltas. (Novo estudo do americano Fredric Jameson discute a atualidade de Bertolt Brecht). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 abr. 2000. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0804200017.htm. Acesso em: 23 out. 2011.

_____. O Romance de Machado de Assis: Metafísica e História. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010. Nota de aula.

PENNER, T.; VANDER STICHELE, C. “The tyranny of the martyr: violence and victimization in martyrdom discourse and the movies of Lars von Trier”. In: BEKKENKAMP, J.; SHERWOOD, Y. (Ed.). *Sanctified aggression* : legacies of biblical and post biblical vocabularies of violence. London; New York: T & T Clark International, 2003.

PETROVSKA–KUZMANOVA, Katerina. “The Theatrical Ideas of August Strindberg Reflected in His Plays”. In: LYSELL, Roland. *Strindberg on International Stages/Strindberg in Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub, 2014.

POMMER, Mauro Eduardo. “A defasagem entre história e narrativa no discurso cinematográfico”. In: *Seções do imaginário*. Porto Alegre, Famecos/PUCRS, nº09, maio 2003.

ROKEM, Freddie. “Strindberg and modern drama: some lines of influence”. In: ROBINSON, Michael (Ed.). *The Cambridge Companion to August Strindberg*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2009.

ROSENBAUM, Jonathan. *Movies as politics*. Berkeley, University of California Press, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Cinema*: Arte e Indústria. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

RUBINATO, Alfredo. “O Despertar da Besta: A alma do expressionismo alemão e sua tradução estética no cinema”. *Revista Contracampo*, Disponível em: http://www.contracampo.com.br/01-10/expressionismoalemao.html. Acesso em: 03 out. 2015.

SALOMÃO, Eduardo Rizzatti. *A morte de Deus e a idealização do homem segundo a ótica moral de Friedrich Nietzsche*. Disponível em http://www.consciencia.org/nietzscherizatti.shtml

SANDHU, Sukhdev. “Lars von Trier creates a world that is true to its own ghastly logic in *Antichrist*”. *The Telegraph*, 23 jul 2009. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/5895270/Antichrist-review.html>. Acesso em: 18 nov. 2014.

SANTANA, I. E. A. *O Cinema Operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

SANTOS, S. R. C. “Das vantagens de usar Brecht”. UOL, *Trópico*, 27 de fevereiro de 2004. Disponível em: http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2039,1.shl

_____. “Questões sobre a atualidade de Brecht”. *Sala Preta* (USP), v. 6, 2006. Disponível em: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_019.pdf

_____. “Sérgio foi uma das atrações do Curto Circuito de ideias”. Caderno D, Jornal Diário do Pará, 17 de junho de 2004. Disponível em: http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#6

_____. Aspectos do Teatro Dialético de Bertolt Brecht. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011. Nota de aula.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHEPELERN, Peter. After the Fall: Sex and Evil in Lars von Trier’s Antichrist [no prelo].

SCHNURBEIN, Stefanie v. *Krisen der Männlichkeit*: Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890. Göttingen: Wallstein, 2001

SCHOLZ, Roswitha. “O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos.” *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 45, 1996. Disponível em: antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/krisis/roswitha.htm. Acesso em: 20 maio 2016.

_____. “A teoria da cisão de gêneros e a teoria crítica de Adorno”. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo*: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. “A teoria da dissociação sexual e a teoria crítica de Adorno”. *Exit – Crise e Crítica da Sociedade da Mercadoria*, ago. 2004. Disponível em: http://o-beco-pt.blogspot.com.br/. Acesso em: 29 jan. 2016.

_____. “Sobre o conceito de valor e de valor-dissociação”. In: *O sexo do capitalismo*: Teorias Feministas e Metamorfose Pós-Moderna do Patriarcado. Capítulo traduzido de Das Geschlecht des Kapitalismus: Feministische Theorien und die postmoderne

Metamorphose des Kapitals. Bonn: Horlemann, 2000. Disponível em: http://obeco.planetaclix.pt/roswitha-scholz6.htm. Acesso em: 23 abr. 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhai das Letras, 1999.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Que horas são*? São Paulo, Cia das Letras, 1989

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1991.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. "A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas". In: SECCHIN, A. C.; ALMEIDA, J. M. G. de; SOUZA, R. M. (Org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p. 47-64

_____. "A contribuição de John Gledson". In: *Sequências brasileiras: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 106-112

_____. "A viravolta machadiana". *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, v. 69, 2004.

SCHWARZ, R.; ARRIGUCCI, D. J.; OLIVEIRA, F. De; PASTA, J. A; GIANNOTI, J. A.; ALENCASTRO, L. F.; NAVES, R. "Machado de Assis: um debate (conversa com Roberto Schwarz)". In: *Novos Estudos*. CEBRAP. São Paulo: 29: 59-84, março de 1991.

SEEßLEN, Georg. *Lars von Trier goes Porno*: (Nicht nur) über *Nymphomaniac*. Berlin: Bertz + Fischer, 2014.

SIMONS, J. "Lars von Trier's '*Antichrist*': natures, couples, rules, games". In: *Seachange*, v. 4, n. 1, p. 120-134, 2010. Disponível em: http://www.seachangejournal.ca/pdf/Jan%20Simons%20-%20Lars%20von%20Trier%27s%20ANTICRISTO.pdf. Acesso em: 20 maio 2016.

_____. "Anti-Christ: Tragedy, Farce or Game?". *Film-Philosophy*, Edinburg University Press. v. 19, 2015.

SINNERBRINK, Robert. *New Philosophies of Film*: Thinking Images. New York/London: Continuum, 2011.

SKLAR, R. *História Social do cinema americano*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1975.

SMITH, T. "Antichrist and the anti-cut", 2009. Artigo eletrônico disponível em: http://continuityboy. blogspot.com.br/2009/08/Antichrist-and-anti-cut.html

SOARES, Marcos César de Paula; CEVASCO, Maria Elisa (Eds.). *Crítica cultural materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008.

SOARES, Marcos César de Paula. A figura do escritor em 'Meia-Noite em Paris' de Woody Allen. *Itinerarios*, UNESP, Araraquara, v. 36, p. 81-97, 2013.

_____. Brewster McCloud and the Limits of the Historical Imagination. In: Rick Armstrong. (Org.). *Robert Altman - Critical Essays*. Jefferson & London: McFarland & Company, p. 77-99, 2011.

_____. Trabalho e memória em 'A Última Noite' de Robert Altman. *Crítica Cultural*, v. 6, p. 217-231, 2011.

SOLNIT, Rebecca. "Men Explain Things to Me". *Guernica – a magazine of art & politics*, August 20, 2012. Disponível em: https://www.guernicamag.com/daily/rebecca-solnit-men-explain-things-to-me/. Acesso em: 26 nov. 2015.

SOUZA, E. G. *Dogville, Filme e Crítica*. Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2007.

SOUZA, Laura de Mello e. "Idade Média e Época Moderna: fronteiras e problemas". *Signum – Revista da ABREM*, v. 7, 2005.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics*: Structuralism, post-structuralism and beyond. London: Routledge, 1992.

STEVENSON, Jack. *World directors*: Lars von Trier. London: British Film Institute, 2005.

STRINDBERG, August. *The Road to Damascus* (1898-1901). Book from Project Gutenberg. Disponível em: http://www.gutenberg.org/ebooks/8875.

_____. *The Stronger*. Book from Project Gutenberg (1889). Disponível em http://www.gutenberg.org/ebooks/8499

_____. *Plays by August Strindberg*. Tradução e introdução de Edwin Björkman. London: Duckworth & Co., 1902. Disponível em: http://archive.org/details/playsbyauguststt00bjgoog

_____. *Strindberg's Letters*. Edited and translated by Michael Robinson. 2 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

_____. *Senhorita Júlia e outras peças*. Tradução de Gulherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Inferno*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2010.

STRINDBERG, A.; TÖRNQVIST, E.; STEENE, B. *Strindberg on drama and theatre*: A source book. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

SUMMER, Montague. "The witch swims!". In: *The Discovery of Witches*: A Study of Master Matthew Hopkins Commonly Call'd Witch Finder Generall. London: Cayme Press, 1928.

SURIS, Andreia. *Um olhar sobre as mulheres acusadas de feitiçaria pela Terceira Visitação do Santo Ofício na América portuguesa (Grão-Pará, 1763-1769)*. Monografia de

Licenciatura em História, Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). Trad. Luís Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

_____. *Teoria do drama burguês*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

TAHA, Ibrahim. "Heroism in Literature: A Semiotic Model". *The American Journal of Semiotics*. Kent, v. 18, Iss. 1-4, 2002, p. 110.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. Peça didática, experiência e choque: o fragmento *Fatzer* como nova forma de narrar. *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, v.1, 2013, p. 12.

TENGLER, Ulrich. "Verschiedene Strafen". In: *Layenspiegel*, Viertheilen, Augsburg, 1512.

TERES, Harvey. *Renewing the Left: Politics, Imagination and the New York Intellectuals*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1996.

THOMSEN, B. M. S. *Antichrist – Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film.* Scandinavian Department, Faculty of the Humanities, Aarhus University. Denmark. 30/12/2009. Disponível em: http://journals.sfu.ca/coaction/index.php/jac/article/viewArticle/3668/5054. Acesso em: 20 maio 2016.

THOMPSON, Kristin. "Duplicitous Narration and *Stage Fright.*" In: *Breaking the Glass Armor*: Neoformalist Film Analysis. Princeton: Princeton Univ. Press, 1988.

TIEZZI, Ricardo. *Anatomia do Anticristo*: narrativa arquetípica no filme de Lars von Trier. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013.

TOLLER, Ernst; PEARLMAN, Alan Raphael. *Plays One*: Transformation; Masses Man; Hoppla, We're Alive! London: Oberon Books, 2000.

TODD, Jane Marie. "The Veiled Woman in Freud's 'Das Unheimliche'", *Signs*, v. 11, n. 3, 1986.

TRIER, Lars von et al. *Antichrist*. Array (Irvington, N.Y.): Criterion Collection, 2010. (108 min). 2 DVDs.

_____. "Und danach ein paar böse Gedanken: interview". *Der Spiegel*, Hamburg, n. 39, 26 set. 2011. Entrevista concedida a Phillip Oehmke e Martin Wolf.

_____. "Interviw" *Nordic Council Film Prize 2010*. Disponível em <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/index.php/nordic-council-film-prize/nordic-council-film-prize-2010/more-information/exclusive-interview-with-2009-winner/> Acesso em 13 mar 2016.

_____. “Director's Confession”. In: *Pressbook of the film Antichrist*. Artificial Eye Film Company, 2009.

_____. “A hearse heading home – an interview with Lars von Trier”. In: *Antichrist: press book*. London: Artificial Eye Release, 2009. Entrevista concedida a K. Romer. Disponível em: http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029841.PDF

_____. “Lars von Trier on *Antichrist*”. In: TIKKA, Pia; SCHEPELERN, Peter; BACON, Henry; A TAYLOR, Aaron; TAN, Ed; MEAD, Ben; SMITH, Tim; BORDWELL, David; TYBJERG, Casper; BERLIN, Todd; KOVACS, Andras; TABERHAM, Paul. *Interview*. Copenhagen, 7th International Conference for SCSMI, 26 junho 2009. Disponível em: http://scsmi09.mef.ku.dk/uploads/AntichristTrier.pdf/. Acesso em: 23 abr. 2012.

_____.“Lars von Trier on Antichrist”. Projections, Vol. 4, Issue 1, Summer, 2010.

_____. “Ich bin eine amerikanische Frau”: interview. *Zeit*, n. 46, 10 nov. 2005. Disponível em: http://www.zeit.de/2005/46/Trier-Interview. Acesso em: 14 set. 2015.

_____. *A set of rules*. Interview with Lars von Trier (video). Disponível em:: http://cinema.uol.com.br/ultnot/2009/08/26/ult4332u1221.jhtm. Acesso em: 27 abr. 2011.

TRISCHAK, Evamaria. “... dogme 95”. Disponível em: http://cinetext.philo.at/reports/dogme_ct.html. Acesso em: 15 maio 2012.

UNWOMEN. Fact and figures: Ending violence against women – A pandemic in diverses forms. United Nations Entity for Gender Equality and the Enpowerment of Women, 2014. Disponível em www.unwomen.org/en/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures, acesso em 18 ago 2014.

VIANA, Rosane. *Análise retórica e fenomenológica do recitativo e ária Lascia ch’io pianga da ópera Rinaldo, de G.F. Händel*. Disponível em http://www.musica.ufmg.br/textos/cdsemantica/08Rosane.pdf. Acesso em: 14 mar. 2011.

WALD, Alan. *Writing from the Left*. New York & London: Verso, 1994.

WILLET, John (ed.) “A Short Organum for the Theatre”. In: *Brecht on Theater*. London: Methuen, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Problems in Materialism and Culture* – Selected Essays. London / New York: Verso, 1997.

_____. *Culture and Society 1780-1950*. Harmondsworth: Penguin, 1963.

_____. “Ideas of Nature”. In: *Problems of Materialism and Culture*. London: Verso, 1980.

_____. *Drama from Ibsen to Brecht*. London : Hogarth Press, 1987 .

_____. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*, n. 2. São Paulo: FFLCH/USP, 1997.

_____. *O olhar e a cena*: melodrama, Hollywood, Cinema Novo. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 86.

WADDEL, Terrie. "Antichrist: Lost Children, Love, and the Fear of Excess". In: RITZENHOFF, Karen A.; RANDELL, Karen (Eds.). *Screening The Dark Side Of Love*: From Euro-Horror to American Cinema. New York: Palgrave Macmillan, 2012,

WARNER, Marina. "Joan of Arc: A gender myth". In: HERWAARDEN, J. van. (Ed.) *Joan of Arc*: Reality and myth. Hilversum: Veloren, 1994.

WHITE, Rob; POWER, Nina, "Antichrist: a discussion", *Film Quarterly*, dez. 2009. Disponível em: http://www.filmquarterly.org/2009/12/antichrist-a-discussion/. Acesso em: 18 set. 2012.

ZIECH, Kristin Ann. *Goya and the Grotesque*: A Study of Themes of Witchcraft and Monstrous Bodies. Dissertation in Art History, Faculty of the University of Missouri-Kansas City, Kansas City, Missouri, 2012.

ZIKA, Charles. *The Appearance of Witchcraft*: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe. London: Routledge, 2007.

Resenhas sobre *Anticristo*

BRUNETTE, Peter. "Imagination overwhelms story in "Antichrist"". *The Hollywood Reporter*, Los Angeles, Film Review, 18 maio 2009. Disponível em http://www.hollywoodreporter.com/review/antichrist-film-review-93174 (acesso em 17/04/2014). .

CALHOUN, Dave. "Antichrist". *Time Out*, Film, Londres, 21 jul 2009. Disponível em http://www.timeout.com/london/film/antichrist (acesso em 13/09/2013). .

COLI, Jorge. "Sexo, luto e martírio". *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, São Paulo, 25 out. 2009, p. MA2.

COVERT, Colin. "A fractured fable with 'Antichrist'". *Star Tribune*, Minneapolis, 13 nov. 2009. Disponível em http://www.startribune.com/entertainment/movies/69869292.html (acesso em 13/09/2013). .

EBERT, Roger. "Cannes #6: A devil's advocate for ‘Antichrist’". *Chicago Sun-Times*, 19 Mai 2009. Disponível em http://www.rogerebert.com/rogers-journal/cannes-6-a-devils-advocate-for-Antichrist (acesso em 15/08/2014). .

GIRON, Luís Antônio. “Quando os atores torturam”. *Revista Época*, Mente Aberta, São Paulo, n. 588, 22 ago. 2009, p. 47.

IDE, Wendy. “Antichrist at the Cannes Film Festival”. *The Times*, London, Film, 18 maio 2009. Disponível em http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/film/article1886977.ece (acesso em 12/07/2012). .

LANE, Anthony. “Trouble in Eden”. *New Yorker*, New York, 26 out. 2009. Disponível em http://www.newyorker.com/magazine/2009/10/26/trouble-in-eden (acesso em 13/09/2013). .

LINDBERG, Kristian. "Danske anmeldere beskyldes for rygklapperi". *Berlingske Tidende*, Copenhagen, 24 mai 2009. Disponível em http://www.b.dk/film/danske-anmeldere-beskyldes-rygklapperi (acesso em 15/08/2014). .

LONGMAN, Gabriela. “Polêmico, ‘Anticristo’ estreia hoje sem cortes”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 28 ago. 2009, p. E10. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2808200908.htm (acesso em 20 maio de 2016).

MACKAY, Mairi. “Lars von Trier denies woman-hating in controversial filme”. *CNN Entertainment*, June 04, 2009. Disponível em: http://articles.cnn.com/2009-06-04/entertainment/Antichrist.lars.von.trier_1_von-trier-politiken-cannes-filmfestival?_s=PM:SHOWBIZ (acesso em 12/07/2012).

McCARTHY, Todd. “Lars von Trier cuts a big fat art-film fart with ‘Antichrist’”. *Variety*, Review, New York, 17 maio 2009. Disponível em http://variety.com/2009/film/reviews/Antichrist-1200474819/ (acesso em 13/09/2013). .

METACRITIC. Antichrist. Disponível em: http://www.metacritic.com/movie/Antichrist/critic-reviews (acesso em 15/08/2014).

MOVIE FILM REVIEW. Antichrist. Disponível em: http://www.movie-film-review.com/devfilm.asp?rtype=3&id=15399 (acesso em 15/08/2014),.

NEWMAN, Kim. “Antichrist”. *Empire*, Reviews, London, 20 jul 2009, Disponível em http://www.empireonline.com/reviews/reviewcomplete.asp?FID=136285 (acesso em 17/04/2014).

PONDÉ, Luiz Felipe. O terror no Éden. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 21 set. 2009, p. E12.

PUIG, Claudia. “‘Antichrist’ should have been deep-666'd”. *USA Today*, Washington D.C., Movies, 22 out. 2009. Disponível em http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/10/22/AR2009102204535.html (acesso em 17/04/2014).

ROTTEN TOMATOES. Disponível: http://www.rottentomatoes.com/m/1210830-Antichrist/. (acesso em 15/08/2014).

SHARKEY, Betsy. “The Dark Side of Eden”. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 23 out. 2009. Disponível em http://articles.latimes.com/2009/oct/23/entertainment/et-Antichrist23 (acesso em 13/09/2013). .

SKOTTE, Kim. “Antichrist' er et grotesk mesterstykke”. *Politiken*, Kultur, 17 mai. 2009. http://politiken.dk/kultur/filmogtv/filmanmeldelser/premium/ECE713211/antichrist-er-et-grotesk-mesterstykke/#tocomment. Acesso em 12 jan. 2014.

TIBURI, Marcia. “Feminicídio”. *Revista Cult*, São Paulo, n. 176, fevereiro de 2013, p. 50, por exemplo.

TOOKEY, Chistopher. “*Antichrist*: The man who made this horrible, misogynistic film needs to see a shrink”. *Daily Mail*, Londres, Tv&Showbiz, 24 jul. 2009. Disponível em http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-1201803/ANTICHRIST-The-man-horrible-misogynistic-film-needs-shrink.html (acesso em 10/10/2013). .

_____. Hell. *Movie-film-Review*, 2009. Disponível em: http://www.movie-film-review.com/devfilm.asp?rtype=3&id=15399. Acesso em: 15 ago 2014.

VALENTE, Eduardo “Sensação é de constrangimento palpável”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 28 ago. 2009, p. E11.

VILLAÇA, Pablo. “Anticristo: Crítica”. *Cinema em Cena*, 09 dez. 2009. Disponível em http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=6251 (acesso em 15/08/2014). Nosso grifos.

XAVIER, Alex. “Terror-cabeça”. *O Estado de São Paulo*, Guia, São Paulo, 28 out. 2009, p. 42.

Filmografia de Lars von Trier

The Element of Crime (1984)

Epidemic (1987)

Medea (1988)

Europa [Zentropa] (1991)

The Kingdom I (1994)

Breaking the Waves (1996)

The Kingdom II (1997)

The Idiots (1998)

Dancer in the Dark (2000)

Dogville (2003)

The Five Obstructions (2003)

Manderlay (2005)

The Boss of It All (2006)

Antichrist (2009)

Melancholia (2011)

Nymphomaniac (2013)

Sites

Diálogos do filme *Anticristo*: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/a/Antichrist-script-transcript-chaos-reigns.html

Film terms glossary: http://www.filmsite.org/filmterms4.html.

The aha Foundation: http://www.theahafoundation.org/female-genital-mutilation/

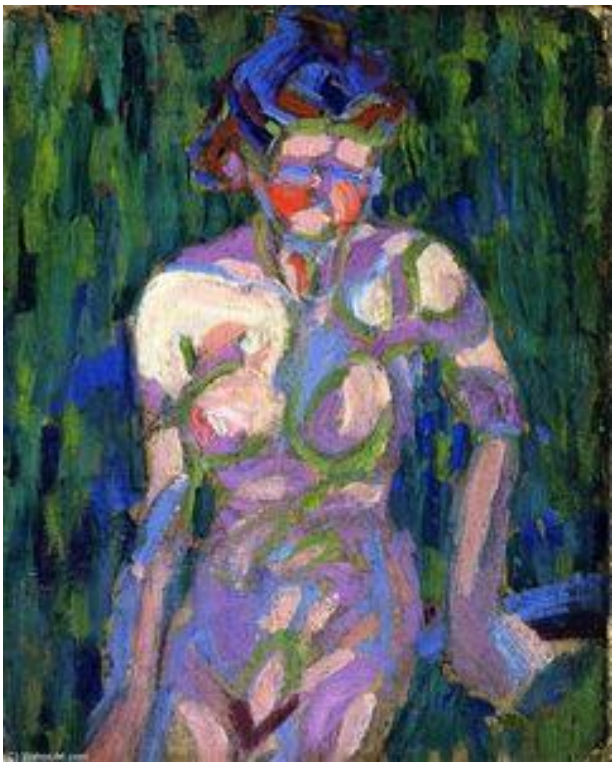
BobAtkins: http://www.bobatkins.com/photography/reviews/lensbaby_soft_focus_review.html

Scenic and lighting: http://scenicandlighting.com/the-ghost-sonata/

Kurt Landisman: http://kurtlandisman.com/opera/index.html

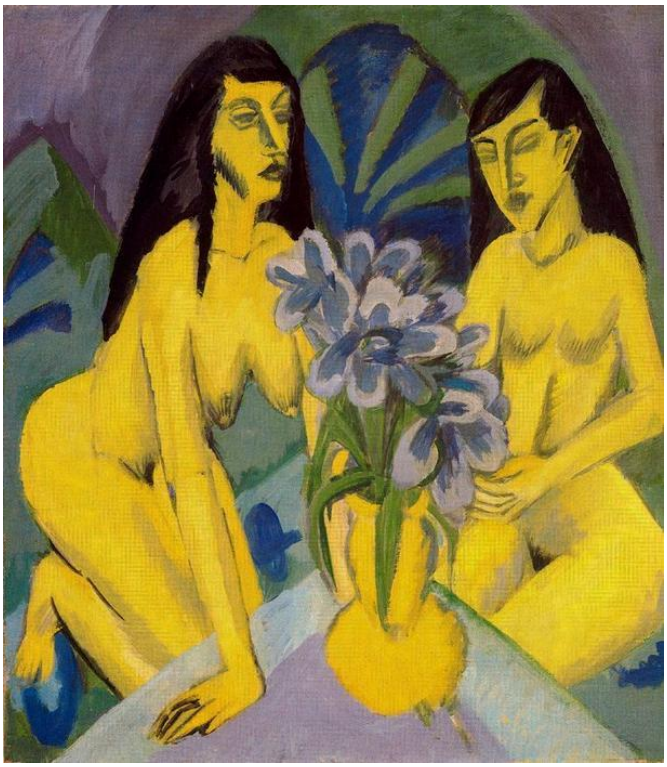
Witching: http://witching.org/brimstone/detail.php?mode=shorttitle&shortitle=59

Anexos

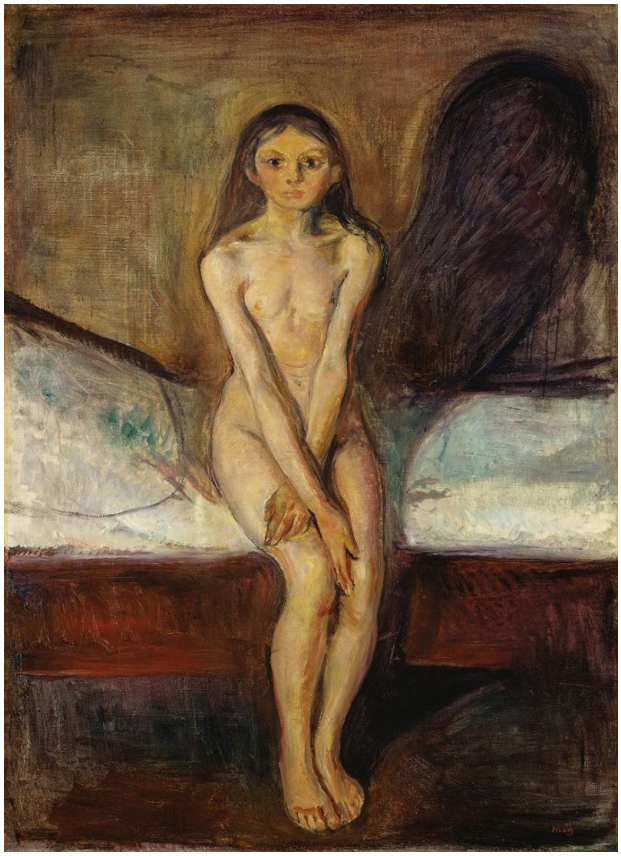


Anexo 1. *Moça nua à sombra de um galho*
(Ernst Ludwig Kirchner, 1905)

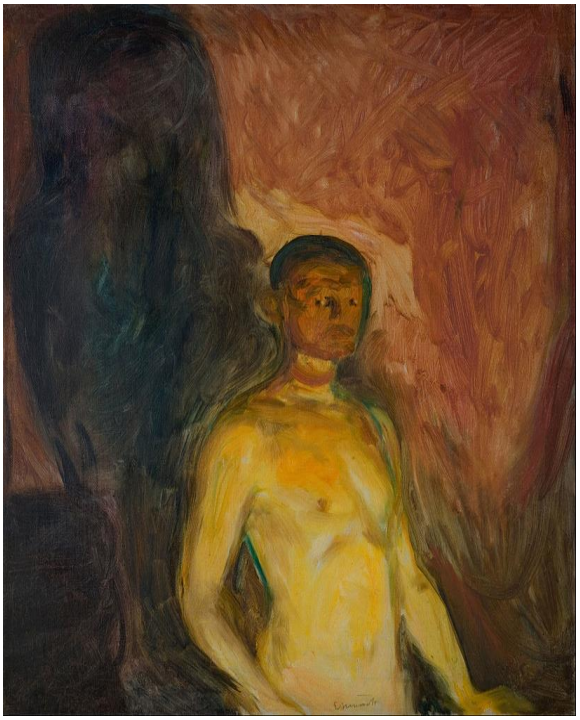
Anexo 2. *Pessoas nuas brincando*
(Ernst Ludwig Kirchner, 1910)



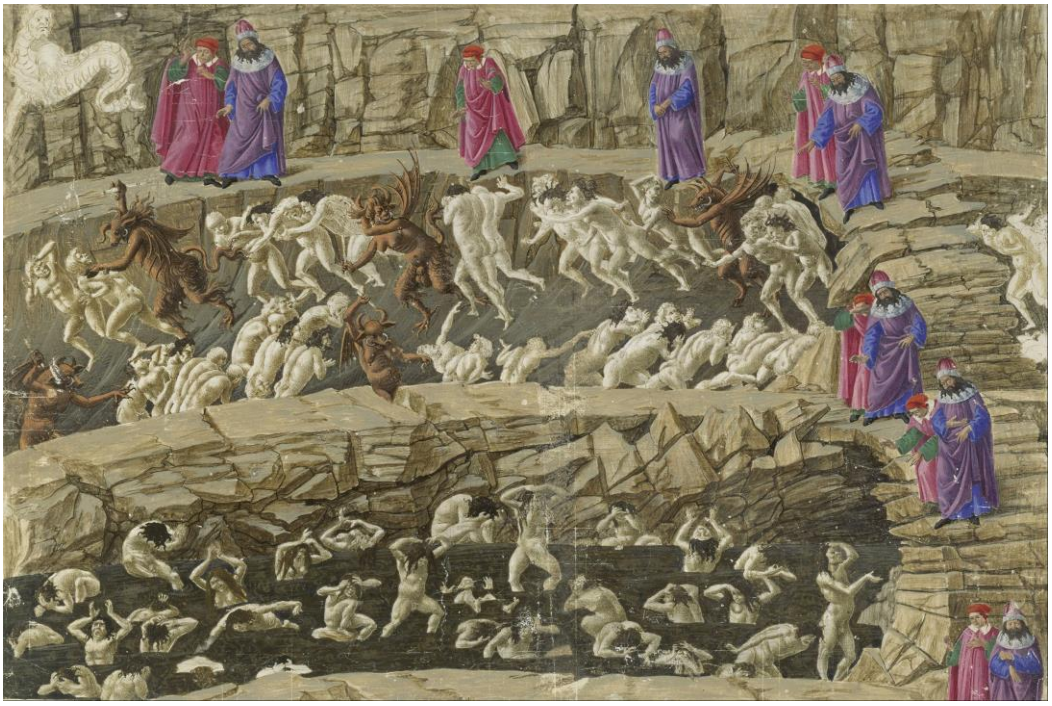
Anexo 3. *Dois nus amarelos com buquê de flores* (Ernst Kirchner, 1914)



Anexo 4. *Puberdade*
(Edvard Munch, 1894-1895)



Anexo 5. *Autorretrato no inferno*
(Edvard Munch, 1895)



Anexo 6. *Inferno - Canto XVIII*
(Sandro Botticelli, 1480)