

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
FERNANDO CARBALLIDO DOMINGUEZ SANTOS

**UM PASSEIO PELA CONSTRUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA MENSAGEM,
CASO *ANTICRISTO*, DE LARS VON TRIER**

GOIÂNIA
2010

FERNANDO CARBALLIDO DOMINGUEZ SANTOS

**UM PASSEIO PELA CONSTRUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA MENSAGEM,
CASO *ANTICRISTO*, DE LARS VON TRIER**

Dissertação apresentada ao Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal de Goiás, para obtenção de diploma de bacharelado.

Área de concentração: Cinema e mensagem

Orientadora: Maria Elisa França Rocha

GOIÂNIA
2010

FERNANDO CARBALLIDO DOMINGUEZ SANTOS

**UM PASSEIO PELA CONSTRUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA MENSAGEM,
CASO *ANTICRISTO*, DE LARS VON TRIER**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito à obtenção de título de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal de Goiás, aprovado em _____ de _____ de 2010, pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Prof^ª. Dra. Maria Elisa França Rocha - UFG
Presidente da Banca

Prof^ª. Ma. Conceição de Maria Ferreira Silva - UFG

Dedico este estudo:
Ao Igor, meu amor;
À minha mãe, Ana Maria, e ao meu pai, Augusto.
À minha avó, Valquíria;
À minha tia, Valéria;
À minha sempre professora, Tatiana Carilly.

AGRADECIMENTOS

Às minhas duas famílias, que tanto prezo e cuido.

Aos meus amigos, que citá-los um por um seria fácil, mas injusto.

A Deus e a Satã pela criação da dicotomia do Bem e do Mal.

À minha orientadora, que tornou interessante esse momento com gosto de fim e me fez ter certeza de que nos fazemos com os outros, mas somos donos das nossas ideias.

O homem se faz sujeito ao reconhecer o outro em si. Reconheço a importância de todos os que um dia cruzaram minha vida. E vos agradeço com meu mais sincero *obrigado*.

Esse trabalho também é de todos vocês: _____

_____ .

RESUMO

Este trabalho investiga os processos de representações simbólicas do Cinema como discurso inteligível que discute o mundo. Do mote “o Cinema está acabando com as novas tecnologias?”, trata-se a linguagem cinematográfica como versátil, adaptável e inovadora. As vanguardas, que surgem nos picos de tensão, recriam e reordenam o Cinema como quando surgiu o cinematógrafo. Linguagem e suporte não conversam mais entre si. Destaco uma obra em específico nesse trabalho para servir de ponto de fuga: *Anticristo*, de Lars von Trier. Essa obra surpreende com sua estética de terror e fantasia. Tal elemento existe na tentativa bem-sucedida de constituir os dois personagens do filme (não nomeados): Ele e Ela. A quase rejeição das convenções clássicas de linguagem acompanha um aspecto estilístico que narra. Isso significa que analisar *Anticristo* é tentar discorrer sobre os elementos presentes em seus 103 minutos (do som de ruídos à montagem elíptica). Nenhum elemento é acessório, por isso discorro sobre Psicanálise, para interpretar a mais superficial das narrativas, a narrativa literária; sobre *Expressionismo Alemão* e *Dogma 95*, para tratar da introspecção do tema e da constituição da imagem, o que leva ao último ponto; sobre recepção da imagem, percorrendo a dispositivo humano de percepção dos elementos imagéticos. Para alcançar os objetivos propostos, utilizo a metodologia de pesquisa bibliográfica.

Palavras-chave: Cinema; mensagem; Psicanálise; imagem.

ABSTRACT

This assignment investigates the processes of symbol representation at the Cinema as a speech which discusses the world. Based on the question “are the new technologies helping Cinema comes to an end?”, the project treats Cinema language as versatile, adaptable, and innovative. The vanguards, which come from extreme tension periods, recreate and reorganize Cinema as they did when the cinematograph arose. Language and capture processes cannot get along with each other anymore. I highlight a specific movie in this assignment, in order to get an escaping point: *Antichrist*, by Lars von Trier. This work surprises all spectators with its horror and fantasy aesthetics. Those elements exist to attempt a successful way to build both characters of the movie (the characters are not named): He and She. The almost rejection of classic conventions of language comes with a stylistic aspect which narrates the movie. This means that analyzing *Antichrist* is trying to write about elements present on the 103 minutes of the movie (from the noises to the ellipsis montage). No element is an accessory, and this is why I talk about Psychoanalysis to interpret the most superficial of narratives: literature narrative; about *German Expressionism* and *Dogme 95*, to talk about introspection of the theme and constitution of image, what takes us to the last point; about image reception, going through a human device of realizing image elements. To reach those goals I use literature.

Keywords: Cinema; message; Psychoanalysis; image.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	O ENREDO DE <i>ANTICRISTO</i>	14
1.1	Prólogo do filme	16
1.2	Luto, Dor, Desespero e Os três mendigos	18
1.2.1	<i>Diálogos</i>	19
2	DAS RELAÇÕES DO SUJEITO: abordagem psicanalítica.....	25
2.1	Inconsciente.....	25
2.2	Ansiedade	28
2.3	Mecanismos de defesa.....	30
2.3.1	<i>Recalque, o caos reina</i>	30
2.3.2	<i>Negação</i>	31
2.3.3	<i>Projeção</i>	31
2.3.4	<i>Formação reativa, quando o caos reina de verdade</i>	31
2.4	Luto	32
3	DAS VANGUARDAS DO CINEMA [e seus significados]	35
3.1	Expressionismo Alemão.....	37
3.2	Dogma 95	40
4	DAS IMAGENS [e suas relações com o sujeito].....	44
5	CASO <i>ANTICRISTO</i>.....	48
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
	FILMOGRAFIA.....	53
	ANEXOS	54

INTRODUÇÃO

Meu passeio pelo mundo do Cinema, antes de começar, precisava de um alvo, para, assim, formatá-lo neste trabalho que lhes apresento. Escolhi uma obra que, lançada em 2009, despertou em mim uma curiosidade específica: como manipular a percepção do espectador a fim de lhe transmitir as sensações vividas tanto pelas personagens quanto pelo diretor? *Anticristo*, do diretor dinamarquês Lars von Trier, é um filme que, desde a primeira vez que o assisti no cinema, me perturbou. Nem tudo no filme é explicado e talvez eu tenha mais questões do que respostas. O que importa é o que senti/sinto.

Da mesma forma que me aventuro na vida real a passeios sem rumo, defini todo esse trabalho durante sua escrita, durante noites lendo sobre Cinema e recepção da imagem, Psicanálise e vanguardas, durante as várias vezes que revi o DVD do filme. Como o trapezista que se joga não para chegar do outro lado, mas pelo risco, pelos poucos segundos que ficará no ar. Cada capítulo levava ao seguinte. Aqui nessas páginas amadureci e compreendi que, o que quero, é fazer Cinema e preciso saber de Cinema para fazê-lo.

Dividi essa dissertação em cinco partes. Na primeira parte, busco a compreensão estética dentro do que se vê na tela. As escolhas de estilo utilizadas por Lars von Trier, no mais puro da linguagem cinematográfica, definem a obra como de terror.

Na segunda parte, o sujeito é tema central. Busco na Psicanálise de Sigmund Freud as relações do homem com o mundo. Essa era uma velha companheira minha. Por anos ouvi sobre Psicanálise e por anos tive sempre a mesma sensação de incompletude. Inspirado em minha tia psicóloga e atriz, em sua coleção de livros velhos em prateleiras mais velhas ainda e bebendo do filme de Lars von Trier, que, como pista a um espectador atento, discute o quão contemporâneo Freud ainda é, a Psicanálise foi a luva para compreender a construção da narrativa literária do filme.

Na terceira parte, as vanguardas do Cinema levam o mérito, porque sem elas não existiria linguagem para se fazer filme hoje. Precisei reconhecer a importância da história, como formadora do homem e sua sociedade. Selecionei apenas duas correntes, que partem de 1920 e chegam a 1995. O *Expressionismo Alemão* conseguiu trazer ao Cinema o enredo introspectivo, buscando a comunicação entre inconscientes, e o *Dogma 95*, que não poderia ser esquecido em uma análise de Lars von Trier, rompe com o Cinema clássico e outras vanguardas. Escolhi essas duas correntes para serem os guias do meu passeio.

Na quarta parte, rapidamente, trato da recepção da imagem, no que diz respeito às relações com o espectador (este não é um estudo de recepção da mensagem fílmica com base em uma amostragem quantitativa ou qualitativa, mas um apanhado de teóricos que escreveram sobre a recepção da imagem). Como graduando em Comunicação Social, interessei-me por compreender a construção de significado que a interpretação da imagem carrega. Uma professora minha, dia desses, afirmou: hoje se sabe que é o sujeito quem significa. Dessa forma, o tema desse capítulo é uma curiosidade que quis sanar buscando um pouco em cada autor que estivesse ao meu alcance. Assim, passeio pela interpretação da narrativa estética.

Na última parte concentrei as discussões desse trabalho. Só então as teorias descritas nos partes anteriores são confrontadas e significadas dentro da obra de Lars von Trier. É nessa quinta parte que meu passeio me faz crescer, compreendendo um pouco esta arte que me fascina (e fascina a todos, mas me fascina especialmente por eu ser um amante técnico da Sétima Arte).

O Cinema

O aparato cinematográfico e o Cinema surpreendem sempre. É crime, para quem estuda o fenômeno, desconhecer suas diversas linguagens. Ater-se apenas a um modelo para tecer críticas, fazer filmes ou entender melhor empobrece a experiência cinematográfica. Isso porque o Cinema é a junção das artes, a união das várias formas da expressão humana. Não há nenhuma mais completa que agregue o texto da literatura, o movimento do teatro e da dança, o som da música, a estética visual da pintura e da escultura e o significado da vida real.

O Cinema é confrontado com o sonho, elemento chave na Psicanálise fundada por Sigmund Freud. Lebovici (1949 *apud* AUMONT; MARIE, 2006) diz serem comparáveis as situações em que a pessoa se encontra ao sonhar ou a assistir a um filme. O espectador está, em ambas as situações, em uma posição impotente, impossível de interferir conscientemente, porém extremamente ativa quanto a significar, posição carregada de emoção. Ele é passivo diante do filme, como a *mente* diante do *sonho*. Em um panorama geral, a falta de estímulos externos que a sala de cinema – o escuro, a ausência de ruídos, boas poltronas, ar condicionado, desobstrução da vista – e o sono – estado letárgico – oferecem, permite uma imersão plena e não participativa, no sentido de não modificar os acontecimentos, como o olhar *voyeur*. Essa passividade não impede, no entanto, que o espectador seja quem, no final das contas, processe, compreenda e interprete a obra. Cada expectador leva consigo o seu filme, a sua interpretação. Em um macrocontexto, para o destino da obra, são insignificantes

cada uma dessas interpretações. Porém, em um contexto mais aprofundado, no que toca à função da linguagem, o que o Cinema busca é atingir esses microaspectos.

O Cinema ganhou o século XX, tornando-se a arte do *inferno urbano*, moderno¹ por excelência. “A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana” (SINGER, 2010, p. 96). As cidades eram “tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelavam, vitrines e anúncios [...]”. O sujeito vivia agora em um mundo que o estimulava sensorialmente com maior intensidade. A vida urbana já era frenética, o ritmo aumentou, o *horário marcado* acelerou a cidade e seu transporte (público e privado).

Forças agarravam seus [do homem moderno] pulsos e o arremessavam como se ele estivesse segurando um arame eletrizado [...]. Todos os dias a Natureza violentamente revoltada causava supostos acidentes com enorme destruição de propriedades e vidas, enquanto nitidamente ria do homem, que gemia e clamava e estremezia impotente, mas nunca por um único instante podia parar. As estradas de ferro sozinhas aproximaram-se da carnificina da guerra; os automóveis e as armas de fogo devastaram a sociedade, até que um terremoto tornou-se quase um relaxamento nervoso (ADAMS, 1931 *apud* SINGER, 2010, p. 98).

Os entretenimentos comerciais se desenvolveram com a nova sociedade mais intensa. O sensacionalismo e a surpresa já estavam presentes no final do século XIX. Singer explica que “a modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais” (2010, p. 112). Nessa época, por exemplo, os parques de diversão já contavam com atrações mecânicas emocionantes. Isso chama a atenção para o fato de que se instituía a cultura do estímulo fabricado. Os *vaudevilles*, que também abrigaram exibições de filmes, são o resumo das atrações curtas que proporcionavam fortes emoções.

Em meio a essa nova forma de lidar com o mundo, dessa nova cultura, o Cinema surge e logo adere à estética da surpresa, tanto nos temas quanto às formas. Tem-se, então, o Cinema de atrações e os clássicos de Griffith. As prodigiosidades do Cinema já então eram reveladas, como velocidade, continuidade, descontinuidade e mistura de realidades. “O cinema corresponde a mudanças profundas no aparelho aperceptivo – mudanças que são

¹ Para Ben Singer (2010), três significados para *moderno* dominam o pensamento contemporâneo: como conceito moral e político, desvinculando a sociedade do imaginário sacro do período feudal, que não admitia o questionamento do sujeito acerca dos preceitos – normas e valores – impostos; como conceito cognitivo, defendendo uma racionalidade instrumental como moldura intelectual, modificando a forma como o mundo é percebido e construído; e como conceito socioeconômico, no que diz respeito às mudanças tecnológicas e sociais causadas pela industrialização, urbanização, rápido crescimento populacional e seus efeitos, como cultura de consumo de massa. Para outros autores, a modernidade também é vista como um registro subjetivo – e diferente dos outros registros – do ambiente urbano moderno.

experimentadas, em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em uma escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje” (BENJAMIN 1985 *apud* SINGER, 2010, p. 115).

O Cinema surgiu e logo apresentou ao espectador uma nova linguagem que necessitava ser aprendida. O olhar precisou ser automatizado. Primeiro, os novos códigos foram introduzidos aos poucos, “para que pudéssemos compreender, atualmente, os planos, a influência dos movimentos de vanguarda, todos os efeitos especiais e o apelo para as sensorialidades, na tentativa de quebra do limite da tela com o corpo (fim da separação ficção/realidade)” (TIMPONI, 2008, p. 54).

Os primeiros registros de imagens em movimento foram planos fixos de cenas cotidianas (registro da realidade). A linguagem cinematográfica começou a ser desenvolvida quando surgiu a narrativa, por exemplo, de George Méliès. Timponi comenta que a descoberta dos planos foi por acaso, alguns acidentes de câmera forçaram os realizadores a correções experimentais.

“O código específico do cinema foi se articulando, sucessivamente, entre o estudo dos códigos específicos da linguagem cinematográfica e dos códigos heterogêneos que entram em função em cada filme” (CASETTI, 1978 *apud* TIMPONI, 2008, p. 54-55). Com a utilização mais frequente dos cortes, o Cinema pôde contar com vocabulário próprio, que tem intrínseco o corte/lacuna temporal, buscando na mente do espectador a montagem final do filme, uma montagem subjetiva.

Considerações iniciais

O Cinema é arte, portanto uma recriação do real. Ele não pode ser visto como uma reprodução fidedigna da imagem real do mundo material. Comparada ao Cinema, a pintura surge para retratar cenas do dia-a-dia no período das cavernas, evoluindo para um aspecto fotográfico e fugindo completamente para tendências como o abstrato, cubismo, dadaísmo e futurismo. Por que o Cinema se diferencia e não pode expressar sentido sob a estética aplicada? Aqui, estética no sentido que engloba todos os elementos fílmicos da narrativa estética, a qual se exclui a narrativa literária.

O Cinema acaba sendo a área cultural que dá destaque às reflexões sobre o sujeito. Como dito por Tania Rivera (2008), o Cinema se descobre e entende ao mostrar o sonho à luz da Psicanálise. Propondo-se a compreender e analisar o homem, esse enquanto sujeito inconsciente, a Psicanálise contribui para o entendimento da ética, da moral e da cultura. Em seus estudos, Freud descobriu que toda impressão que o sistema nervoso tem dificuldade em

abolir por meio de pensamento associativo ou da reação motora se transforma em trauma psíquico. Do trauma nasce o receio e o medo.

Tania Rivera (2008, p. 28) pontuou que “o pensamento, afinal, talvez não seja tão diferente do cinema. Ele, provavelmente, faz-se num emaranhado de imagens e palavras, entre as quais se perfila, cambiante e mais ou menos secreto, o desejo”. Para Rivera,

Curiosamente, é na tentativa de apresentar o sonho que o cinema revela sua condição, a construção espacial que lhe é própria. E, com isso, a posição que estende ao sujeito: a de um descentramento em relação à imagem. Matias [protagonista de *Segredos de uma alma*, 1926] não é senhor de seu próprio espaço onírico, nós não somos senhores do espaço fílmico (RIVERA, 2008, p. 29).

Em termos teóricos, então, discute-se a questão relativa à materialidade da linguagem (verbal e não-verbal), visando à formulação de um campo novo de descrição e análise do não-verbal, aquele que não vai pressupor, em primeira instância, o repasse do não-verbal pelo verbal.

WELCOME

I would like to invite you for a tiny glimpse behind the curtain,

a glimpse into the dark world of my imagination:

into the nature of my fears,

into the nature of Antichrist.

| Lars von Trier |

O ENREDO DE *ANTICRISTO*

Pode a aproximação afetiva ao objeto de estudo dificultar uma análise linear e objetiva? O envolvimento que tive com *Anticristo*, desde a primeira vez em que o assisti, sempre me preocupou, em específico por isso. Busquei minimizar essa deficiência de duas formas: a primeira, anexando o roteiro final do filme, que não é a transcrição do produto final – optei por mantê-lo no formato em que a produção do cineasta me disponibilizou, em inglês; a segunda, não esquematizando a narrativa literária; deixo essa função para o próprio filme.

A dificuldade de análise reside também no fato de que Lars von Trier criou um filme de sensações. Só quando o senti foi que consegui compreendê-lo. Isso porque ele vivia um momento complicado de sua vida, que explicou nas seguintes falas, retiradas do Anexo II (*Press Pack*):

Antichrist came to me at a time in my life when I was feeling really depressed. I doubted that I would ever be able to make another film. But I went back to some of the material from my youth and from imaginary journeys I made in my life. I was really into Strindberg back then. And so I tried to do a film where I had to throw reason overboard a little bit. / I'll probably never really hit any genre straight on, because I think you should add something to them. / I always had a romantic view of the battle of the sexes that Strindberg was always writing about. Certain images and certain concepts are interesting to combine in different ways. They show pieces of the human soul and human actions. That's interesting. / I am very happy about this film and the images in it. They come out of an inspiration that's real to me. I have shown honesty in this project.²

Two years ago, I suffered from depression. It was a new experience for me. Everything, no matter what, seemed unimportant, trivial. I couldn't work. / Six months later, just as an exercise, I wrote a script. It was a kind of therapy, but also a search, a test to see if I would ever make another film. / The script was finished and filmed without much enthusiasm, made as it was using about half of my physical and intellectual capacity. / The work on the script did not follow my usual modus operandi. Scenes were added for no reason. Images were composed free of logic or dramatic thinking. They often came from dreams I was having at the time, or dreams I'd had earlier in my life. / Once again, the subject was "Nature", but in a different and more direct way than before. In a more personal way. / The film does not contain any specific moral code and only has what some might call 'the bare necessities' in the way of a plot. / I read Strindberg when I was young. I read with

² Anticristo veio para mim em um momento de profunda depressão. Eu duvidava de que poderia fazer mais filmes. Mas me voltei para alguns materiais da minha juventude e das jornadas imaginárias que fiz durante minha vida. Eu estava muito conectado a Strindberg nessa época. E então tentei fazer um filme no qual pudesse deixar um pouco de lado a razão. / Provavelmente nunca conseguirei fazer um filme de gênero, porque acho que devemos acrescentar coisas aos gêneros. / Sempre tive uma visão romântica sobre a batalha dos sexos que Strindberg costumava escrever. Certas imagens e certos conceitos são interessantes para se combinar de formas diferentes. Eles dão dicas da alma humana e das ações do homem. Isso é interessante. / Estou muito feliz com esse filme e com suas imagens. Eles nasceram de uma inspiração que é muito real para mim. Fui honesto nesse projeto. (Todas as traduções do inglês foram realizadas pelo autor do trabalho)

enthusiasm the things he wrote before he went to Paris to become an alchemist and during his stay there ... the period later called his “inferno crisis” – was “Antichrist” my Inferno Crisis? My affinity with Strindberg? / In any case, I can offer no excuse for “Antichrist”. Other than my absolute belief in the film - the most important film of my entire career!³

“Like the films of Dreyer, Tarkovsky and Bergman, *Antichrist* is something to be experienced rather than understood, at least at a first viewing, and it concludes in the visionary epilogue on a tone of tragic tranquility”⁴ (FRENCH, 2009). Lars von Trier estava interessado em como o espectador processa as ideias e emoções que ele poderia provocar. Ele queria desconforto como arma bem usada em sua harmonia. Queria entender a natureza.

Horror has always been an extension of our inbuilt voyeurism: the ability to explore darker sides of the psyche, in a sterilised surrounding, guilt free. Von Trier has accelerated this to terminal velocity. Yet, for all its faults, *Antichrist* is somehow immensely compelling, and, most important of all, dares to do something different. We forget sometimes that cinema can be challenging – not everything we watch needs to conform to the rules. This is not a justification of von Trier's self indulgence, but a reminder that broadening one's horizons once in a while is not necessarily a bad thing⁵ (FRENCH, 2009).

Anticristo, conta a agonia de um pai e uma mãe devastados pela morte de seu único filho, o pequeno Nicolaj⁶, durante um momento de descuido. O casal passa por mudanças extremas em seu relacionamento enquanto a mulher sofre intensos ataques de

³ Dois anos atrás, eu sofria de depressão. Foi uma experiência nova para mim. Tudo, não importa o quê, pareceu sem importância, trivial. Eu não podia trabalhar. / Seis meses depois, apenas como um exercício, escrevi um roteiro. Foi uma espécie de terapia, mas também uma busca, um teste para ver se eu faria novamente outro filme. / O roteiro foi terminado e filmado sem muito entusiasmo, feito usando cerca de metade da minha capacidade física e intelectual. / O trabalho sobre o roteiro não seguiu meu *modus operandi* habitual. Cenas foram adicionadas sem nenhuma razão. Imagens foram compostas sem lógica ou razão dentro da história. Muitas vezes elas vieram de sonhos que eu estava tendo, ou sonhos que eu tivera anteriormente em minha vida. / Mais uma vez, o tema foi “Natureza”, mas de uma forma diferente e mais direta do que antes. De uma forma mais pessoal. / O filme não tem nenhum código moral específico e tem apenas o que alguns chamam de “necessidades básicas” na forma de um enredo. / Li Strindberg quando eu era jovem. 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 mais tarde chamado de sua “inferno crisis” – foi “Anticristo” minha *Inferno Crisis*? Minha afinidade com Strindberg? / De qualquer forma, não posso me desculpar por “Anticristo”. Exceto por minha crença absoluta no filme – o filme mais importante de toda a minha carreira!

⁴ Como os filmes de Dreyer, Tarkovsky e Bergman, *Anticristo* é algo para ser vivido ao invés de compreendido, pelo menos quando o assistimos pela primeira vez, e chegamos a essa conclusão no epílogo visionário que tem tom de tranquilidade trágica.

⁵ Horror sempre foi uma extensão do nosso voyeurismo inerente: a capacidade de explorar as partes mais obscuras da psique, em um movimento envolvente, sem culpa. Von Trier acelerou isso a uma velocidade terminal. Mesmo assim, com todos os seus defeitos, *Anticristo* é de alguma forma imensamente atraente, e, acima de tudo, ousa fazer algo diferente. Às vezes, esquecemos que o cinema pode ser desafiador – nem tudo o que assistimos precisa seguir regras. Não se trata de justificar a auto-indulgência de von Trier, mas, sim, um lembrete de que ampliar seus horizontes de vez em quando não é necessariamente uma coisa ruim.

⁶ Apenas duas personagens recebem nome no filme: o filho do casal, Nic, e o médico da mulher, doutor Wayne. As demais personagens, ou seja, o casal principal, não têm nome.

ansiedade. O marido, um terapeuta experiente, na tentativa de ajudar, faz da esposa, uma escritora intelectual, sua mais intrigante paciente. Para que Ela⁷ possa confrontar seus anseios, os dois viajam para a mata, onde pretendem passar um tempo na velha cabana que Ela ia quando criança, o Éden (Ela tinha estado lá com Nic no ano anterior, trabalhando em um estudo histórico sobre o feminicídio). Ele traça uma terapia na qual Ela deve enfrentar o luto sem medicamentos. Para surpresa do homem cético, fatos inexplicáveis acontecem e a mulher, possessiva, não consegue suportar a ideia de se sentir desacompanhada. A natureza assume o controle. “Resta à protagonista uma descida aos infernos, um retorno ao arquétipo da mulher-bruxa, que, como filha de Satã, não precisa mais temer sua casa, isto é, a Natureza” (LIMA, 2010).

Ler *Anticristo* ao pé da letra, porém, é rejeitar uma experiência radical, estranha, incômoda, mas em última análise brilhante. Seria mesmo possível dizer heróica: da mesma forma que os sentimentos se abrem diante do espectador como abismos escuros, nos quais se cai sem saber quando se encontrará o fundo, também von Trier se deixa tragar por eles. *Anticristo* não é um filme que deve ser explicado (nem pelo diretor, segundo o qual pedir dele uma justificativa seria como exigir da galinha que explicasse a canja). Deve ser atravessado e enfrentado. Deslindá-lo, principalmente à luz do elemento inesperado que von Trier introduz no desfecho, ao recapitular aquele lindíssimo prólogo, é tarefa para os dias ou as semanas seguintes. Não que haja grande esperança de resolver afinal suas contradições, nem de compreender todas as atribulações que ele provoca. A única certeza que se pode ter, aqui, é a de estar diante de algo raro, se não único – um artista de coragem absoluta, e de despudor irrestrito (BOSCOV, 2009).

As personagens vão passando por estágios, mudando, e o público acompanha isso. Cada sentimento diferente; cada reação diferente. Todos os elementos são muito bem trabalhados. Cada respiração e cada pausa são importantes. A relação do casal é importante; a provocação que um causa no outro.

2.1 Prólogo do filme

O Prólogo (dividido na estrutura filme por uma cartela, como os capítulos que se seguem e o epílogo) é a sequência de planos, em preto e branco, de abertura do filme. Três elementos marcam a construção poética de sentido nesse momento de sexo e morte: a música, a câmera em super *slow motion* e a cena de sexo na qual a penetração é exposta em super

⁷ A partir desta parte, quando me referir à esposa do filme, grafarei *Ela*; quando me referir ao marido, *Ele*.

close. A ária de Georg Friedrich Händel, *Lascia Ch'io Pianga* (cuja letra⁸ de Giacomo Rossi faz referência à súplica da princesa Almirena, da ópera *Rinaldo*, após ser aprisionada por uma terrível feiticeira), dá ritmo à montagem. O balanço da composição compassa o sexo e a morte. A música nos tira do chão, nos faz levitar, induzindo a um estado de hipnose, que nos carrega para dentro do enredo onírico do filme. *Lascia Ch'io Pianga* é a antigravidade que tenta segurar a criança que cai da janela. E a câmera lenta é o que colabora com a sensação de levitar que a ária causa no espectador, porque rompe com o que estamos acostumados a ver, superestimulando. Ela deixa nu cada segundo de tudo o que acontece. Mostra detalhes que nunca veríamos e nos destaca do mundo real, do nosso mundo. Lars von Trier se preocupa em mostrar o momento da queda, o último voo, e só. Não tem retorno: a imersão no universo do filme é um caminho sem volta.

O marido abre o chuveiro e toma banho com a esposa. Eles se olham, convidando um ao outro para a intimidade. Em frente à janela fechada estão os três mendigos sobre uma mesa. A neve e o vento de fora abrem a janela. O casal transa sob o chuveiro. Com a força, movem-se pela parede e acertam a bancada de escovas de dente, a de Nic cai. A balança no chão marca o peso da violência. Ele a coloca sobre uma bancada, senta-a sobre um livro infantil, nele estão os três animais que vemos no decorrer do filme. Uma máquina de lavar funcionando faz menção ao barulho que se ouve no ambiente, que os deixa surdos. No outro quarto, um balão de hélio faz voar o ursinho Teddy. Ele e Ela se deitam na cama da suíte do casal. A baby sitter eletrônica, configurada em *mudo*, alerta em seu visor que no quarto da criança há muito barulho. Nic, em pé no berço, joga Teddy sobre a extensão da baby sitter. No quarto do casal, o vento faz abrir e desmarcar um livro sobre a mesa ao pé da janela; detalhe para os nomes dos três mendigos. Nic desce do berço; detalhe para o par de botas com os pés colocados invertidos no chão sob o berço. Nic vê, pela janela de seu quarto, a neve caindo e tenta mostrá-la para o ursinho Teddy, mas a janela é alta. Então ele segue para o quarto dos pais, abre a portinha antibebê no corredor e adentra o reino do prazer. O casal não o repara e ele segue para a janela aberta do quarto, apóia uma cadeira na mesa, sobe, anda pela mesa e cai da janela. No momento em que Nic cai, os pais gozam. Ao atingir o chão da rua, coberto de neve, a máquina de lavar roupas, no apartamento, termina de funcionar.

⁸ *Lascia ch'io pianga / mia cruda sorte, / e che sospiri / la libertà. / Il duolo infranga / queste ritorte / de' miei martiri / sol per pietà! - Deixe que eu chore / minha sorte cruel, / que eu suspire / pela liberdade. / A dor quebra / estas cadeias / de meus mártírios, / só por piedade!* (Tradução do site Letras.mus.br)

2.2 Luto, Dor, Desespero e Os três mendigos

Em *Anticristo*, o som é, de alguma forma, real; ele não nos deixa esquecer que estamos assistindo a uma cena em um quarto fechado, por exemplo. Sentimo-nos enclausurados. E é a partir da sequência no hospital psiquiátrico que isso acontece, que o áudio chia. Como o som da natureza, selvagem; são como grilos ao fundo e o vento uivante; é tudo junto. É o mesmo som que causou arrepios e apavorou o homem antes da descoberta da eletricidade. A trilha é grave *versus* agudo, sem melodia.

A partir do hospital também é apresentado o estilo de montagem que seguirá por todo o filme: a montagem dos cortes elípticos. A continuidade, no sentido de a mudança de ângulo precisar manter o padrão do plano anterior (como cabelos, mãos, expressões e olhares que não são interrompidos), não é importante, pelo contrário. A montagem dá espaço à interpretação, cortando do roteiro as falas que não precisavam ser ditas (elas foram gravadas, sabemos que as personagens as falaram, mas não as vemos ou ouvimos). O espectador precisa completar as elipses impostas pela montagem de *takes* curtos.

Os diálogos não são ilustrativos. São econômicos e dão ainda mais importância à montagem. Os cortes que foram feitos sobre o roteiro tornam os diálogos quase monossilábicos, o que causa no espectador uma supervalorização da imagem. As personagens quase não têm ação durante o filme; o movimento é forjado pela câmera *handheld* e pelos cortes. O filme fragmenta a montagem em cortes que vão para a mesma pessoa, às vezes elas nem mesmo mudam de posição (cortes *daqui para aqui mesmo segundos depois*). Isso ilustra a fragmentação das personagens.

As cores frias criam um ambiente triste. O marido veste azul (a cor do inconsciente, do fundo do mar). A fotografia varia entre azul e verde-musgo, nunca para tons vermelhos; o mais quente é amarelo, no trem, que simboliza o desespero, a angústia; mesmo quando ao sol, as personagens são pálidas. Nos momentos de desespero e maldade vemos cinza, névoa, chuva.

O cuidado de Lars von Trier pela construção estética da imagem é evidente no roteiro. Na página 38 lemos: “First we see a handheld shot of her feet against the meadow ground and plants, but with stationary shots inserted of the chaotic forest floor vegetation with all the rotting and dead plants down here, and perhaps her feet as they tread down. The stationary shots are night shots with artificial lighting that moves so the shadows flicker and

erase every sign of reality from the shots”⁹; e na página 42: “Stationary shot of her neck in the cabin. She is standing quite still. Slow dissolve from the previous scene. For a long time, we cannot differentiate between the shadows of the forest and the shadows of her hair. It is as if the two images combine ... As if the tree tops have made room for her, for the picture of her neck and hair. Now the former scene fades away. After it is gone, the green colour still clings to her and her neck and her hair. She is tinted green as in the first shot of her in the meadow. Now he enters the frame and the green tint disappears. The stationary shot is transformed into handheld”¹⁰.

A transição da cena no apartamento para a da viagem de trem é carregada de elementos simbólicos. As árvores vistas pela janela do trem viram borrões em movimento. Dentre os borrões, que são como Rorschach, figuras piscam abruptamente: rostos, corpos. Primeiro uma mulher, vindo da direita para a esquerda, em três frames apenas; tem uma das mãos no rosto e a boca aberta, é assustadora. Depois duas pessoas, uma de costas para a outra, nuas; a da esquerda, que nos olha por detrás de uma máscara, como as do carnaval de Veneza, parece levar a da direita como mochila. Novamente aparece o rosto da mulher; dessa vez bem de perto, os olhos mais arregalados que o normal para uma pessoa, boca aberta; ela avança, recua, avança novamente nos olhando fundo, ameaçando. A câmera mexe e muda de ângulo; agora os borrões parecem um olho. Dentre outras figuras que continuam piscando, um rosto, um frame, marca: o olho da esquerda é do marido, o da direita da esposa, a boca é uma junção alongada das bocas dos dois; são dois em um, afinal, Ele também está enlutado. Somente no fim do filme, percebemos que os primeiros rostos são da esposa durante o surto final.

2.2.1 Diálogos¹¹

“Ele: Eu tive uma conversa com Wayne. Acho que ele lhe dá muita medicação.

⁹ Primeiro vemos um plano *handheld* dos pés dela contra o solo da mata e contra as plantas, mas com *inserts* de planos em *slow motion* da vegetação no solo da floresta caótica com todas as plantas podres e mortas, e talvez os pés dela enquanto pisam. Os planos em *slow motion* são noturnos com uma iluminação artificial que se move para que as sombras cintilem e apaguem cada sinal de realidade dos *takes*.

¹⁰ *Take* em *slow motion* do pescoço dela dentro da cabana. Ela está em pé completamente imóvel. Dissolver lentamente da cena anterior. Durante um tempo, não conseguimos diferenciar entre as sombras da floresta e as sombras de seus cabelos. É como se as duas imagens combinassem... Como se as copas das árvores dessem lugar a ela, para a imagem de seu pescoço e cabelos. Agora a cena anterior desaparece. Depois que ela se foi, a cor verde ainda se está nela e em seu pescoço e cabelos. Ela está esverdeada como no primeiro plano na mata. Agora ele entra no plano e a tom verde desaparece. O *slow motion* vira *handheld*.

¹¹ Traduzidos – e adaptados para uma melhor tradução – do original em inglês.

Ela: Pare... por favor. Acredite que outras pessoas podem ser melhores que você, pelo menos dessa vez.

Ele: Ele acabou de sair da faculdade. Não sabe o que está fazendo. Eu já tratei dez vezes mais pacientes do que ele.

Ela: Mas você não é médico...

Ele: Não, eu não sou... e tenho orgulho de não ser quando encontro um médico como ele! Não há nada atípico no seu luto...”¹²

“Ela: Você sempre foi distante de mim e do Nic... pensando bem... muito, muito distante...

Ele: Certo... Você pode dar alguns exemplos?

Ela: Cacete, não é tão difícil entender! Como no verão passado. Você esteve muito longe no verão passado, como pai e como marido... e foi o último verão de Nic, você perdeu... que pena! Eu nunca interessei você, até agora... que sou sua paciente... talvez eu não possa falar essas coisas...

Ele: Não há nada que você não possa falar.

Ela: Para você é indiferente se seu filho está vivo ou morto... aposto que você tem um monte de respostas inteligentes de terapeuta, não é?

Ele: Bem, na verdade, foi para honrar o seu desejo... você queria paz para escrever....

Ela: Talvez não quisesse...?

Ele: O que eu entendi é que você queria escrever sozinha. Você e o Nic iam para o "Éden", só vocês dois. Para você terminar de escrever sua tese...

Ela: Mas não terminei...

Ele: Não?

Ela: Viu, você nem sabia!

Ele: Por que você desistiu? Não é do seu feitio.

Ela: O projeto pareceu menos importante lá.... Como você disse quando eu falei sobre meu tema: “superficial”!...

Ele: Eu nunca chamei sua tese ou seu tema de superficial!

Ela: Talvez você não tenha usado essa palavra... mas é o que você quis dizer. E de repente... era superficial! Ou pior ainda... uma espécie de... mentira!

¹² Anexo I, p. 6.

Ele: Entendo.”¹³

“‘Exposição’! Essa é a única coisa que realmente ajuda. Todo o resto é besteira! Você tem que ter coragem de ficar na situação que assusta... e, em seguida, você vai aprender que o medo não é perigoso!”¹⁴

“Ele: Sinta que o banco debaixo de você a está arrastando para baixo, envolvendo você. Você está completamente calma e relaxada. Tudo o que você sente é um calor e peso agradáveis. Você está respirando fundo e normalmente. Então imagine que você está no Éden, tente imaginar que você está chegando no Éden através da mata...”¹⁵

[...]

“Não importa o quê, você experimentou algo agora... você esteve lá. Deixe que o medo venha se ele quiser! Qualquer coisa que a mente pode conceber e acreditar ela pode alcançar.”¹⁶

“Ela: Eu já tive medo aqui antes...

Ele: É, parece que sim...

Ela: Eu só não sabia que era medo. Eu fiquei com medo e parei de escrever...

Ele: Mas o que foi diferente da última vez...?

Ela: Houve um barulho...

Ela: (*off*)¹⁷ Eu estava lendo um capítulo da minha tese...

Ele: (*off*): Femicídio!

Ela: (*off*) Quando ouvi o barulho... eu ouvi o choro do Nic...

[Ela encontra Nic e descobre ele não está chorando]

Ele: Então não era o Nic chorando?

Ela: Parece que não...

Ele: E porque você teve uma experiência que não pôde explicar racionalmente, você colocou o “Éden” no topo da pirâmide. “Éden” foi o catalisador que acionou o seu medo. Você tirou conclusões. Você ligou o lugar com algo emocional. Você se sentiu ameaçada por alguma coisa daqui. Se houvesse qualquer perigo real, o medo teria salvo sua

¹³ Anexo I, p. 11-13.

¹⁴ Idem, p. 19.

¹⁵ Idem, p. 28.

¹⁶ Idem, p. 32.

¹⁷ As falas em *off* foram cortadas na versão final do filme.

vida, porque sua adrenalina poderia ser usada para lutar ou fugir. Mas o que você experimentou foi somente pânico! Nada mais! O grito não era real...”¹⁸

"Ele: Eu quero fazer um exercício agora. É jogo de adivinhações! Eu sou todos os pensamentos que provocam seu medo... você todos os pensamentos racionais. Eu sou a natureza... Tudo o que você chama de natureza...

Ela: O que você quer?

Ele: Machucar você tanto quanto eu puder.

Ela: Como?

Ele: Como você acha?

Ela: Me assustando?

Ele: Matando você!

Ela: A natureza não pode me machucar... você é apenas todo o verde lá fora...

Ele: Não, eu sou mais do que isso....

Ela: Eu não estou entendendo!

Ele: Estou lá fora, mas também estou aqui dentro...! A natureza de todos os seres humanos!

Ela: Ah, esse tipo de natureza. Você é o tipo de natureza que leva as pessoas a fazerem coisas más... contra... as mulheres.

Ele: Isso é exatamente quem eu sou!

Ela: Bem, esse tipo de natureza me interessou muito quando eu estive aqui da última vez... esse tipo de natureza foi o tema da minha tese... mas não devemos subestimar o “Éden”! Eu descobri algo a mais no meu material do que eu esperava...

Ela: (*off*) Se a natureza humana é má, isso vale também para a natureza das...

Ele: Das mulheres! Para a natureza feminina?

Ela: (*off*) "As mulheres não controlam seus próprios corpos, a natureza controla...". Eu tinha isso escrito! Nos meus livros.

Ele: Toda a literatura que você encontrou era sobre coisas más cometidas contra as mulheres, mas você leu isso como prova da maldade da mulher? Você tinha que ser crítica com os textos! Essa era sua tese. Em vez disso você abraçou a ideia. Você sabe o que você está dizendo?

Ela: Esqueça isso! Eu não sei por que eu disse isso!”¹⁹

¹⁸ Anexo I, p. 39-42.

¹⁹ Idem, p. 51-55.

“Ele: Você quis me matar?

Ela: Ainda não. Os três mendigos não estão aqui ainda.

Ele: "Os três mendigos"? O que isso significa?

Ela: Quando os três mendigos chegarem, alguém deve morrer!

Ele: Entendo.

(Ela olha para Ele, como se tivesse medo de perdê-lo. Ela se deita e o abraça. Em seguida, Ela começa a chorar sem restrição. Ele a acaricia, mas, de repente, Ela para seu choro e olha para Ele, triunfante, quase provocativa).

Ela: “Uma mulher chorando é uma mulher planejamento!”

(Ela olha para Ele, que parece estar confuso).

Ela: "Falsa em pernas e falsa em coxas. Falsa em peito, dentes, cabelos e olhos.”²⁰

²⁰ Anexo I, p. 65-66.

*Who am I at night when my eyes are closed tight?
 Who am I, and where; when eyes see far beyond?
 Every border, every dream?
 Every hidden memory?
 Every nightmare, truth or dare, who do I see now?*

*Look at me!
 Tell me what you see
 Are we just being everyone?*

*Where am I; tell me what should go, what should stay
 Where am I? Where am I? And where shall I go tonight?
 Every night a different theme
 Every time you're in a different dream
 Am I me there?
 What am I?
 Who will I be now?*

*I cry
 I fall
 I love
 I hate
 I know many though no face ever stays
 I breathe
 I fly
 I kill
 I die
 Though there's nothing that I know
 No one can recall where I have been or who I was*

DAS RELAÇÕES DO SUJEITO: abordagem psicanalítica

As angústias, pulsões e emoções do espectador intervêm em sua relação com a imagem. O Cinema, sabendo disso, traz à tela elementos que manipulam a percepção do espectador e o faz ter sensações que não sentiria normalmente, sem envolvimento psicológico com o que é contado. Essa ideia reforça o conceito máximo de que a imagem existe para comunicar, caso contrário, mesmo existindo, não teria existência para o homem. E comunicar diz respeito a um processo de *relação* com *alguém*. Para a psicanálise lacaniana, por exemplo, o próprio sujeito só tem sentido mediante o processo de relações mútuas com outros sujeitos, uma vez que ele mesmo é efeito do simbólico, ou seja, concebido como um grupo de significantes. É com suas formações imaginárias que ele *deseja* e relaciona-se com o Real. O que regula sua relação com a obra é o dispositivo psíquico, que controla a subjetividade mental. O dispositivo²¹ desempenha papel essencial na transformação do indivíduo em sujeito, é o que não é visível, mas permite ver. Esta segunda parte trata da Psicanálise, porém dentro do contexto da narrativa literária, para entendermos *Anticristo*.

3.1 Inconsciente

A psicanálise de Freud evidencia uma divisão do aparato da atividade psíquica. Em nível primário, organizam-se os processos inconscientes, onde se formam sonhos e neuroses. Esse é o local do livre fluxo da atividade mental, respeitando as leis do desejo iminente. No inconsciente não há objetividade, tudo é lidado sob os fundamentos de uma linguagem simbolizada e sem se importar com a *realidade*²². Os processos primários não respeitam o tempo. Para eles, na verdade, não existe tempo. Um perigo de anos continua tão

²¹ “O dispositivo é, antes de tudo, uma organização material: os espectadores percebem em uma sala escura sombras projetadas em uma tela, produzidas por um aparelho colocado, no mais das vezes, atrás de suas cabeças [...] Essa imobilidade em uma sala escura provoca um retorno a um estado antigo do psiquismo, uma regressão, a da pessoa que dorme [...]. O dispositivo fílmico é, portanto, vizinho ao do sonho. Como a pessoa que sonha, o espectador alucina até certo grau imagens que ele percebe como reais. O cinema é, portanto, um aparelho de simulação, que não se contenta em fabricar imagens simulacros, percebidas como representações da realidade, mas, antes de tudo, dirige-se para o espectador como sujeito psíquico, provocando um efeito particular, o ‘efeito-cinema’” (AUMONT, 2006, p. 83, 84).

²² Com isso, associações estranhas se formam sem respeitar a lógica ou a realidade: ideias podem substituir outras semelhantes ou até ocupar o lugar de outras totalmente diferentes.

perigoso quanto era; um sofrimento de hoje pode durar a vida inteira. O “princípio do prazer” é o que os rege, oposto ao “princípio da realidade” que rege o consciente.

Antes de Freud era raro dissociar a ideia de vida mental da ideia de consciência. Analisando seus pacientes, ele descobriu que deveria quebrar essa lógica psicológica e sugerir a relação de que o sujeito guarda em si uma atividade mental que não depende da vontade consciente, ou seja, existiria na mente do sujeito algo não controlável, que teria vida própria e estaria inconsciente. Freud percebeu que, na verdade, a consciência é apenas uma parcela pequena da vida mental. Quando escreveu sobre a existência da vida mental inconsciente, precisou mostrar na prática como encaixar sua nova teoria. Para isso, apresentou três situações/espécies dessa atividade: os sonhos²³, os sintomas neuróticos²⁴ e as parapraxias²⁵.

Os conceitos básicos da teoria freudiana do inconsciente não são complicados: não sabemos por que sentimos o que sentimos; não sabemos por que tememos o que tememos; não sabemos por que pensamos o que pensamos; e, acima de tudo, não sabemos por que fazemos o que fazemos (KAHN, 2010, p. 36)

Em outro nível, o secundário, estão os processos conscientes, a normatização, a dominação da energia psíquica que *vaza* do nível primário, sob o domínio dos princípios do mundo real, que descrevem o mundo familiar da lógica. Nesse espaço psíquico estão as expressões sociais e civilizadas do homem, racionalizadas pelas linguagens do mundo que ceifam e geram representações e discursos racionais.

O nível inconsciente é como uma grande área cercada com muros de tijolos na qual pensamentos, desejos e impulsos da vida mental estão circulando livremente, porém confinados. Uma pequena porta dá passagem a uma área menor, muito menor, que não tem paredes de tijolos, mas janelões de vidro. Somente os impulsos que estão na área menor podem ser vistos por quem passa na rua que cerca o terreno. Tudo o que um impulso quer é ser visto. Esses impulsos estão no pré-consciente, isso quer dizer que se ninguém os olhar, eles continuam esperando. Mas podem ser chamados à consciência pela força da vontade.

Um vigia na porta regula quem pode passar para a área menor e busca quem tem que voltar para a área grande. Alguns impulsos, que entram sem permissão são buscados à força e se tornam *recalcados*. “Esse vigia que expulsa, ou seja, que recalca os impulsos indesejáveis, é o mesmo vigia que surge como *resistência* quando o analista se põe a remover

²³ Os sonhos seriam a *Estrada Real* para o inconsciente. Quando interpretados e compreendidos pelo sonhador (e somente por ele), “revelariam os desejos inconscientes mais importantes” (KAHN, 2010, p. 51).

²⁴ Somente a vida mental inconsciente explicaria alguns tipos de comportamentos autodestrutivos que o sujeito não sabe explicar a origem.

²⁵ Atos falhos na fala, na escrita, ao esquecer coisas e ao realizar movimentos desajeitados.

o recalque²⁶ para a liberação do paciente” (FREUD *apud* KAHN, 2010, p. 39). O vigia existe porque se um desses impulsos é percebido na consciência, produz emoções indesejáveis, de medo, de culpa ou de vergonha. Em algumas linhas de terapia, o terapeuta busca no inconsciente questões que devem ser resolvidas e as traz ao consciente, para que o paciente possa enfrentar o perigo, o sofrimento.

“Freud acreditava que a culpa decorrente de um desejo inconsciente poderia ser mais forte e mais destrutiva do que a culpa decorrente de uma ação real” (KAHN, 2010, p. 43). Esses desejos, quando conscientes, não reconhecem o adiamento da recompensa. A gratificação instantânea é a única maneira de saciá-los, mesmo que isso possa ultrapassar o bem-estar dos outros.

Até agora, os impulsos de nível primário parecem de todo ruins, o que não é verdade. “O domínio do processo primário é depositário do material bruto que forma a nossa poesia, criatividade e espírito esportivo. Um mundo de processo secundário puro seria na realidade um mundo estéril” (KAHN, 2010, p. 46). O artista consegue retirar do mundo primário uma unidade e materializá-la.

Com o avanço de seus estudos, Freud entendeu que deveria redividir a mente humana e estabelecer, entre as partes, uma relação não de constante e persistente conflito, como no modelo anterior, mas em três instâncias em constante atrito umas com as outras. Ao final, ele tinha um modelo no qual uma instância funcionava sob as leis do nível primário (e seus princípios) e a outra sob as leis do nível secundário. A terceira era a materialização do vigia. Ele utilizou-se dos termos *id*, *ego* e *superego*.

O *id* é o que compreende os impulsos instintivos, aqueles sem meio termo, sexuais, agressivos. Sempre segue o “princípio do prazer” e é totalmente inconsciente. O *superego* é o que se tem como consciência. Lá estão as proibições aprendidas na infância. O ataque do *superego* é a culpa (como somente parte do *superego* é consciente, algumas pessoas sofrem do que se chama de culpa inconsciente). O *ego* media as relações entre *id* e *superego*. Ele segue as leis do nível secundário e adia a gratificação dos impulsos, em busca de gratificações suplementares. “O *ego* representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o *id*, que contém as paixões” (FREUD, 1923 *apud* KAHN, 2010, p. 48). O *ego* deve administrar os impulsos do *id* para não sofrer com as reações do *superego*. Cria-se, assim, uma série de mecanismos de defesa que podem controlar a ansiedade provocada pelas pulsões destrutivas.

²⁶ Remeter ao item 2.3.1

3.2 Ansiedade

Como primeiro significado, pode-se dizer que *ansiedade* é um fenômeno caracterizado por sintomas fisiológicos (batimentos cardíacos e respiração acelerados, etc.) com ou sem conhecimento consciente do sujeito. Freud chegou até a descrever que ansiedade seria o processo inconsciente do medo, mas logo descarta uma divisão tão formal dos termos. A ansiedade está diretamente relacionada às correntes causais dos problemas de cada um e seus recalques, “é uma resposta ao desamparo diante do perigo. Se o perigo surge, a ansiedade é automática e imediata. Se o perigo é ainda iminente, a ansiedade é a *antecipação* do desamparo diante do perigo” (KAHN, 2010, p. 142).

Antes de 1926, Freud pensava que os recalques dos impulsos inconscientes causavam a ansiedade, porém, questionando-se sobre o que, então, causaria os recalques, por que o sujeito reprime, por exemplo, impulsos sexuais, tornou-se óbvio que a resposta seria a própria ansiedade. Se o sujeito nada teme, não há motivo para instituir recalques. É importante destacar que o perigo, do qual se fala, pode ser, também, interno, referente à vida mental. Isso é comprovado pela repressão do superego, que se torna, por exemplo, quem pune o desejo sexual incontrolável e insaciável. O sujeito, então, passa a sentir ansiedade pela dolorosa culpa que terá ao deixar extravasar o impulso de nível primário, sofrendo dos sintomas corporais.

É importante lembrar que a teoria de Freud descreve não apenas a antecipação do perigo, mas também a antecipação do *desamparo* diante desse perigo. Se tenho confiança na minha capacidade de lidar com o perigo, não preciso ser prevenido e nem me sinto ansioso [...] A ansiedade é acionada bem antes de o desconforto verdadeiro ocorrer (KAHN, 2010, p. 145-146).

A citação de Kahn remete à grande dor intrínseca ao filme de Lars von Trier, o luto²⁷.

Freud remonta esse fenômeno diretamente ao nascimento, à experiência traumática original. O passo seguinte é ainda mais oneroso. O próprio *pensamento* de fazer ou dizer alguma coisa que desagradaria aos meus pais logo passa a disparar a ansiedade. Freud achava que, ao longo de toda a vida, o principal medo que temos é o de perder uma pessoa ou um objeto valioso. Perder o *amor* de uma pessoa valiosa equivale psicologicamente a perder essa pessoa. Para Freud, a reação à perda é a dor,

²⁷ Remeter ao item 2.4

e a reação à antecipação é a ansiedade [...] A ansiedade é uma função do ego, e o ego tem de lidar com três forças demandantes: o mundo exterior, o id e o superego (KAHN, 2010, p. 146-147).

A ansiedade forte e perturbadora comumente se torna conhecida e sua causa *visível*. Dessa forma, um dos modos de controlá-la pode ser o sujeito aprender sobre si e seus problemas inconscientes e impulsos. Um autoconhecimento aprofundado garante um maior autocontrole. Acontece, também, de algumas vezes a ansiedade simplesmente se reduzir com o tempo, o que não é normal. Kahn ainda aponta outras duas maneiras de lidar com a ansiedade.

Na terapia cognitiva, o terapeuta faz o confronto do perigo iminente com a realidade, mostrando para o sujeito que ele está super-reagindo e supervalorizando a situação assustadora (no inglês, *overreacting*). Porém, esse método é considerado como apenas paliativo e mal visto por outros terapeutas.

A última forma de lidar com a ansiedade, apontada por Kahn, é a “dessensibilização sistemática” proposta pelo psiquiatra sul-africano Joseph Wolpe. Alicerçada no condicionamento clássico de Pavlov, a solução de Wolpe se baseia no fato de que, segundo ele, relaxamento e ansiedade são incompatíveis. Se o sujeito relaxa diante da situação que o aflige, conseqüentemente não ficará ansioso. Como relaxar diante de algo que desespera não é nada fácil, o sujeito necessita seguir relaxando aos poucos, interagindo com situações ou objetos que remetem à causa do medo, e gradualmente ir aumentando a intensidade com objetos mais próximos. Ele chamou essa técnica de “relaxamento progressivo”.

Wolpe percebeu que imaginar a situação assustadora enquanto relaxado ou progressivamente imaginar novos aspectos assustadores da situação, permitia ao sujeito reduzir a ansiedade. Partindo dessa descoberta, Wolpe definiu que todo problema podia ser visto como fobia e deveria ser avaliado de acordo com a fala do sujeito, mesmo quando improváveis. Para esse trabalho, que visa analisar as situações expostas no filme de Lars von Trier, as críticas aos estudos de Wolpe não importam, uma vez que aqui não se pretende estudar Psicologia. Vale apenas dizer que, para os críticos, a “dessensibilização sistemática” é também mais um paliativo, já que o perigo pode voltar em outros sintomas, e Lars, desacreditado que algo lhe pudesse curar da depressão, faz essa crítica em seu filme.

3.3 Mecanismos de defesa

Para discorrer sobre uma das principais preocupações de Freud, é preciso falar sobre os mecanismos de defesa, que é exatamente a forma como o sujeito lida com a ansiedade em seu íntimo. Por definição, está na base da Psicanálise estudar os conflitos entre impulsos e punições e como lidar com eles.

Freud deu o nome de *mecanismos de defesa* às muitas tentativas do ego de solucionar esses dilemas. Repetidamente, ele disse que os mecanismos de defesa eram a pedra fundamental da teoria psicanalítica. Se os compreendêssemos, entenderíamos como a mente funciona. Embora ele tenha acrescentado que por meio disso compreenderíamos também a neurose, é importante observar que nem Freud nem nenhum dos seus seguidores acreditavam que o emprego dos mecanismos de defesa era necessariamente patológico. Pelo contrário, todos nós os usamos; não poderíamos levar a vida sem eles. Esses mecanismos só se tornam um problema ao serem utilizados pelo ego de modo excessivo ou inflexível [...] Um mecanismo de defesa é uma manipulação da percepção que tem como intuito proteger o indivíduo da ansiedade. A percepção pode ser de episódios internos, tais como os sentimentos e impulsos, ou de episódios exteriores, tais como os sentimentos dos outros ou as realidades do mundo (KAHN, 2010, p. 160-161).

3.3.1 Recalque, o caos reina

Alguns impulsos conseguem ir para o pré-consciente sem a autorização do vigia/ego. Recalcar é mandar esses impulsos e sentimentos de volta para o inconsciente, em um processo de manipulação da percepção de um desejo vindo do inconsciente. Como desejar uma pessoa do mesmo sexo; é provável que o sujeito se sinta dolorosamente culpado por sentir essa atração sexual. Pior ainda é a angústia da possibilidade da sociedade puni-lo e humilhá-lo. Por outra perspectiva, se o sujeito toma conhecimento consciente desse desejo e o nega ou o oculta de todos, inclusive dele mesmo, ele precisará lidar com a angústia de nunca satisfazer esse impulso sexual.

O recalque é indispensável. Acontece que “muito pouco recalque pode lhe causar problemas, permitindo que um caos irrestrito reine na sua mente [...] recalque demais também pode lhe causar problemas” (KAHN, 2010, p. 139-140). Boa parte da culpa dessa realidade global vem dos pais, que não sabem, ao educar, diferenciar sentimento e comportamento. É comum os pais educarem ceifando ações/atos dos filhos sem explicar que é de direito deles pensar as coisas, porém é necessário saber que certos comportamentos não são aceitáveis para

a sociedade. Essa conduta e mudança na maneira de educar reduziriam a quantidade de crianças que se tornam adultos muito recalcados.

3.3.2 *Negação*

Enquanto recalque diz respeito à manipulação da percepção de um impulso, ou seja, algo sistematicamente interno, a negação diz respeito a estímulos externos. É quando o sujeito se protege do mundo exterior e da ansiedade que ele causa, modificando sua percepção da realidade – ou até deixando de perceber – seguindo as leis de seus pensamentos e sentimentos. “Para o ego, o uso de um mecanismo de defesa que distorce a realidade, como, por exemplo, achar que não existe perigo na alta velocidade, lhe apresenta um problema. Entretanto, mesmo o ego mais maduro e flexível dá um jeito de, às vezes, fazer exatamente isso” (KAHN, 2010, p. 165).

3.3.3 *Projeção*

Projeção é quando o sujeito, ao reagir contra um estímulo, manipula uma percepção interna e uma externa. Ele recalca um impulso e se equivoca ao perceber aquele sentimento em outra pessoa. Um exemplo clássico é a projeção dos homofóbicos ao sentir um impulso homossexual e projetar esse desejo no objeto de prazer. Ao invés de eles sentirem atração por pessoas do mesmo sexo, acreditam que essas pessoas o desejam incontrolavelmente. Ou ainda, buscando referência em *Anticristo*, tem-se a mulher que, em um momento inicial pós-luto se culpa pela morte do filho e depois projeta a culpa na ausência anterior do marido na vida dela e do filho.

3.3.4 *Formação reativa, quando o caos reina de verdade*

Uma das formas de o sujeito se proteger da ansiedade é modificando sua percepção interna dos acontecimentos. É mais fácil acreditar, não no sentido consciente do termo, que os eventos foram seu oposto do que aceitar a realidade das coisas. O indivíduo

pode transformar amor em ódio e ódio em amor, ou desejo em medo, nesse último exemplo, esquivando-se da culpa que o desejo acarretaria.

3.4 Luto

O homem, como ser eminentemente social, alicerçado em suas relações em grupo, que define instituições de sociedade, essas baseadas nas mais íntimas, como família e Igreja, e significado por suas relações com outros homens, com disse Lacan, se faz, e para isso reserva grande parte de sua energia psíquica (libido), no relacionamento de afeto. Quanto mais próximas as pessoas são umas das outras, quanto mais importantes umas para as outras, mais libido é investida entre elas. Essa energia não é focada somente às pessoas como algo material, mas também às memórias e associações vinculadas ao relacionamento. Em uma relação de pai e filho isso se torna claro.

Quando o sujeito que *ama* perde a pessoa amada, uma grande quantidade de energia fica sem alvo e a pessoa desolada sente uma dor aguda e uma sensação de vazio. O luto é o momento de reorganização psíquica de cada memória e associação importantes ligadas à pessoa perdida. É quando a libido deve ser realocada a fim de a falta da perda diminuir. Com isso, o luto também diminui gradualmente.

Em que consiste, portanto, o trabalho que o luto realiza? Não me parece forçado apresentá-lo da forma que se segue. O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, o que exige que toda a libido de suas ligações com aquele objeto seja retirada. Essa exigência provoca uma oposição compreensível – é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena. Esta oposição pode ser tão intensa a ponto de dar lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato. Elas são executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Cada uma das lembranças e expectativas isoladas através das quais a libido está vinculada ao objeto é evocada e hipercatexizada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas... (FREUD, 1917 *apud* KAHN, 2010, p. 223).

Em 1917, com *Luto e melancolia*, Freud acreditava que para o luto bem-sucedido era necessário que toda energia de relação com a pessoa perdida deveria ser retirada, uma vez que se apegar a uma imagem interna interferiria na relação com outras pessoas, ligando a liberdade com a perda. Freud percebeu em 1923, em *O ego e o id*, que essa introjeção do que

se perde poderia ser universal e, na verdade, a única forma de conseguir se desligar da perda. Uma memória ou fantasia reconfortante é aquela que pode ser lembrada quando o enlutado conscientemente quiser, não parecendo assombrações.

É preciso que o processo de luto seja completado sempre. A realidade e implicações da perda devem ser enfrentadas e profundamente aceitas. O oposto a um luto completo é o perigo de depressão, de afastamento das relações com outras pessoas, da falta de interesse pela vida, entre outros que incluem problemas físicos. Como o luto é doloroso, é comum as pessoas o evitarem ou minimizá-lo. Por melhor que seja a intenção de amigos ou familiares que apóiam o afastamento do luto, evitar enfrentar esse processo só trará aspectos negativos e uma incompletude futura.

De Freud em diante, aqueles que estudaram a tristeza dizem que, para se libertar, a maioria das pessoas enlutadas deve viver plenamente o luto. Isso significa que na prática o enlutado deve:

- permitir-se chorar;
- estar disposto a falar bastante sobre a perda, a dor da perda e o que ela significará em sua vida;
- estar disposto a falar sobre a pessoa perdida e sobre as experiências com ela compartilhadas;
- ser encorajado a falar de qualquer raiva que sente em relação à pessoa perdida;
- ser encorajado a expressar livremente qualquer culpa que sente em relação a pessoa perdida, inclusive a culpa de não ter feito o suficiente para salvá-la; e
- receber apoio solidário em relação a tudo que foi exposto antes (KAHN, 2010, p. 230).

É preciso sentir o luto, mas um luto gradativo, porque a dor que se sente amedronta e parece insuportável, mas existe e deve ser sofrida para uma vida saudável.

*Come join your inner wonderland
A place of all you don't understand
Come join this labyrinth deep within
The place of all miracles of your mind*

*Come join the magic, the power that you create
Come, be aware it's an illusion you have made*

*Come join the flow that guides you through a restless mind
Come join the flow that moves the night*

*You've passed the gate now, the door to inner wonderland
You've passed the gate made to create the borders of your dream*

*Come, enter further, do you dare?
Come face the hell you daily bear
Come pass the borders of what's real
Come touch and see and feel*

*Come join this flow
Come join us, all here within your mind*

*Come join the magic, your body is weightless
You roam and you are anyone you can be*

*Come join this flow
Come join us all, here beyond your mind*

*As you enter this inner flow, your second part begins
And while the night embraces you, you deal with the day*

DAS VANGUARDAS DO CINEMA [e seus significados]

Hoje, o Cinema está morrendo? Peter Greenaway (*apud* LANDIM, 2008, p. 33) diz que morreu no dia 31 de setembro de 1983 com o *zapping*, “quando foi introduzido o controle remoto nas salas de visita do mundo todo, porque, de repente, foi introduzida a escolha. E você não pode ter escolha no cinema”. O que deve ser feito, então, segundo ele, é interativizar a arte com as novas tecnologias de multimídia, tornando o Cinema uma grande experiência participativa.

O Cinema morre hoje como já morreu muitas outras vezes no passado. Historicamente, ele precisou ser “inventado” logo depois de inventada a cinematografia. Surge a narrativa clássica. Quase ao mesmo tempo, a modernidade deixa traços. Como nos anos 20 com tendências subjetivistas. Nos anos 50, uma Europa pós-guerra quer se expressar. O cinema-verdade/cinema-realidade aparece para dar voz ao povo. Saturados por uma cultura de maximização da Sétima Arte, das produções exuberantes, milionárias e gigantescas, nos anos 60, criou-se o conceito de autoria, o cinema de autor, que cruzou continentes. Décadas depois, para resumir, nos anos 90, um grupo propõe, ao mesmo tempo, toda uma ruptura dos modelos clássicos e modernos, da narrativa clássica e do cinema de autor, e uma junção deles.

Agora, tenta-se aceitar que o Cinema não é mais visto da forma predominante como era no século XX. Espectadores assistem de maneira diferente, produtores realizam filmes diferentes. O Cinema se diverge. Ele não é um conceito terminado e deve ser atualizado conforme o cotidiano recebe novos valores e tecnologias e a cultura se renova. Todos os momentos de crise apontados acima foram superados com a vanguarda de movimentos que renovaram o modo de fazer e ver Cinema.

É notável que, de tempos em tempos, marcas cinematográficas surgem nas mais variadas partes geográficas (LEITE, 2007). “Essas ondas não duram mais que poucos anos, não somam um montante maior que uma pequena fração da produção cinematográfica de uma região. São, porém, cruciais para se entender uma sociedade, um país” (LEITE, 2007, p. 15).

Câmeras digitais de baixo custo permitiram aos realizadores de filmes a prática de novas experiências em linguagem e estética. Nos anos 90, quem antes não contava com recursos para produzir, agora tinha em mãos equipamentos de alta qualidade, podendo escolher os que melhor suprissem as necessidades de cada projeto. O mundo familiarizado com a Sétima Arte e com muitos cineastas em potencial levou a inovações comparáveis aos

primeiros anos da invenção do Cinema, décadas de 20 e 30, quando quem queria fazer filmes devia inovar/criar. A película de 35 mm continua sendo o padrão de projeção e captação mais bem sucedido no cinema industrial. Essa é uma tecnologia que remete ao século XIX e nunca foi ultrapassada. Alguns avanços não vingam por falta de interesse da grande indústria.

Exemplos históricos mostram que novas plataformas vêm para agregar valor ao cinema, muitas vezes modificando por completo suas bases. Em 1920 o som foi introduzido à imagem em movimento. Na época, a inovação foi vista como apocalíptica, porque levaria o cinema à extinção, pelo menos na sua forma de linguagem universal. Não foi o que aconteceu. Com o som, novos públicos aderiram ao hábito de ver filmes e uma indústria mais estável se instalou. Foi preciso rever toda a linguagem fílmica, inclusive distanciando o Cinema da aproximação com o teatro. Na década de 40, porém se estabelecendo firmemente somente nos anos 50/60, a cor foi introduzida.

Há questionamentos se o sistema digital ocupará o lugar da projeção em película. Vale pontuar que é esta tecnologia o que permite maiores possibilidades de desenvolvimento da linguagem, além de uma atualização mais frequente dos meios e da democratização do fazer cinema. As novas câmeras e processos de edição e finalização dão à equipe de produção infinitas possibilidades de criação. Hoje, filmes captados em plataforma digital podem ser telecinados para película. Esse é um processo muito comum. Filmes caseiros que se destacam são exibidos, normalmente, em salas de cinema do mundo todo. Em contrapartida, produções brasileiras ainda têm dificuldade em concorrer com produções estrangeiras, no que diz respeito ao número de cópias em película que são feitas. Isso significa que produções pequenas, em digital, ainda precisam ser *apadrinhadas* para alcançar o grande público.

Cinema e cinematógrafo não são mais a mesma coisa. Independentemente do suporte de que se trate, a arte de produzir filmes está mais vinculada à linguagem em sua complexidade do que nunca antes. Isso porque não se pode considerar, como muitos já o fazem por antecipação, que o Cinema está contido naquele meio de produção estabelecido em seu breve início ou ainda no cinema sonoro. Da mesma forma que na transição deste último, a modificação da captura e exibição da película para o digital é vista como o fim da *arte inventada*. Há muito, o digital está infiltrado no cinema e o que se discute agora é se há uma unidade artística que justifique uma continuação depois de uma segunda grande virada, pode-se considerar, linguística.

O movimento foi introduzido no cotidiano do homem em etapas, primeiro reproduzindo (não são tratados aqui méritos de objetivismo e subjetivismo) quase sem distorcer a realidade e depois criando os efeitos de eclipse temporal, tornando possível uma

reinterpretação de tempo e espaço. Correntes de cineastas vanguardistas recriaram a interpretação de realidade e alteraram a forma de o espectador ver filmes. Foram introduzidos recursos estéticos que possibilitaram com que o cinema ganhasse uma nova linguagem por detrás das existentes, ultrapassando narrativa e tela. Essa estética foi introduzida ao longo das décadas.

O *Expressionismo Alemão*, por exemplo, foi um movimento escancarado de produções primárias, que renunciou à racionalização em detrimento de uma expressão pura dos *porões* da mente. Oskar Pfister (*apud* AUMONT, 2002), religioso alemão leitor de Freud, ao analisar um artista expressionista não nomeado, conclui que o *Expressionismo* “chega à introversão, para sofrer a influência de um autismo que destrói todas as relações racionais e volitivas com a realidade empírica, condenando-o a uma contemplação ética e intelectualmente estéril” (AUMONT, 2002, p. 116).

4.1 Expressionismo Alemão

A segunda metade do século XIX foi marcada por clima de intensas mudanças no cotidiano do homem. Iniciou-se ali uma sociedade hiperestimulada. A classe burguesa intelectual alemã da época defendia uma cultura que rompesse com os padrões clássicos de então e pregava, para tal, uma ruptura individualista. Na Alemanha, começavam o modernismo e uma corrente radical das artes plásticas e poesia conhecida como *Expressionismo*.

Um dos mais famosos imperativos da cultura moderna é o “tornar novo”, que significa mais do que ser simplesmente original e singular. A expressão contém em si uma ideia que influencia e deixa marcas nos artistas da modernidade – a ideia de que as artes modernas têm o dever de serem vanguardistas, de estar à frente de sua época, transformando-a, ao mesmo tempo em que transformam a natureza das artes. Trata-se da propagação da “tradição do novo”; das artes rompendo suas ligações com o passado, pensando o presente e o futuro, numa tarefa simultânea de criação e destruição (BARROS, 2009, p. 49).

As diversas áreas – ciência, filosofia, psicologia – sofreram uma explosão de experiências e avanços. As cidades cresceram exponencialmente, a indústria se desenvolveu e se difundiu, novas tecnologias de comunicação tomaram a vida da população urbana, a política se tornou defasada. Pairava um ar de ruptura. A cultura clássica precisava mudar também. Tem-se já na arte o interesse claro pelas impressões e percepções, enquanto as

grandes narrativas do século XIX continuavam a tratar de conflitos de religião e moral. Desde então, autores apontam que a realidade não é o próprio objeto, mas, sim, o resultado da subjetivação do sujeito.

Os artistas são estimulados pela aspiração de independência estética e liberdade que se desenvolve na segunda metade do séc. XIX, não seriam mais simples moralistas burgueses, na medida em que a imaginação se foi rebelando cada vez mais contra o mundo social e científico, material e burguês. Eles almejam ser um instrumento independente, de descoberta, agentes de evolução criadora. O idioma de um realismo seco e direto não mais exprime, de modo satisfatório, a realidade de um complexo mundo de mutação, movimento, aceleração. Como as grandes experiências no mundo da pintura demonstram, a questão da arte não é mais simplesmente a de retratar fatos sociais de um mundo exterior consensual, mas tornar-se símbolo afirmativo de sua própria existência, símbolo que foi se tornando cada vez mais enigmático e labiríntico (BARROS, 2009, p. 51).

O *Expressionismo*, como vertente de arte moderna, já estava presente em outras modalidades artísticas antes de no Cinema. Roger Cardinal (1988 *apud* CÁNEPA, 2009) define a experiência expressionista como emocionalmente vigorosa, que desperta no artista um contato único com o “sentimento gerador da obra”. Isso tornaria o *Expressionismo* uma tendência sem início ou fim, que poderia se manifestar a qualquer momento, em qualquer lugar e por qualquer artista.

O *Expressionismo* prima por romper dinamicamente, tendendo a áreas inexploradas da experiência, com tradições sociais corruptas e valores falsos (BARROS, 2009). A origem comum do movimento na França e na Alemanha está na superação do caráter essencialmente sensorial do *Impressionismo*. Os termos expressão e impressão estariam significando exatamente o oposto um do outro. Enquanto impressão é um movimento de fora para dentro, no sentido de o *real* tocar a consciência, expressão é o inverso, o sujeito significando o *real*. Essa definição de expressão retrata o traço mais importante do *Expressionismo*: a experiência da realidade é de natureza subjetiva. A arte expressionista é o aparecimento público de realidades interiores, que distorce emotivamente a forma, passando para o espectador a subjetividade do artista.

O teatro expressionista apresentava peças que encenavam o desenvolvimento psicológico das personagens. O mundo interno da personagem era o único elemento de conexão entre os elementos da trama. Essa característica do teatro foi traduzida para o cinema pelos próprios dramaturgos, convidados a realizarem filmes de autor para o Cinema alemão. São marcantes a ligação com o gótico, os efeitos dramáticos de sombra e luz e vilões com poderes sobrenaturais. Com essa corrente em desenvolvimento e a necessidade de a indústria cinematográfica alemã criar seus próprios filmes, diante de um boicote internacional para

exportação à Alemanha durante a guerra, o *Expressionismo Alemão* se desenvolveu intensamente.

Em 1920, com um enredo de pesadelo, Robert Wiene despertou o interesse internacional para o cinema da então isolada Alemanha pós-guerra – em crise política, cultural e econômica –, o que provocou na comunidade especializada discussões a respeito da artisticidade e expressividade do cinema. *O gabinete do dr. Caligari* e outros filmes igualmente sombrios foram a ignição para a escola cinematográfica expressionista. O *Expressionismo Alemão* no Cinema indicou novas relações entre filme e artes gráficas, ator e atuação. Com personagens desligados da realidade, traduzidos em dramas plásticos com simbologias macabras, criando um elo entre teatro e pintura, os filmes expressionistas passavam para a tela conflitos emocionais típicos do *Expressionismo*.

É claro que o Cinema dessa corrente não era um retrato fiel do *Expressionismo*. Na verdade, é uma apropriação do termo, que representava a vanguarda artística mais popular da época. Mesmo assim, algumas características são comuns aos filmes expressionistas: preocupação estratégica com a composição (no que diz respeito a tudo o que se vê), com as temáticas (baseadas na literatura romântico-fantástica do século XIX; consideradas também experiências que levariam ao gênero de horror) e com a metodologia da estrutura narrativa (que abre ao filme qualquer tipo de interpretação, frustrando uma análise definitiva).

Mas a criação da atmosfera de pesadelo que lhe daria fama duradoura só foi possível porque a cenografia produzida em painéis pintados ao estilo expressionista conseguiu evocar a fisionomia de um mundo tortuoso e imprevisível. Ao evitar as formas realistas, reforçando as curvas abruptas e a pouca profundidade, esse cenário provocava sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada. A isso se somavam a interpretação dos atores – repleta de exageros e de movimentos de grande impacto visual, reforçada pela maquiagem pesada e igualmente deformadora – e uma narrativa que envolvia personagens lidando com sentimentos destrutivos e de revolta contra a autoridade. Tratava-se, afinal, de uma obra que realizava a proposta expressionista de traduzir visualmente conflitos emocionais (CÁNEPA, 2009, p. 67)

O espaço fora da tela (*offscreen*) foi muito valorizado nos filmes expressionistas. Buscando “narrativas mais enigmáticas”, os filmes eram decupados de forma a causar diferentes significados para os *offscreen*, principalmente no que diz respeito à imprevisibilidade. Vale ressaltar que todos os elementos eram estudados para fazer sentido. “Não se permitiria nada, nada mesmo, que fosse desnecessário; palavras e imagens tinham de coincidir perfeitamente. A colocação de cada palavra devia ser decidida de acordo com a importância da impressão visual que ela estava destinada a criar” (ROBINSON, 2000 *apud* CÁNEPA, 2009, p. 77).

O Cinema expressionista alemão dava ao espectador o papel de reconstrução da continuidade fílmica, elemento que já começava a ser marginalizado por Hollywood. Era o espectador quem devia significar as várias elipses do filme. O *Expressionismo Alemão*, no final das contas, não pode ser analisado da mesma forma que obras hollywoodianas da época, uma vez que toda sua construção estava baseada em uma norma díspar de narração e em narradores nada confiáveis, dando forte aspecto de ambiguidade e hesitação.

4.2 Dogma 95

Na Dinamarca, utilizando-se das novas possibilidades tecnológicas e da democratização do Cinema, os realizadores Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristen Levring e Sören Krag-Jacobsen criaram o manifesto *Dogma 95*, cujo objetivo central era produzir filmes com aspectos mais primitivos, antiilusionistas, sem a utilização de efeitos especiais e com foco na narrativa e nas interpretações dos atores. “Em uma época em que o elogio à pluralidade muitas vezes se confunde com falta de critérios e, portanto, em que poucos se arriscam a dizer o que, de fato, consideram bom cinema, a publicação de um manifesto foi em si uma provocação” (HIRATA FILHO, 2008, p. 121).

A radicalidade de Trier reside no fato de ousar dizer que sim. Quando todos acreditavam não ser mais possível fazer arte revolucionária, o cineasta propõe um cinema utópico, eminentemente político, de combate, justamente no terreno que o capitalismo de ponta mais deseja controlar: a esfera da tecnologia digital. Subvertendo eletronicamente as íntimas relações que o trabalho na sociedade capitalista estabeleceu com os meios de produção hollywoodianos, rompendo a monotonia da cadência, curto-circuitando as projeções do *establishment* cinematográfico, Trier mostrou que ainda há esperança (SANTOS, 2003 *apud* LEITE, 2007, p. 19).

O *Dogma 95* se aproveitou da tecnologia digital para fortalecer suas propostas estéticas – quase que na aceitação desesperada de ser essa sua única forma de existir – e expandi-las, referenciando/reconhecendo os grandes diretores do mundo e, ao mesmo tempo, quebrando com suas normas – em agressão direta tanto ao cinema clássico quanto ao moderno. Em 1998, Vinterberg materializou o *Dogma* em *Festa de Família* (*Festen*, Prêmio Especial do Júri no Festival de Cinema de Cannes) e von Trier em *Os idiotas* (*Idioterne*). Os dois filmes chocaram com suas imagens gravadas em câmeras semiprofissionais, tremidas e granuladas, um amadorismo e despojamento radical que o cinema há muito não via.

O fato de Thomas Vintenbergs ter sido premiado e Lars von Trier internacionalmente prestigiado trouxe à tona, novamente, discussões a respeito de um Cinema que não dependesse do preciosismo técnico ou produções milionárias. Ao tentar criar uma tendência desapegada da estética tradicional, o *Dogma 95* influenciou – e talvez esse ponto, segundo Hirata Filho, seja o mais importante; mais do que implicações políticas e econômicas – uma nova estética audiovisual baseada na cultura da câmera digital barata.

Criticar a *Nouvelle Vague* é um dos três pilares fundamentais do manifesto *Dogma 95*. O cinema de autor é considerado “um romantismo burguês desde o começo”. Para acabar com esse defeito, são necessárias produções coletivas que não engrandecem a autoria, buscando uma “democratização definitiva do cinema”. O outro pilar se funda na crítica do cinema industrial em iludir o espectador, criando uma estética que somente é capaz de transmitir “uma ilusão de emoção e uma ilusão de amor”. A solução seria uma estética voltada ao real e à verdade²⁸.

O texto do *Dogma* não busca, ao criticar a *Nouvelle Vague*, que foi um movimento originado na ruptura com o cinema clássico, enaltecer esse último. Na verdade, ao criticar o classicismo em segundo lugar, busca-se igualar as escolas, acusando-as de uma raiz forte no movimento burguês. Então, o terceiro pilar, é a criação de dez mandamentos que guiam: o “Voto de Castidade”. Eles foram assim pontuados: Filmar em locações reais e abolir o uso de cenários. Se algum objeto é necessário para o desenvolvimento da história, deve-se buscar uma localização onde existem esses objetos. Não pode haver deslocamento de cidade. A equipe de filmagem gravará na mesma localização proposta pelo roteiro, uma vez que se deve usar aquilo que for encontrado; Usar somente o som direto gravado, ficando vedado o uso de trilha sonora. O som não pode ser separado da imagem. Nada de misturas e sincronizações. Os sons ouvidos no filme acabado têm que ser recolhidos em sincronismo com o da câmera a rodar; Não usar tripé. A câmera deve estar na mão ou nos ombros; Não usar iluminação artificial. O filme deve ser colorido. Se uma luz não é suficiente para rodar determinada cena, esta deve ser eliminada ou, a rigor, pode-se ligar uma pequena luz à câmera. A cor é uma norma na indústria e algo essencial para aquilo que é denominado realismo. O diretor de fotografia deve se arrumar com a luz que tem; Não usar filtros e trucagens. Nada de fundos desenhados de cadeias de montanhas, nem de naufrágios. Não se devem usar gelatina e filtros de baixo contraste; Não usar ação superficial (assassinatos, lutas corporais, armas de fogo). O meramente espetacular deverá ficar na medida justa; Estão

²⁸ Falta, no texto do manifesto, uma definição do que seria real e verdade para seus criadores.

proibidas referências temporais e geográficas. O filme tem que decorrer no aqui e no agora; Os filmes de gênero são inaceitáveis; O formato final de exibição deve ser em 35 mm; O diretor não será creditado na película (LEITE, 2007, p. 16, 17, 18, 19)²⁹.

“Voto de Castidade”, “dez mandamentos”, frases como “o cinema estava morto e pedia uma ressurreição”, “disciplina é a resposta”, “atualmente uma tempestade tecnológica está em curso, cujo resultado é a elevação da cosmética de Deus”, tudo isso é uma referência satirizada à cultura religiosa cristã, aproximada do cinema clássico. Somando isso com a origem da *Nouvelle Vague* no *Neo-realismo Italiano*, que se recusa ao espetáculo, e está presente também no *Dogma 95*, o movimento, ao mesmo tempo que é um distanciamento desses movimentos, busca ser o ponto de encontro deles. “Essas relações tornam-se mais evidentes quando observamos os aspectos estilísticos do filme, pois, assim como sua estrutura narrativa é clássica em todas as instâncias, os seus procedimentos em relação à imagem são, pelo menos em princípio, extremamente modernos” (HIRATA FILHO, 2008, p. 129), trazendo ao *Dogma* a obrigação de dar conta das duas experiências.

Em resumo, o *Dogma 95* repudia o que se tem feito – ou fazia à época – no Cinema de entretenimento, que vulgariza a originalidade da arte em ir além do básico e do comum. O símbolo do movimento, um porco visto de trás com um olho no lugar do ânus, é o resumo do Cinema feito sem efeitos, nascido/expelido e projetado sem tratamento, que foge ao clichê do Cinema comercial.

De um ponto de vista global, está claro que os filmes norte-americanos dominam a narração cinematográfica. E que todos os diretores ingleses, franceses, alemães e dinamarqueses tratam de fazer uma réplica do que fazem os norte-americanos. Na Dinamarca, desde a Segunda Guerra Mundial, sabemos tanto da sociedade norte-americana como da nossa. Assim que, se alguém fixa regras que lhe sujeitem aqui e agora, obriga aos diretores e roteiristas a considerar a realidade que lhe forma parte. E temos visto antes, com a *Nouvelle Vague*, com o *Neo-realismo*. Nunca é novo. Só é uma questão de saber aonde vai aflorar da próxima vez. Não que se pense que a forma norte-americana de contar histórias seja má; está claro que esses filmes nos divertem. Porém, alguém deveria fazer filmes que observam a sua própria vida, com sua própria forma de ver as coisas. E o *Dogma 95* pode fazer isto (OLSEN *apud* LEITE, 2007, p. 22).

²⁹ Em entrevista, Thomas Vintenberg destacou a regra máxima do *Dogma 95I*, a que rege todo o movimento: regras são feitas para serem quebradas.

*Couloured chambers, fine illusions or a gate to space
 Endless stairways, fine delusions; all under my command
 I'd change the sky to paint it red
 I'd change the colours of life and play with time
 It's all mine!
 It's only everything, all that I wanted to be
 'Cause it's only everything*

And wise, wiser than time, wiser than life, wiser than me, only me

*This is the end of all reason, the inner mirror reveals
 There's more beyond what you're sure of; the fantasy of dreams
 It's always there, the only emotion we all seem to keep down
 There, while exploring dimensions
 There is more, only everything*

*Dream! As bright or dark, as warm or hard the mind is set on
 Dream! You lose control, you lose your freedom to confine it*

I don't want to see this, I don't want this pain I never knew before

*Feel, we're on the loose
 Impressions are enlarged*

*I don't want to hear this, I don't want to dream to feel this again
 or to get a taste*

This could be the end of all reason

*Become me, come feel along with all you see
 Control me, control the keys
 Do you dare to be?
 So deep, will you surrender now to your sleep?
 Re-live your daydreams and
 Come join this inner wonderland
 Come let every emotion stand
 To be right under your command
 To let out fantasies
 To change them into mysteries
 Where time loses all memories
 To luck and bitter agony
 Re-live your daydreams awake
 So join the magic of your life
 Just dare to take the inner drive
 To see it's only everything you can be doing tonight*

*Dream! As cool or hot, as smooth or rough the mind's creating
 Dream! Enjoy the ride, enjoy the boundless journey you can make*

I can be the maker, I can be the queen of time and twisted games

*See you're on the loose
 Images enlarged*

*I will need no reason
 I just need the mirror inside me to reveal what's down below*

This must be the end of all reason

DAS IMAGENS [e suas relações com o sujeito]

A percepção estética do receptor é o que define um *possível* diálogo com o autor da obra³⁰. É a estética (do grego *aisthesis*, que significa percepção, sensação) que denota o sentido de ser/existir da imagem artística. “A Estética (e a Antiestética) procuram responder a questões como: O que é a beleza em uma obra de arte? A beleza é ‘real’ e objetivamente verificável, ou subjetiva, uma questão de gosto? A estética é específica aos meios?” (STAM, 2003, p. 25). Sendo assim, a imagem, em suas mais variadas formas de expressão, é destinada a satisfazer as expectativas de seu espectador e/ou seu criador-espectador. Constatada sua relação de mensagem, e todas as suas correspondências com o objeto imagético³¹, este trabalho parte da premissa menor de que é intrínseco à imagem o campo do simbólico (aspecto social da produção imagética que tem por base as convenções de sentido/significado entre pessoas [interindividuais], tendo claro que as mais diversas condições sociais interferem nesse coletivismo sensorial). Toda essa premissa estética da imagem está subordinada à maior de que o espectador é parceiro ativo da imagem – que pensa, sente, apreende e é influenciado.

Uma abordagem do cinema pela ótica da especificidade do meio supõe que cada forma de arte apresente normas e possibilidades de expressão bastante particulares. Como assinala Noël Carroll em *Theorizing the moving image*, tal abordagem exhibe dois elementos, um deles interno (a suposta relação entre o meio e a forma artística que dele emerge) e o outro externo (sua relação diferencial com outras formas artísticas e com outros meios). Uma abordagem essencialista pressupõe (1) que o cinema é apropriado para realizar determinadas tarefas (por exemplo, representar o movimento animado) e não outras (focalizar fixamente um objeto estático) e (2) que o cinema deve obedecer à sua própria lógica em lugar de ser derivativo de outras artes, ou seja, deve fazer o que melhor sabe fazer e não o que outros meios sabem fazer melhor (STAM, 2003, p. 26).

Para que o Cinema opere enquanto sentido, é necessário haver um *reconhecimento* visual, uma identificação das partes do que se vê representado com a

³⁰ “A estética, como teoria do belo artístico, é uma visada filosófica moderna, preocupada com os juízos de valor sobre o belo sensível que emana das obras de arte. Quando Aristóteles nomeia o seu tratado de *Poética*, o que está em jogo é menos a avaliação do belo sensível do que os saberes empregados em produzi-lo e o que é que se quer efetivamente produzir, a finalidade da produção, seu resultado último. Pois a poética de Aristóteles não é um cânone que ensina a produzir uma bela epopéia ou uma bela tragédia [...] De fato, a *Poética* de Aristóteles, menos do que um tratado de arte, de saber fazer e produzir o belo, é já uma investigação filosófica que implica, além de considerações sobre o fazer poético, a avaliação da inserção prática das artes na formação e elevação espiritual dos homens; e neste sentido, importa-lhe muito o efeito produzido, i.e., como o manifestar-se da obra afeta o homem, o espectador da obra” (SANTORO, 2007, p. 4).

³¹ Diferentemente da ideia de *realidade*, que remete à experiência vivida que o sujeito tem de algo, formada no campo da imaginação, o objeto imagético é referência do *real*, o que existe por si no mundo material.

experiência do receptor. É na identificação de constantes que quem vê compreende a imagem. Dessa mesma forma acontece com toda e qualquer situação real de compreensão visual do que cerca o homem. A “constância perceptiva”, apontada por Aumont (2002), é a base de apreensão do mundo visual. Reconhecer/re-conhecer é o processo de busca na memória de elementos que são constantes em objetos parecidos. Assim se baseia a percepção da imagem, nessa eterna comparação entre o que já se viu e o que se vê.

Para Gombrich (*apud* AUMONT, 2002), os pontos invariantes da reprodução, tidos como índices de reconhecimento, são facilitadores da identificação (interpretação) dos elementos em uma imagem, conforme a constância. Isso significa perceber detalhes que se repetem e fazer paralelismos, ignorando fatores que se alteram, como o tamanho do objeto ao aproximá-lo da câmera, por exemplo. Toda essa discussão também está contida no campo das ideias e significação da mensagem imagética. Com isso, a imitação *codificada* do real (mimese) é muito mais um *saber* sobre o real do que literalmente uma cópia.

O processo de rememoração sensibilizado pela imagem pode ser chamado de esquema. Como o espectador reconhece elementos do que vê para significar o todo, diz-se esquema a imagem-mensagem que é resultado de combinações de imagens parciais. Como exemplo: a arte da cultura egípcia e a arte religiosa católica. Ambas contém elementos recorrentes que se entremeiam nas bases estilísticas do fazer artístico, sempre identificáveis apesar das atualizações tidas com o tempo (no caso da arte católica). O esquema, então, tem como papel uma vinculação simplificada, legível e direta com seu referente real.

É o espectador quem supre as lacunas da representação e significa a imagem. É ele quem projeta/delineia. Por causa disso, a imagem também está ligada à imaginação, uma vez que é quem vê que, com sua capacidade de organização da realidade, confronta seu conhecimento de mundo, seus ícones armazenados, compreendidos das experiências subjetivas e esquematizadas dentro de si, com o que se vê. É o espectador quem, afinal, reconhece e rememora, quem faz a imagem.

A compreensão da imagem, em Arnheim (*apud* AUMONT, 2002), paralelamente à compreensão verbalizada, é mais imediata e não depende de uma *matematicalização* da linguagem. Ela seria processada diretamente em algum espaço do “pensamento sensorial”. Isso porque a sensação que é apurada na imagem não depende de racionalização para existir. Mas é necessário que o espectador esteja envolvido, de *corpo e alma*, na experiência do Cinema.

Especificamente o Cinema, desde sua origem, apresenta um grau de imersão superior, o que confere aos filmes o título de *obras críveis*, em qualquer assunto e de qualquer

tema. O espectador, isolado na sala escura, está aberto, psicologicamente, para receber o filme, sem que se sinta desconfortável pela posição *passiva* quanto receptor ou pela posição *ativa* de significador. Esses aspectos ainda são somados à plataforma cinematográfica, com índices de realidade próprios da película fotográfica e movimento simulado/aparente.

Jean-Pierre Oudart (*apud* AUMONT, 2002) estuda analogia e crença quando cria os termos “efeito de realidade” e “efeito do real”, respectivamente. O efeito de realidade trata dos índices de analogia, que geram no espectador um efeito, que *tende* ao natural, de percepção das coisas. E essa forma de percepção funciona por convenções que mudam historicamente. Por se tratar de um efeito, está claro que, para Oudart, a imagem mexe com o psicológico de quem a vê, como também tratou Gombrich. Na verdade, é o efeito do real que merece destaque. Oudart aponta que sobre as reações psicológicas causadas pela imagem no espectador, referente ao efeito de realidade, para que se faça completa a leitura imagética, é preciso julgar como existente as figuras/ideias representadas e atribuir-lhes um referente no real. O espectador, então, pode saber que o que vê não é real, mas acredita que tenha sido ou podido ser.

O poder que o fotograma traz de *ser* real, portador de um corte da realidade, tem origem no saber comum da sociedade sobre o fazer fotográfico – grafado/escrito pela luz em processos de modificações físico-químicas na superfície da película. Esse marca resultante do processo automático é um traço do objeto real na imagem. No Cinema, esse traço, somado a toda a situação do espectador na sala escura, simula uma verdade que, sabe-se bem, é distante, intransponível, de quem vê. E essa abertura cognitiva/psicológica é o que, também, permite que existam artifícios de narração como dentro e fora de campo, presentes já em pelo menos quatro das outras seis artes.

Se a imagem contém sentido, este tem de ser “lido” por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se foram produzidas em um contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação) (AUMONT, 2002, p. 250).

*I'm free this time, and I surrounded mankind
There's nothing here now but you
While gravity never used to bother me
I'm floating senseless in the presence of you
And I see euphoria in what we do*

*This world is closing in, and while I don't feel a thing
We've lost the air of innocence we shared
Once at peace, once so calm
Whatever woke me up now it's calling me home*

*Morphine slumber, in a haze of wonders
Enter womb-shaped rooms where we can be safe
Vision blurred by an opiate sky
Sedated while your world starts to quake
I forgot how affection used to taste*

CASO ANTICRISTO

Anticristo não nos joga em uma emboscada, pelo contrário, mostra-nos que o Cinema talvez brinque com a construção da fantasia, provocando sensações. A seguir, teço uma livre interpretação da obra de Lars von Trier. Levando em conta as teorias estudadas nesse trabalho, chego a uma conclusão pessoal, sentindo-me totalmente à vontade com isso, já que, tenho certeza, o próprio Lars espera exatamente que cada um tenha seu próprio filme após a sessão.

A natureza é má, aponta o filme. “A Igreja de Satã”, diz a protagonista, “a natureza é a Igreja de Satã”. A Igreja é o local do máximo poder de Deus, onde é devotado sempre. Amar a natureza é amar Satã, mas por quê? As questões de Deus estão, nos dias de hoje (ignorando o capítulo da Gênese da Bíblia), mais ligadas ao mundo espiritual. E o mundo carnal está ligado à natureza das coisas. Se a natureza é a Igreja de Satã, levando em conta que o mundo é mau por natureza, o carnal e o real são satânicos. Por isso, a mulher perde o interesse pela vida. E quando perde esse interesse, se expressa violentamente. Se o corpo é a casa de Satã, não importa o quão mal lidemos com ele.

A protagonista se sente o oposto de Maria, que, virgem, gerou Cristo. Seu filho, o Anticristo, morre no momento de prazer sexual³². O sexo, que é carnal por natureza, foi responsável pela morte de Nic. A punição sexual é o reflexo da culpa freudiana³³. Está contida na Psicanálise a causa da perda de fé no mundo material, quando Ela projeta no mundo a culpa pela morte do filho³⁴.

Deus há muito perdeu o controle sobre a natureza. Quanto menos civilizado o homem se torna, ou seja, quanto mais animal, menos próximo de Deus. É que a luta pela sobrevivência natural não remete a Deus. Pelo contrário, remete à luta de Satã, na qual o mais forte sobreviverá. Os filhos são somente a perpetuação da espécie e nada mais. Na natureza

³² A mãe de Nic acha que deveria ter evitado a morte do filho, mesmo sem poder, e projeta essa culpa com a ajuda da imaginação, distorcendo em sua mente a maneira como as coisas aconteceram. Ela acha que viu o filho pular e o deixou pular.

³³ Ao retomar a ideia de que o sujeito se sente ansioso e sente essa ansiedade pela culpa que sentirá ao deixar extravasar seus impulsos deploráveis, fica claro no filme que durante a ansiedade da mulher é o id quem vence quando ela avança para transar com o marido. Quando ela é puro id, na mata, o impulso sexual surge sem a ansiedade, porque o superego não regula mais suas ações, ela o tortura.

³⁴ A percepção das mudanças corporais causadas pela ansiedade serve, na concepção freudiana, como aviso ao perigo iminente. No filme, dois perigos iminentes atordoam a mulher em luto: a sensação insuportável do pós-luto, quando a perda do filho se tornará irreversível e, com o retorno à vida cotidiana, concebível, e os mecanismos de defesa de projeção e perdão, que mexem com seus valores inconscientes.

não há a concepção de amor, há o cuidado, que se perde com a independência da cria. A cria morta é alimento; é nada.

A perda do brilho que Ela sentia pelo mundo se dá pela descoberta de que a natureza é cruel. As irmãs bruxas de Ratisbon são o reflexo dessa natureza³⁵. Não que elas fossem realmente más ou que merecessem morrer. As bruxas eram a contenção do desejo inconsciente que as pessoas projetavam para se livrarem deles. Ela percebeu isso. A maldade é intrínseca ao homem. Mas não é maldade, já que é natural. Foi o homem quem criou o conceito de mau e bom e os personificou em Satã e Deus: os aspectos civilizados são dados a Deus, a sociedade perfeita; os aspectos naturais, que tendem a como tudo se porta normalmente na natureza, são dados a Satã. O marido não entendeu a conclusão da protagonista, mas era tão lógico que Ela não se deu ao luxo de explicar. O homem, sem a representação exterior de sua maldade, é animal. Isso é Anticristo. Somos pulsões e desejos contidos. Somos a contenção, então.

Nas vanguardas cinematográficas pudemos buscar isso. Os desejos internos e reprimidos, quando expressados na arte, buscando uma identificação com a vida mental do id, ou seja, uma comunicação puramente sensorial, sem tempo ou linguagem, são paliativos à sociedade que sofre pela guerra. No *Expressionismo Alemão* vimos que a arte inconsciente é o paliativo para a Alemanha pós-primeira guerra que o mito das bruxas era para a sociedade medieval, o paliativo dos desejos inerentes ao homem animal/natural. Essa é a importância do *Expressionismo Alemão* para este trabalho: a importância da identificação sem tradução. Deixe-me explicar: significar a imagem para transmiti-la, ou seja, o artista que quer traduzir a mensagem em estilo, como o clássico, perde o efeito da expressão do inconsciente. Existe uma ideia de mensagem inconsciente coletiva que, na falta de outro termo, é a comunicação entre inconscientes.

Anticristo não é a verbalização do impulso. “A arte, podemos dizer de uma forma geral – e, portanto, sempre um tanto grosseira –, desperta no homem o que há nele de mais agudo e essencial, trazendo à tona, numa brecha fulgurante, o que faz dele um sujeito”

³⁵ A esposa começa a se tornar a natureza depois que ouve o choro. O choro é simbologia, metáfora, como confirma a fala da esposa: *Carvalhos crescem por centenas de anos. Eles só tem que produzir uma única árvore a cada cem anos para se propagarem... pode parecer banal para você, mas foi uma grande coisa para mim perceber isso quando estive aqui com o Nic! As bolotas caíam no telhado, também... e se mantinham caindo e caindo... e morrendo e morrendo.... E entendi que tudo o que costumava ser bonito no Éden talvez fosse medonho!... os troncos de árvore apodrecidos... todos os filhotes de raposa... até mesmo o veado gritando à beira do Lago! Agora, eu podia ouvir o que eu não conseguia ouvir antes, porque tinha sido condenado ao silêncio eterno: o grito de todas as coisas que estão morrendo! As pequenas bolotas que tem a sorte de encontrar um pedaço de terra, que se esticam para pegar um pontinho de luz do sol, apenas para serem sufocadas por outros Carvalhos que se estendem um quarto de plegada a mais, e estes são sufocados pelos outros...*

(RIVERA, 2008, p. 9). A arte carrega mais do inconsciente do que a Psicanálise. “Para Julia Kristeva, a imagem cinematográfica conseguiria a façanha de fazer passar por identificável algo impossível de reconhecer, a pulsão não simbolizada” (p. 64)

A mulher do filme é o próprio Lars em depressão enquanto escrevia o roteiro, que descobria que o mundo é natural e se desesperava ainda mais com isso³⁶. O marido, no Epílogo do filme, no topo da colina, é como um descobridor. O sol brilha forte em seu rosto. Esse descobridor é pego por uma grande onda de mulheres sem rostos, que vão à caminho do Éden, que Ele deixou para trás. O descobridor foi à América, mas descobriu que a solução não era encontrar terras novas: era mudar a sociedade em seu *eu* mais interno e profundo. Espectador, agora você acredita?, pergunta Lars. Acredita em tudo? Acredita no Cinema? Que o Cinema pode tudo? No fim das contas, o filme que Lars von Trier disse ser dele, para ele, é dele no sentido de vir dele para nossa interpretação livre e pessoal. Qual é o seu Anticristo?

³⁶ Os três mendigos foram companheiros de Lars von Trier durante a escrita do roteiro de *Anticristo*. Luto, dor e desespero são, combinados, os sintomas da mais forte depressão, que desencadeia a pulsão de morte. Os três mendigos vão fazendo parte da vida do marido no decorrer da trama e na ordem que os citei. O luto pela morte de Nic, a dor figurada pela perna furada e o desespero quando descobre que seu ceticismo era mentira, culminado quando Ela faz chover granizo, como as irmãs de Ratisbon. Os animais são apenas metáfora. Na esposa, os três mendigos se juntam no fim, ela os provoca: luto do filho, dor do clitóris e desespero devido à modificação da percepção real dos acontecimentos da morte de Nic (Ela acha que o viu perto da janela e não o salvou). Na mata, indo para a cabana, Lars von Trier constrói a primeira metáfora com os capítulos do filme. Os capítulos (Luto, Dor e Desespero), em sequência, apresentam, cada, um animal simbólico diferente. O cervídeo que pare a cria morta simboliza o luto. A raposa autocanibalista se fere e simboliza a dor. A ave, dentro da toca da raposa, quando grita, causa pânico no homem e simboliza o desespero. Dessa forma, a partir de então, esses animais são símbolos; eles perdem, na narrativa, sua natureza original.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.

BARROS, Ana Rebel. **De Friedrich a Nosferatu**: aspectos românticos na arte moderna alemã. 109 f. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. p. 49-76.

BOSCOV, Isabela. Uma experiência radical. **Veja**, São Paulo, n. 2127, 26 ago. 2009. Disponível em: <veja.abril.com.br/260809/uma-experiencia-radical-p-136.shtml>. Acesso em: 11 nov. 2010.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2009. p. 55-88.

FRENCH, Philip. **Antichrist**. 26 jul. 2009. Disponível em: <www.guardian.co.uk/film/2009/jul/26/lars-von-trier-horror>. Acesso em: 11 nov. 2010.

HIRATA FILHO, Maurício. O Dogma 95. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2008. p. 121-136.

KAHN, Michael. **Freud básico**: pensamentos psicanalíticos para o século XXI. 4ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2010. p. 35-56, 139-176, 221-231, 259-263.

LANDIM, Marisa. O Primeiro Cinema e o Cinema Contemporâneo: algumas aproximações. **Revista Contemporânea ed. especial II Seminário Interno PPGCOM**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, 2008. p. 33-51. Disponível em: <www.contemporanea.uerj.br>. Acesso em: 21 out. 2010.

LEITE, Sávio. **Dogma95**: Tudo é Angústia. 126 f. Dissertação (mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. p. 7-25.

LIMA, Wanderson. **Anticristo (Lars von Trier, 2009)**. 16 jan. 2010. Disponível em: <www.ufscar.br/rua/site/?p=2583>. Acesso em: 11 nov. 2010.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

SANTORO, Fernando. Sobre a estética de Aristóteles. **Revista Viso**, Rio de Janeiro, n. 2, mai-ago. 2007. Disponível em: <www.revistaviso.com.br>. Acesso em: 18 out. 2010.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009. p. 109-141.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 95-123.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003. p. 15-32.

TIMPONI, Raquel. Trajetória da narrativa fílmica: impacto tecnológico na percepção. **Revista Contemporânea ed. especial II Seminário Interno PPGCOM**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, 2008. p. 52-69. Disponível em: <www.contemporanea.uerj.br>. Acesso em: 21 out. 2010.

FILMOGRAFIA

ANTICRISTO. Escrito e dirigido por Lars von Trier. Produzido por Meta Louise Foldager. Dinamarca: Zentropa Entertainments23 ApS, [2009]. Distribuido por Califórnia Filmes. 1 DVD (103 min), son., color., widescreen.

ANEXOS