



A PROJEÇÃO DA LOUCURA NA FIGURA FEMININA EM *ANTICRISTO*, DE LARS VON TRIER

Patrícia de Almeida Kruger¹

RESUMO: Nossa intenção é apresentar aqui um estudo dissonante sobre a representação da loucura no filme *Anticristo* (*Antichrist*, 2009), do cineasta dinamarquês Lars von Trier. Partindo da análise do foco narrativo exposto pelo filme, que seria associado à personagem masculina, objetivamos observar como a feminilidade e seu suposto “desvio da norma” são filtrados pelos interesses do discurso corporificado nesta figura masculina. De forma mais abrangente, interessa-nos ilustrar, numa leitura a contrapelo, como os processos alucinatórios, paranoicos e o estado de transe que o filme apresenta referem-se justamente a esta figura, e quais as consequências desta determinada configuração formal.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Literatura, Lars von Trier, Foco Narrativo, Loucura, Estudos de Gênero.

ABSTRACT: Our intention is to present a dissonant study about the representation of madness in the film *Antichrist* (2009), by Danish filmmaker Lars von Trier. Departing from the analysis of the point of view presented by the film, which we think is associated with the male character, we aim to observe how femininity and its supposed “deviance from the norm” are filtered by the interests of the discourse embodied in this male figure. More broadly, we are interested in illustrating through a backward reading how the hallucinatory, paranoid processes and the trance state that the film exhibits refer to this very male figure, and what the consequences of this particular formal setting are.

KEYWORDS: Film studies, Literature, Lars von Trier, Point of view, Madness, Gender Studies.

Introdução

A primeira trilogia de Lars von Trier, *Europa*, composta pelos filmes *O Elemento do Crime* (*The Element of Crime*, 1984), *Epidemia* (*Epidemic*, 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 destes heróis, Trier nos apresenta, logo em seus primeiros longas-metragens, 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. A estruturação destas obras afasta-se, assim, da formatação naturalista², cara ao cinema hegemônico, estando mais próxima de uma formatação expressionista (*O Elemento do Crime* e *Europa*) ou mesmo de uma formatação épica (*Epidemia*). Tal formatação expressionista seria, de acordo com Wiviane Ribeiro do Carmo, aquela que,

¹ Doutoranda pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo. E-mail para contato: kruger.patricia@gmail.com

² Utilizamos este termo aqui em consonância com a definição proposta por Xavier: “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’. Num 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)”. (1984, p. 42).

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 mundo desfigurado que choca o espectador e o remove do estado letárgico que o drama lhe inspirava. (DO CARMO, 2009, p. 139)

Contrapondo-se também ao drama burguês e à sua concepção naturalista, a formatação épica refere-se ao estilo de dramaturgia dialética desenvolvido pelo autor alemão Bertolt Brecht. Neste modelo de estética, espera-se que a audiência apreenda as ações e falas das personagens em um nível crítico, consciente e distanciado e não de forma a identificarem-se com as personagens.



Fig. 1. Cena expressionista do filme *Europa*, ilustrando processos alucinatorios do protagonista.

Em sua trilogia seguinte, *Coração de Ouro*, composta por *Ondas do Destino* (*Breaking the Waves*, 1996), *Os Idiotas* (*Idioterne*, 1998) e *Dançando no Escuro* (*Dancer in the Dark*, 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 desta trilogia não encontram os meios para fazer valer suas justas razões pessoais e, vítimas de seus “corações de ouro”, acabam sacrificando-se frente a um mundo que não reconhece suas motivações. Embora a carga melodramática seja forte nestas obras, mais como temática relacionada ao “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 estrangeira enferma (ela sofre de uma doença que a deixa paulatinamente cega) nos Estados Unidos.



Fig. 2. Ilustração das fantasias da protagonista Selma em *Dançando no Escuro*.

Avançando alguns anos na obra de Lars von Trier, chegamos ao filme *Anticristo* (*Antichrist*), obra que tem dividido opiniões desde seu lançamento em Cannes em maio de 2009. 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” (TRIER *et al*, DVD 2, 2010). 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 (MACKAY, 2009). Com efeito, uma parte relevante das resenhas escritas sobre *Anticristo* e veiculadas nos principais meios de comunicação ingleses e norte-americanos também consideraram o filme misógino. Wendy Ide, do jornal inglês *The Times*, por exemplo, afirma: “Lars von Trier, nós entendemos. Você realmente, realmente não gosta de mulheres. [...] Há uma subcorrente puritana em seu trabalho que quer punir as mulheres por serem entidades sexualmente ativas”³ (IDE, 2009, nossa tradução). Christopher Tookey, do *Daily Mail*, num artigo intitulado “*Anticristo*: O homem que fez este filme misógino e horrível precisa consultar um terapeuta”, faz observações semelhantes:

E por que ele [*Anticristo*] tem gerado tantos pedidos de que seja proibido? 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.⁴ (TOOKEY, 2009, nossa tradução).

Também na imprensa brasileira há constatações análogas, como a de Eduardo Valente, da *Folha de São Paulo*:

[...] *Anticristo* parece tristemente inconsciente de quão rasa é sua força simbólica, da obviedade extrema de suas implicações existenciais e filosóficas ou do quanto leva a sério alguns dos diálogos mais constrangedoramente patéticos do cinema recente – isso sem entrarmos no já mais que batido assunto de descarada e inegável misoginia ou da presença de uma certa raposa falante. (VALENTE, 2009).

A nosso ver, a interpretação do filme nestes termos ignora alguns aspectos relevantes da obra, como o fato desta possuir, assim como os filmes mencionados acima, um foco narrativo determinado. Além disso, da mesma maneira que os filmes de suas primeiras trilogias, é notável a utilização abundante de recursos não realistas em *Anticristo*, que ora

³ No original, “Lars von Trier, we get it. You really, really don't like women (...) There's a puritanical undercurrent in his work that seems to want to punish women for being sexually active entities”.

⁴ No original, “And why has it [*Antichrist*] brought forth so many demands that it be banned? It is partly because Von Trier has earned himself an unenviable reputation for misogyny through *Breaking The Waves*, *Dancer In The Dark* and *Dogville*. Of all his films, *Antichrist* is the most openly, psychopathically hostile towards women”.

servem a propósitos expressionistas (carga onírica e simbólica de diversas cenas), ora salientam a forma épica, distanciadora⁵, que molda os materiais do filme: divisão em capítulos, prólogo e epílogo; ária que comenta o que é mostrado; falta de causalidade narrativa; movimentos oscilantes da câmera, afirmando a artificialidade da construção cênica; não nomeação das personagens, criando uma dinâmica entre indivíduos (um casal de classe média) e coletividade (homens e mulheres em geral); atuação não realista dos atores, etc. Desta forma, o modelo basal de *Anticristo* não é o drama e sua oferta de um fiel recorte da realidade, com sua pretensa apresentação “neutra” de argumentos ideológicos. O que o filme exhibe é uma estruturação formal complexa que demanda compreensão crítica e distanciada dos materiais que o filme apresenta e a análise da perspectiva a partir da qual eles são apresentados, da mesma forma que os materiais de seus primeiros filmes adequavam-se à perspectiva narrativa de personagens masculinas (trilogia *Europa*) ou femininas (trilogia *Coração de Ouro*). Partiremos, portanto, desta premissa para averiguarmos como a loucura é abordada no filme, suas diversas nuances e suas implicações sociais e políticas.

O narrador de *Anticristo*

Desconsiderando sua estruturação épica e seus recursos expressionistas, bem como a posição narrativa a partir da qual o filme é configurado, teríamos a seguinte paráfrase do filme: a história de um casal que, ao fazer sexo, não percebe que seu filho, um bebê, lança-se através da janela. A mãe, interpretada por Charlotte Gainsbourg, entra numa profunda crise de luto e seu marido, um terapeuta cognitivista interpretado por Willem Dafoe, para ajudá-la, propõe uma viagem conjunta à cabana que o casal possui no meio da floresta. Lá ele pretende fazê-la confrontar seus medos, com vista à superação dos ataques de ansiedade. No entanto, as circunstâncias acabam saindo do controle. Além dos estranhos animais que lá aparecem, toda a natureza ao redor da cabana parece personificar certa fantasmagoria, que se intensifica quando Dafoe⁶ percebe que o tormento da esposa é de longa data: descobre que a esposa torturava a criança, invertendo seus calçados. Mais do que isso, que Gainsbourg não havia finalizado sua tese sobre o Femicídio na cultura ocidental, 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 Dafoe a abandone, ela golpeia seus genitais e depois restringe seus movimentos perfurando sua perna e acoplando a esta um peso. Em seguida, ela mutila seu próprio genital. Dafoe consegue livrar-se do peso em sua perna de forma mágica, sofre um novo ataque da esposa e é levado a cometer seu assassinato por asfixia. Ele então queima o corpo da esposa em uma fogueira e deixa a cabana, encontrando, no caminho, centenas de mulheres sem rosto que surgem da floresta.

Como previamente mencionado, esta difundida leitura de *Anticristo* não leva em consideração sua formatação não dramática, que estaria mais próxima de uma forma épica do que da forma padrão do cinema hegemônico. Desconsidera também que, embora as personagens não tenham nome, e grande parte do filme se passe na cabana do casal batizada de “Éden”, somos igualmente informados de que a história se passa nos Estados Unidos, mais precisamente na cidade de Seattle.

⁵ Ao utilizarmos este termo estamos referindo-nos ao *Verfremdungseffekt* do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, literalmente “efeito de alienação”, mas comumente traduzido por “efeito de distanciamento” ou “efeito de estranhamento”. Sua utilização pelo 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. (LELLIS, 1982).

⁶ 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 (Willem Dafoe) e à personagem feminina (Charlotte Gainsbourg) como Gainsbourg.



Fig. 3. Exame necroscópico de Nick com endereço de Seattle.

É justamente neste país que a psicoterapia comportamental cognitiva (aplicada pela personagem masculina) tem sua maior difusão, sendo esta baseada em métodos racionalistas que também estruturam, não por acaso, a organização da produção no sistema capitalista⁷, e a própria Constituição Norte-americana. A inserção desta fábula em solo norte-americano também ganha sentido se considerarmos que os Estados Unidos tem sido há tempos foco das críticas de Lars von Trier, uma vez que o país tem estabelecido há décadas os preceitos econômicos (como o neoliberalismo⁸) e culturais (o próprio cinema de cunho naturalista e dramático como “padrão”) das sociedades ocidentais.

Retomando a análise da forma épica de *Anticristo*, aqui identificamos outro elemento fundamental à nossa análise, que chamaremos de “armadilha ideológica” – uma elaboração artística que permite que uma cilada, uma mistificação, um engodo seja desfeito. Esta armadilha se dá com a estruturação do filme através de um foco narrativo determinado, que acreditamos estar vinculado à personagem de Willem Dafoe. Apresentando uma determinada visão de mundo, este foco insere-se numa estrutura maior, o ponto de vista do filme, que comenta, desmente, perturba e coloca à prova este nosso narrador.

Ao ignorarmos esta engenhosa construção formal, ou seja, ao desconsiderarmos que o filme possui um narrador cuja versão dos fatos deve ser encarada com cuidado, podemos cair facilmente nas interpretações da obra que enxergam nela nada mais do que a afirmação da misoginia. A aderência à narrativa da personagem masculina é, assim, estimulada pelo fato de ele ser um terapeuta, um homem da Ciência, da Razão, disposto a ajudar sua esposa a superar o trauma da perda do filho. Lembrando-nos, contudo, que se trata de uma *armadilha*, a tarefa que nos cabe é perceber que, assim como ele

⁷ Max Weber, no clássico *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, define os métodos racionais que organizam a produção capitalista nos seguintes termos: “(...) a forma especial do moderno capitalismo ocidental teria sido fortemente influenciada pelo desenvolvimento das possibilidades técnicas. Sua racionalidade é hoje essencialmente dependente da calculabilidade dos fatores técnicos mais importantes. Mas isso significa basicamente que é dependente da ciência moderna, especialmente das ciências naturais baseadas na matemática e em experimentações exatas e racionais. Por outro lado, o desenvolvimento de tais ciências e das técnicas que nelas se apoiam recebe agora importante estímulo dos interesses capitalistas quanto a suas aplicações econômicas práticas” (WEBER, 1981, p. 8). A obra é também bastante elucidativa para compreender o *ethos* capitalista nos Estados Unidos, país em que “o imaginário de todo um povo se volta para grandezas puramente quantitativas”. (WEBER, 1981, p. 29).

⁸ “Na década de 80, uma direita vitoriosa passou à ofensiva. No mundo anglo-saxônico, os regimes Reagan e Thatcher, depois de anularem o movimento operário, fizeram recuar a regulamentação e a redistribuição. Espalhando-se da Grã-Bretanha para o resto da Europa, a privatização do setor público, os cortes nos gastos sociais e altos níveis de desemprego criaram um novo padrão de desenvolvimento neoliberal, por fim adotado tanto por partidos de esquerda quanto de direita”. (ANDERSON, 1999, p. 108). As medidas responsáveis por um novo padrão de desenvolvimento neoliberal adotadas na Grã-Bretanha também foram priorizadas nos Estados Unidos, onde um grande defensor de políticas neoliberais, Milton Friedman, chegou a receber o Prêmio Nobel de economia em 1976. Para uma compreensão mais ampla sobre as raízes do projeto neoliberal dos Estados Unidos, conferir a dissertação de Mello Filho, *A economia política do governo Reagan: Estado neoliberal, tributação e gasto público federal nos Estados Unidos da América entre 1981 e 1988*. (2011).

conduz a esposa por meio de sua abordagem racional de tratamento da dor, ele também está conduzindo a audiência a compartilhar de sua ótica, como se esta fosse a ótica do filme.



Fig. 4. Assim como Dafoe conduz a esposa, ele também nos conduz em sua narrativa.

Mas os indícios de que a condução da narrativa é feita tão somente por Dafoe estão espalhadas por todo o filme, sublinhando seu papel central na configuração da história. Para tanto, basta notar que a câmera subjetiva relaciona-se comumente com o seu olhar, e que pouquíssimas cenas se dão na presença isolada da personagem feminina, ao contrário dos vários momentos centrados na personagem masculina, que também é a única a presenciar acontecimentos “fantásticos”, como a cena em que uma raposa, em meio a seu autodilaceramento, exclama: “o caos reina”. Em relação à Gainsbourg, é Dafoe 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, quem atesta a ineficácia de remédios, decide para onde devem ir e quando podem ou não fazer sexo. É ele quem decide o modo como ela deve respirar e caminhar. Determina, ainda, 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 sobre os materiais que apresenta.

Adentrando a mente de Dafoe

O foco narrativo vinculado à personagem masculina funcionaria, logo, de maneira semelhante ao discurso não confiável de um narrador em primeira pessoa, com um acréscimo, contudo: aqui haveria a materialização da *esfera psíquica* da personagem de Dafoe, como se o filme ilustrasse os processos mentais velados, mas historicamente condicionados, de uma determinada subjetividade, e sua relação com determinados discursos hegemônicos – como os discursos sexistas e patriarcais que asseguram a posição desprivilegiada das mulheres – e com as ideologias que estabelecem o que é o imaginário “feminino”.

Nesse sentido, a constelação de imagens e acontecimentos irrealis (como a raposa falante), as inúmeras referências diegéticas e extradiegéticas ao universo dos sonhos e as indeterminações de causalidade configuram, de fato, antes uma rica exposição de acontecimentos psíquicos ocultos, vinculados a um ego determinado, em relação ao qual e a partir do qual *todas* essas manifestações ocorrem, do que uma realidade propriamente dramática. Essa configuração dá-se, inclusive, de maneira semelhante ao que ocorre em inúmeras peças do dramaturgo sueco August Strindberg, como em *O Pai* (1887) ou em *Rumo a Damasco* (1898-1901), como explorado por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* (2001). Também nestas peças, ao invés de relações intersubjetivas, próprias ao drama, o que se apresentam são desdobramentos da psique do protagonista, cabendo a elas, portanto, a classificação de “dramaturgia do eu” (SZONDI, 2001), que também enxergamos em *Anticristo*.

Seguindo esta linha interpretativa, o ataque de Gainsbourg contra Dafoe precisaria ser revisto: a nosso ver, este seria configurado como reflexo da consciência da personagem principal, Dafoe, fazendo com que a narrativa que observamos

no filme fosse não o “mundo objetivo, autônomo e absoluto, em que cada personagem fala, vive e atua de próprio direito e impulso – convenção básica da Dramática rigorosa” (ROSENFELD 2006, p. 99), mas sim uma construção de caráter expressionista, explicitando o que se passa no interior de uma subjetividade determinada. Dafoe, assim como o Capitão de *O pai*, suspeita de pensamentos que podem ocorrer na cabeça de Gainsbourg e os projeta na tela como as ações e palavras da esposa, o que devemos encarar como afastado de uma representação direta, dramática da realidade por meio da análise das diversas pistas espalhadas pelo filme que problematizam a visão de mundo que Dafoe quer naturalizar.

Para exemplificar esta projeção de pensamentos próprios da personagem masculina na figura de Gainsbourg, observemos o seguinte diálogo, que ocorre enquanto ela ainda está internada:

Dafoe: Não há nada de atípico com 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. (TRIER *et al*, 2010, nossa tradução)

Este 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. Podemos inclusive notar que a cena em que Gainsbourg “vê” o filho saltar para a morte é repetida alguns minutos depois com a absurda presença de um veado dentro do apartamento do casal. Vale lembrar que este animal fora observado exclusivamente por Dafoe, carregando um filhote morto junto ao corpo. 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. 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 e sua percepção do mundo. Assim, suas próprias convicções – “a culpa foi dela”, “ela poderia ter impedido”, “ela sabia que isto 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 caso se referissem a ele mesmo.



Fig. 5. A absurda inserção de um veado no apartamento do casal.

A projeção da loucura na mulher

Seguindo nossa linha de raciocínio, advogamos, na contracorrente da produção crítica sobre o filme, que a “loucura” de Gainsbourg, atestada principalmente pela adesão à tese que deveria criticar, é também uma transferência à personagem feminina de acepções próprias da personagem masculina. Toda a formatação da insanidade da esposa, desta forma, segue a lógica discursiva patriarcal encarnada em um homem branco, intelectual, norte-americano, que procura relacionar o feminino com instabilidade, inconstância, imprevisibilidade.

A princípio, vale observar como o discurso que relaciona o feminino à falta de razão é abraçado por grande parte da crítica do filme, optando por não apresentar tal argumento sendo problematizado pela exposição de um *viés determinado e sexista*. Sem que sua interpretação da obra seja desautorizada, gostaríamos, contudo, de apontar como Wilza Braz, em sua dissertação *Anticristo – feminilidade e loucura na obra de Lars von Trier* (2010), incorre 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 provoca, 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; 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. (BRAZ, 2010, p. 12)

Analisando cenas do filme, podemos de fato encontrar ilustrações desta “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, em sua última estadia no Éden, a queda das sementes de carvalho, que não gerariam novas árvores. Conclui que podia ouvir agora “o que não podia ouvir antes. O choro de todas as coisas que estão para morrer” (TRIER *et al*, nossa tradução), 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 Femicídio 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.

Insistimos, assim, que toda esta configuração de imaginários do que é o “feminino”, desta “mística feminina” é relativizada pela *forma distanciadora do filme*, que problematiza o discurso de Dafoe relacionando-o, por exemplo, a imagens fantásticas, como o veado no apartamento, ou ao fato de ele ouvir uma raposa falar. Esta forma chama a atenção para elementos cinematográficos que vão além dos horizontes da narrativa, tais como seus cortes abruptos, que causam estranhamento na plateia, ou a presença da ária *Lascia ch'io pianga*, da ópera *Rinaldo*, de *Händel*, inserida, por exemplo, no prólogo do filme. A ópera, de 1711, baseia-se no poema épico *La Gerusalemme Liberata*, e trata da Primeira Cruzada Cristã. A tradução de sua letra é a seguinte: “Deixe que eu chore/ minha sorte cruel, / e que eu suspire/ pela liberdade! / Que a dor quebre/ estas cadeias/ de meus martírios, / só por piedade!”

Atentando-nos à letra, já poderemos notar certo descompasso 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, esta voz, também feminina, falaria em dor, e em “suspirar pela liberdade”? Aqui, destaca-se um embate entre o conteúdo que é cantado (ponto de vista do filme) e o que é mostrado (ponto de vista de Dafoe), uma espécie de confronto tese-antítese que tem por objetivo induzir o espectador a extrair uma síntese final. A música em *Antichrist*, portanto, nega-se a reafirmar o que é mostrado, e funciona como mais um recurso de distanciamento da obra, comentando e problematizando a narrativa de Dafoe.

A forma épica do filme também chama a atenção para o conjunto de materiais selecionados para constarem do filme, mas que perfuram a camada da ficção e se relacionam à realidade empírica e à História. No caso da menção à ópera *Rinaldo* e também do próprio título do filme, a forma distanciadora de *Anticristo* conecta-o à História, trazendo ao filme as consequências bárbaras da ideologia cristã, como as Cruzadas e a Caça às Bruxas, que o filme atualiza com a incineração da personagem feminina na fogueira. Desta forma, o estudo do Feminicídio por Gainsbourg, seu grande interesse por sexo e a punição que lhe é imposta - tal qual a de uma bruxa moderna - devem ser vistos de forma a acrescentar comentários à “essência feminina” que o filme traz sob o filtro discursivo de Dafoe. Se lembrarmos que esta “essência feminina” deu origem a inúmeras perseguições de mulheres (acusadas de bruxaria por suas características “místicas” e desvios do padrão esperado), ou de que esta “lógica emotiva e sensitiva” (BRAZ, 2010, p. 12) das mulheres tem ainda hoje justificado sua submissão à lógica patriarcal, aos cuidados e controle de um homem “racional e constante”, perceberemos que o filme, através de sua forma distanciadora e historicizante, realiza justamente uma crítica aos discursos que relacionam as mulheres ao âmbito da falta de razão. Desta forma, sobressai o intuito político de utilizar o modelo estético épico, caro a Bertolt Brecht: impelir a audiência a ver as questões e contradições que subsistem em aparentes evidências. Assim, o público seria motivado a ir além de discursos naturalizados (como os que aproximam as mulheres da natureza, da fragilidade, da inconstância e de tudo o que fere a norma racional), encarando-os como reflexo de ideologias fundadas em interesses particulares, relacionados a uma ordem social determinada.⁹

O fenômeno de construção pública das mulheres como “loucas” possui um termo específico, “*gaslighting*” (manipulação psicológica), referindo-se ao filme *Gaslight* (*À meia luz*, 1944), de George Cukor. No filme, estrelado por Ingrid Bergman (Paula), Charles Boyer interpreta seu marido, Gregory, que quer apossar-se de suas joias. 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 e 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. A manipulação emocional de Paula, porém, é descoberta 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

⁹ O fato de Gainsbourg assumir ter descoberto “a natureza maligna de todas as irmãs” e afirmar que “as mulheres não controlam seus próprios corpos. A Natureza é que os controla” (TRIER et al, 2010, nossa tradução) é uma das contradições que torna o filme bem mais complexo e interessante. Ao mesmo tempo que estas acepções são projeções do discurso de Dafoe (a personificação do discurso patriarcal) sobre a esposa, reflexo de sua consciência, o fato de *ela* exprimi-las serve ao propósito de complicar a leitura maniqueísta de homem-patriarcal *versus* mulher-vítima. A forma épica do filme, desta maneira, *reproduzindo as contradições da vida material*, impulsiona a reflexão sobre as dinâmicas das relações humanas em nossa ordem social. Impulsiona também a detecção da maneira como as mulheres muitas vezes reproduzem as bases de sua própria opressão ao valorizar, por exemplo, uma “especificidade feminina” como um atributo que a conecta a uma mística “empoderadora”. Como apontado por Beauvoir (1980, p. 393), “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”.

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” (ALI, 2011, nossa tradução). A recorrência deste processo acaba por convencer, diversas vezes, as próprias mulheres sobre sua irracionalidade, loucura e sensibilidade extrema. Desta forma, criam-se bloqueios e inseguranças, que fazem com que muitas mulheres 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”¹⁰. 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. Similar à ameaça medieval 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 norte-americano 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 emocionalmente instável? Eu sou muito lúcida, especialmente considerando o que aconteceu”. McClendon diz: “Foi um diagnóstico absurdo”. (MARTIN, 2012, nossa tradução)¹¹.

O abuso mental da personagem feminina pode ser observado na primeira metade de *Anticristo*. A violência psicológica e simbólica que Gainsbourg sofre, frutos da manipulação emocional e do controle “racional” de um homem que sabe o melhor de jeito de conduzir seu caminho no luto, serve à lógica de garantir os privilégios do controle e da manipulação masculina. Ao reagir de forma não esperada, rebelando-se contra a arrogância de quem age de maneira dita “mais racional”, Gainsbourg é logo tida como louca. Basta lembrarmos que quando Gainsbourg declara-se “curada” o filme desenvolve-se às avessas, com a mulher frágil e inconstante 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.

A perturbação psíquica velada

Assim como os heróis da primeira trilogia de Trier, Dafoe expõe os dilemas psíquicos de ter que decidir e agir em prol dos valores que personifica – os ideais do pensamento científico. De acordo com Braz,

¹⁰ É-nos bastante claro que a manutenção desta prática de manipulação emocional e do próprio discurso sexista 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.

¹¹ No original, “Each received the psychiatric diagnosis and military discharge after reporting a sexual assault. ‘I’m not crazy,’ says Schroeder, who is married now, with two daughters. ‘I am actually relatively normal.’ McClendon says she had a similar reaction. ‘I remember thinking this is absurd; this is ridiculous. How could I be emotionally unstable? I’m very clear of mind, especially considering what had happened.’ McClendon says: ‘It was a ludicrous diagnosis.’”

(...) o masculino se empenharia na busca ativa e objetiva por condições intelectuais de apreensão significativa do mundo engendrada pela razão. Nesse cenário ocorreu o desenrolar do pensamento científico moderno ofertando ao mundo uma veste masculina, uma vez que o mundo nada mais é que a projeção da mente que o constitui. (2010, p. 33)

Efetivamente, o mundo de *Anticristo* nada mais é que a projeção da mente que o constitui – a mente masculina engendrada pela razão, a mente de Dafoe. É esta a mente que nos apresenta o “perigo” da emancipação feminina, de seu desafio à ordem patriarcal, como se ao tentarem contrapor-se à lógica do controle e da opressão, as mulheres invocassem o próprio *Anticristo* para reinar no caos. Esta mente que projeta seu binarismo de gênero e sua forma racional de organizar o mundo é, contudo, plasmada de forma extremamente simbólica e onírica, como as já mencionadas peças de Strindberg. A dinâmica de cores, os elementos que se movem com velocidades irreais (como as sementes de carvalho caindo sobre Dafoe), a inserção de componentes fantásticos, como partes de corpos e animais mágicos, o clima fantasmagórico de horror e de perturbação, tudo isso delimita uma esfera psíquica mais profunda, em consonância com os desenvolvimentos freudianos acerca do inconsciente e da configuração onírica.



Fig. 6. Figuração da mente transtornada de Dafoe.

A este respeito, vale considerar a observação da crítica Iná Camargo, em palestra intitulada “Contra o drama”, proferida em São Paulo em 2005:

(...) 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.

De fato, a exposição da esfera psíquica de Dafoe ilustra os processos análogos aos dos sonhos perceptíveis em uma mente perturbada. Suas alucinações, que não podem ser ignoradas nem na interpretação realista do filme, somadas aos recursos dignos de filme de horror, como a música tensa, a iluminação parca, as sombras agourentas e o clima de suspense, servem para configurar uma subjetividade transtornada, paranoica¹². Não por acaso, a imersão que o

¹² “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

espectador faz nos planos mais profundos desta mente irá apresentar a projeção da insanidade do próprio Dafoe em outra figura – sua esposa –, salientando as ideias persecutórias e delirantes de uma subjetividade que beira a psicose¹³. Além disso, vale salientar que a personagem masculina expõe sua inserção em uma esfera distante da racional na sua própria constatação de que a constelação que ele observa no céu em realidade não existe.

Naturalmente, a crítica que adere de forma acrítica 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 desconstruída por outras instâncias fílmicas que a posicionam histórica e politicamente como discursos de desqualificação da mulher e do feminino, como procuramos expor. 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 Nick ou um quebra-cabeça que traz os três animais que serão observados por Dafoe: o veado, a raposa e o corvo.

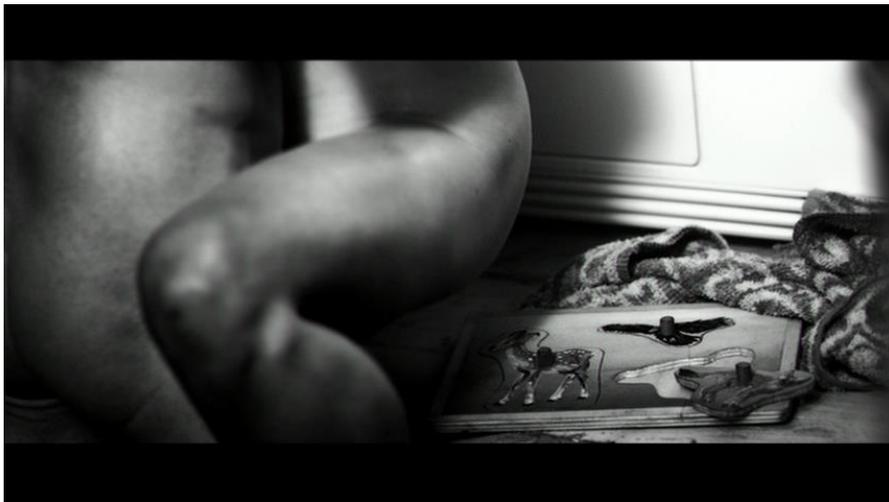


Fig. 7. Quebra-cabeça que, logo no prólogo, traz os animais fantásticos que Dafoe irá encontrar.

Não admira ao espectador atento que, para retratar esta subjetividade atormentada, configure-se como pano de fundo o cristianismo e o racionalismo. É a conjunção destas doutrinas que dá à luz os Estados Unidos da América, país cuja estrutura de sentimento e de pensamento elabora os preceitos culturais que nos atingem de várias formas, inclusive de modo inconsciente. A este respeito, a filósofa Olgária Matos afirma:

Analogamente ao que ocorreu na República de Weimar, que, com sua Constituição, viveu em estado de exceção, o estado de guerra permanente dos Estados Unidos da

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”. (FREUD, 2010, p. 57). O objeto externo sobre o qual são projetadas as modificações internas de um indivíduo torna-se, portanto, uma ameaça.

¹³ Em seu artigo “Uma reflexão sobre a psicose na teoria freudiana”, Freire explica que, para 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, portanto, “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.’”. (FREIRE, 1998, p. 107).

América do Norte encontra-se em sua Carta Magna em nome das razões de Estado, tal como no século barroco teológico-político.

O filósofo italiano Domenico Losurdo trata da Constituição da Filadélfia de 1787, sucedânea das Sagradas Escrituras. Ela sancionava um verdadeiro golpe de Estado, construída para barrar e extirpar a agitação democrática radical que se seguira à Guerra de Independência. [...] Sloterdijk mostra a posteridade desse empreendimento quando os Evangelhos são refeitos, não mais no quadro da sacralidade pela linguagem poética do “elogio” e da autocelebração – mas nos Estados Unidos da América, e cujo redator, Thomas Jefferson, foi protagonista da proclamação da independência americana e, através dele, a mensagem cristã será adaptada às necessidades da glória americana. [...] A “Boa Nova” passaria a responder à racionalidade e à sensibilidade contemporâneas. (MATOS, 2003, p.50).

Por afirmar um estado de exceção constante, legitimando, por exemplo, um estado de guerra permanente, a consequência óbvia é que a violência, tão presente nesta sociedade, seja também encarada de forma que não gere muita discussão – algo também já naturalizado. Acreditamos que é esta a posição crítica do filme, como se este afirmasse: percebam as diversas maneiras violentas de se relacionar dentro desta sociedade, percebam suas consequências; atensem para as dinâmicas de opressão e quão devastadoras elas são.

Desta forma, a armadilha construída no filme funciona como um escancaramento da naturalização de um estado de exceção. Sem percebermos que o estado atual de coisas é uma construção – a violência simbólica e física a que as mulheres são expostas; a conjunção do cristianismo e do racionalismo para a manutenção do patriarcalismo; as ideologias que determinam de forma estanque como são as subjetividades masculina e feminina – não percebemos também a chave na qual o filme deve ser interpretado, ou seja, que seu material é apresentado *por meio de um discurso sexista representado na figura de um narrador*. Por conseguinte, o que se estrutura como algo a ser questionado e problematizado, ao se ignorar a armadilha estética, fica facilmente encarado como pura e imutável ideologia – a relação íntima da mulher com a natureza, por exemplo, que determinaria seu caráter inconstante, incompreensível e irracional. Decorre daí a importância da leitura do filme em chave invertida: o discurso paranoico e persecutório de Dafoe, incorporando o senso comum para demonizar a sexualidade e a intelectualidade da mulher moderna iguala-se aos discursos fantasiosos dos manuais de inquisição, que projetaram a irracionalidade, a loucura e a insanidade de sua própria doutrina nas mulheres que demonizaram.

REFERÊNCIAS

- ALI, Y. Why Women Aren't Crazy. The Good Men Project, 18/09/2011. Disponível em < <http://goodmenproject.com/featured-content/why-women-arent-crazy/>>. Acesso em 14 jun 2014.
- ANDERSON, P. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BRAZ, W. A. *Anticristo: feminilidade e loucura na obra de Lars Von Trier*. 2010. 85 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.
- BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- CARMO, W. R. “A despersonalização do sujeito na sociedade moderna: A estética expressionista de Ernst Toller e Elmer Rice”. Revista USP, São Paulo, v. 83, p. 137-143, 2009.
- CAMARGO, I. “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.

- FREIRE, J. M. G. “Uma reflexão sobre a psicose na teoria freudiana”, *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, vol. I, no. 1, p. 86-110, 1998.
- FREUD, S. “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.
- IDE, W. “*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 jul 2012.
- LELLIS, G. *Bertolt Brecht: Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- MACKAY, M. “Lars von Trier denies woman-hating in controversial filme”. *CNN, Entertainment*, 04 jun 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.
- MARTIN, D. S. “Rape victims say military labels them ‘crazy’”. *CNN, International Edition*, London, 14 abril 2012. Disponível em <<http://edition.cnn.com/2012/04/14/health/military-sexual-assaults-personality-disorder/>>. Acesso em 12 jul 2012.
- MATOS, O. “Modernidade: república em estado de exceção”. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p.46-53, setembro/novembro 2003.
- MELLO FILHO, M. S. B. de. *A economia política do governo Reagan: Estado neoliberal, tributação e gasto público federal nos Estados Unidos da América entre 1981 e 1988*. 2011. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2011.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luís Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- TRIER, L. v, et al. *Antichrist*. Array (Irvington, N.Y.): Criterion Collection, 2010. (108 min)
- TOOKEY, C. “*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 out 2013.
- VALENTE, E. “Sensação é de constrangimento palpável”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 28 ago. 2009. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2808200913.htm>>. Acesso em 10 out 2013.
- WEBER, M. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. 2ª Ed. Brasília: Ed. Pioneira, 1981.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo: Paz e Terra, 1984.