



UDESC

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO - FAED

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGH

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

"O CAOS REINA":
DESCENTRAMENTO E DISTOPIA NA
TRILOGIA DA DEPRESSÃO (LARS
VON TRIER, 2008-2014)

ADRIANO DENOVA

Florianópolis, 2017

ADRIANO DENOVAR

**"O CAOS REINA": DESCENTRAMENTO E DISTOPIA NA TRILOGIA DA
DEPRESSÃO (LARS VON TRIER, 2008-2014)**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito final para obtenção do grau de Mestre em História do tempo Presente (Linguagens e Identificações).

Orientador: Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer

Florianópolis

2017

L579a Denovac, Adriano
"O caos reina": descentramento e distopia na trilogia da depressão (Lars Von Trier, 2008-2014) / Adriano Denovac. - 2018.
106 p. : il ; 29 cm

Orientador: Rafael Rosa Hagemeyer
Bibliografia: p. 98-104
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2018.

1. Estados ideias – Utopias. 2. Cinema. 3. Premonição. 4. Melancolia.
I. Hagemeyer, Rafael Rosa. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD: 321.07 - 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC


Adriano da Silva Denovac

**“O CAOS REINA”: DESCENTRAMENTO E DISTOPIA NA TRILOGIA
DA DEPRESSÃO (LARS VON TRIER, 2008-2014).**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

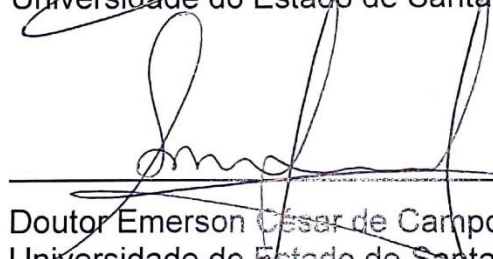
Banca julgadora:

Orientador:



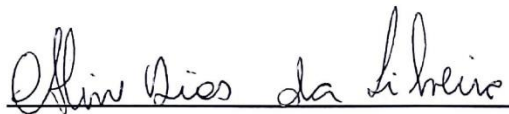
Rafael Rosa Hagemeyer
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:



Doutor Emerson César de Campos
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:



Doutora Aline Dias da Silveira
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 19 de dezembro de 2017.

Para Geni.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um ritual, é a possibilidade sensível de dizer aos outros o quanto contribuem e importam. Quem nos cerca, de certa forma, contribui para aquilo que somos, confirma nossa existência. E é, em certos momentos, ainda mais importante agradecer as passagens como esta - que marcam o fim de uma caminhada e o princípio de outra - em que os afetos e a cooperação mútua se fazem necessários, pois reatualizam laços e aquecem corações.

Calor e paz no coração para o Prof. Rafael Hagemeyer, que foi além de um orientador, alguém que se envolveu e me auxiliou em todos os momentos. Aos amados e amadas amigas do LIS, Lorelay Andrade por sua generosidade e carinho sem preço, Ao Vinicius Gomes que é um irmão no cinema e para a vida. Daniel Saraiva pessoa especial sempre no coração. Eduardo Bailo camarada querido! A querida Andreia F. Mahmoud, e a Professora Márcia Ramos de Oliveira.

Saudações fraternas à minha turma de mestrado (2015) grato por ter conhecido a todas e todos, especialmente: Nicolle, Paulinha, Jovelina, Maíra, Gabriel, Cristiane, Gabriela, Luciana, Aline Lélis, Aline Dias, Kenia, pessoas que serão sempre amores na minha vida. A todos os professores e professoras em especial a Claudia Mortari que me provocou e acolheu e a Professora Luciana Rossato por acreditar e me apoiar.

Não seria possível citar todas as pessoas que estiveram na minha caminhada, mas pronunciarei aqui alguns nomes como mantras de amizade e esperança de uma sociedade justa e igualitária. Larissa Viegas, Cristina Souza, Denise Bortolini, Aline Dias da Silveira, Susana Linera, José Franze, Hivanesa Cristina Rose Baer, Ana Cristina Zimmerman, Angelina Oliveira, Paula Duarte, Lailah Bocaletto Célia Romagnani, Thays Tonin,, Márcia Valério, Vania Roman, Jardel Cunegatto, Marisa Guidini, Adriane Lorenzon, Rosana Ceni, Cássia Souza, e a Celina Romagnani. Minhas Irmãs e sobrinha queridas e minha amada mãe. Gracias!

RESUMO

Esta dissertação discute, a partir de três filmes do diretor Lars Von Trier e à luz da história do tempo presente, o descentramento dos sujeitos(as), o fim das utopias e o estado de melancolia em que a sociedade mergulhou a partir do pós-guerra e de forma mais contundente da década de 1980. Faz-se necessário tomar os filmes como fontes de discussão histórica, como possibilidades de “contra-analisar” a sociedade que o produz, entender o cinema como uma espécie de “sintoma social”, para tanto serão considerados o ressentimento a melancolia e o descentramento. Os Filmes a serem analisados serão *Anticristo* (2009), *Melancholia* (2010) e *Ninfomaníaca Volumes I e II* (2014). Os filmes de Lars Von Trier são sintomas da crise de *presentismo* do século XX e começo do século XXI. Portanto, esta dissertação é um esforço, um exercício no desenvolvimento de uma ferramenta de análise fílmica em história, que supere a perspectiva de somente entender o filme, mas a de interpretar a história, o que transforma o filme em uma possibilidade de pensar o avesso da nossa sociedade.

Palavras-chave: Cinema. Presentismo. Utopia. Lars Von Trier. Melancholia. Ressentimento.

ABSTRACT

This dissertation discusses from three films by director Lars Von Trier and the light of present-day history: the decentering of subjects, the end of utopias and the state of melancholy in which society has plunged, from the post- It is therefore necessary to take the films as sources of historical discussion, as possibilities of "against analyzing" the society that produces it, to understand cinema as a kind of "social symptom", for both resentment and melancholy will be considered. The films to be analyzed will be *Antichrist* (2009), *Melancholy* (2010) and *Nymphomaniac Volumes I and II* (2014). Lars Von Trier's films are symptoms of the presentism crisis of the twentieth and early twenty-first, an exercise in the development of a tool of film analysis in history that goes beyond the perspective of only understanding the film, but of interpreting the story, which turns the film into a possibility of thinking the other side of our society.

Keywords: Cinema. Presentismo. Utopia. Lars Von Trier. Melancholy. Resentment.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Produção de Sentido.....	24
Figura 2 – Cartaz do Filme <i>O Anticristo</i>	33
Figura 3 – Cartaz do Filme <i>Dogma 95</i>	41
Figura 4 - “ <i>A Natureza é a Igreja de Satã</i> ”	43
Figura 5 – Cena do filme <i>O Anticristo</i>	50
Figura 6 - “ <i>A vida na terra é má</i> ”	50
Figura 7 – Cena do Filme <i>Ninfomaníaca</i>	59
Figura 8: Cena do filme <i>Ninfomaníaca</i>	61
Figura 9: Cena do filme <i>Ninfomaníaca</i>	62
Figura 10 – Cartaz filme <i>Ninfomaníaca</i>	65
Figura 11 – Cenas do filme <i>Ninfomaníaca</i>	71
Figura 12 – Cartaz Filme <i>Ninfomaníaca 2</i>	71
Figura 13 – Cena do Filme <i>Ninfomaníaca II</i>	76
Figura 14 – Recorte de cenas de filmes	84
Figura 15 – Cena do filme <i>Ninfomaníaca</i>	104
Figura 16 – Cena de filme	107

Sumário

INTRODUÇÃO	11
ANTICRISTO, MELANCOLIA E NINFOMANÍACA	18
IMAGEM CINEMATOGRAFICA E A REALIDADE.....	21
QUEM TEM MEDO DE LARS VON TRIER?.....	22
O FILME TE OLHA	25
O TEMPO PRESENTE.....	27
1 “O CAOS REINA”	33
1.1 O DIRETOR.....	35
1.2 DOGMA 95.....	38
1.3 ANTICRISTO	43
1.4 MELANCOLIA	50
1.5 CLAIRE	56
2 “ESQUEÇA O AMOR”	59
2.1 NINFOMANÍACA - VOLUME I.....	65
2.2 NINFOMANÍACA - VOLUME II	71
3 RESENTIMENTO, DESCENTRAMENTO E DISTOPIA.....	84
3.1 RESENTIR.....	86
3.2 UTOPIA E MELANCOLIA.....	91
3.3 DESCENTRADAS.....	92
3.4 FIM DAS UTOPIAS	94
3.5 PHATOS MELANCHOLICUS	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS	108
ANEXOS	117

INTRODUÇÃO

*Ah, quem escreverá a história do que
 poderia ter sido? Será essa, se alguém a escrever,
 a verdadeira história da humanidade.
 O que há é só o mundo verdadeiro, não
 é nós, só o mundo; O que há somos nós, e a
 verdade está aí.
 Sou quem falhei ser. Somos todos quem nos
 supusemos. A nossa realidade é o que não
 conseguimos nunca.
 Que é daquela nossa verdade – o sonho à janela da
 infância? Que é daquela nossa certeza – o propósito à mesa
 de depois?
 Fernando Pessoa*

Tudo nessa pesquisa tem seu início a partir do espanto! Essa foi a sensação que experimentei¹ ao assistir *Anticristo* (2009), do diretor dinamarquês Lars Von Trier. O filme me desconcertou, me deixou “sem chão”. Tratava-se de uma tarde tranquila no ano de 2013. Então, graduando do curso de história da Universidade Federal de Santa Catarina, resolvi aproveitar o momento livre para participar de um evento chamado Corpo e Subjetividade na História no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFSC. Certo é que: não foi nada tranquilo e parece um pouco improvável que alguém fique alheio a profusão de sensações provocadas por *Anticristo* de Trier. O que aconteceu perante o estarrecedor filme foi a sensação, muito forte, de que havia um discurso no campo da História, que havia muito de realidade contida na ficção. Foi na vertigem que o filme me fez experimentar que as questões que envolvem este trabalho começaram a ser elaboradas.

Havia uma compreensão que sentimentos ecoavam em um filme do tempo presente. Sentimentos que eram vistos e me olhavam ao mesmo tempo. Como se algo ou alguém

1 Escreverei a presente dissertação na primeira pessoa, na tentativa de evocar meu lugar de fala, pois entendo que isso também é posicionamento político. Estou entre aquelas pessoas que desejam ardentemente entender a vida e sabem que a História pode ser um caminho para isso também. O que faço aqui é assumir um risco – um pequeno risco frente a magnitude das coisas – de dizer o que percebo, o que sou, pois, acredito que os sujeitos e objetos de estudo tem relação intrínseca com quem os analisa, estou dissolvido na matéria deste trabalho. Essa escolha não exclui a parceria e a dedicação do meu orientador e amigo Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer nas linhas que vou escrever, aqui estão nossas conversas e suas preciosas dicas. Ele também está dissolvido aqui, pois compartilha comigo que História é para vida.

pudessem sair da tela, abandonar o universo diegético² do filme, aquela realidade que insistia querer separar-se da imagem. Depois do primeiro impacto da obra, quando as emoções sossegam, alguns elementos foram tomando mais sentido. Não era só elaborar uma possibilidade para tentar entender o filme. Percebi que precisaria buscar na Teoria da História uma possibilidade de construir um discurso sobre essa inquietação, um discurso que pensasse a relação entre significado e contexto, o sentido que ela produz na leitura do espectador contemporâneo – a única interlocução possível na imaginação do diretor.

Algum tempo depois, assisti a outro filme de Trier: *Melancolia* (2011), novamente aquela angústia, uma sensação de que tudo está dominado pelo caos, fadado a morrer. Isso causou um profundo *descentramento*, um incômodo vazio e também uma forte percepção de que esses filmes, que não são históricos, no sentido de “representar”³ o passado, contêm elementos no tempo presente, que poderiam ser problematizados à luz da história. O uso da ficção como fonte implica em pensar o modo de como a ficção pode ser trabalhada para a compreensão da história e com que níveis de temporalidade elas dialogam. Poderiam esses filmes do tempo presente propor, do ponto de vista histórico, uma apreensão do mundo, da vida, da experiência vivida?

As obras de ficção são fundamentais para a compreensão da dinâmica do imaginário. As representações do passado na memória do cineasta se tornam parte da-memória coletiva, segundo seu circuito de exibição, recepção crítica e premiações, um termômetro. Em um processo de apropriações e ressignificações, surge algo novo, prenhe do encontro de elementos do tempo presente e (re)sentimentos antigos, que podem ser percebidos na obra de Trier⁴. Antes de apresentar a questão central da dissertação, vou elencar alguns elementos para reflexão.

É verdade que qualquer pessoa pode ver e pensar o que quiser a partir de um filme. Problematizar as imagens fílmicas é algo delicado; por exemplo, não sabemos até que ponto o diretor está consciente dos signos que está trabalhando entre outros fatores que podem ser complicadores, entretanto também sabemos do potencial de análise que o cinema oferece, temos a percepção de sua relação com a história. Segundo Michèle Lagny, dois elementos

² “Diegeese é um conceito fundamental de ser compreendido para qualquer análise referente a uma narrativa cinematográfica (...) representa a realidade da narrativa que se desenrola à nossa frente, diferente da realidade do mundo que nos cerca. É o mundo ficcional, a vida fictícia vendida pelo roteiro e pronta para ser ‘comprada’ pelo espectador”. Disponível em: <http://pontodecinema.upf.br/?p=33> – acesso em 6/11/2017.

³ No sentido de reproduzir uma imagem uma ideia sobre o passado.

⁴ Importante comentar que a filmografia do diretor dinamarquês me causa desconforto e espanto, desde que tive contato com a sua obra. O primeiro filme que vi foi nos anos 1990, uma releitura de *Medea* (1988), absolutamente perturbadora.

intervêm no interesse do(a) historiador(ora) pela imagem animada: o sentimento de que ela dá conta do real e o fato de ser um testemunho durável. (LAGNY. 2012, p.23).

É tarefa para os profissionais em história elaborar um caminho teórico para tal, tendo em conta que no jogo do ver e sentir é importante pensar como histórico aquilo que é capturado pelo inconsciente através das imagens, imbuídas da linguagem e da cultura. Nesse caso, a cultura cinematográfica do início do século XXI, se é que ainda lhe cabe o termo numa época em que já falam do *pós-cinema*, conforme apresenta o professor Philippe Dubois, pois os filmes estão deslocados da sala de cinema, seu ambiente original⁵.

O cinema, enquanto película e de lugar exclusivo dos cinematógrafos, já não existe. Ele ultrapassa os aspectos conceituais de uma obra autoral, ao também se transformar em uma indústria de produtos, com marcas, estrelas, padrões de beleza ideológicos e de comportamento. É com esse arcabouço e operando com a cultura e a linguagem que os(as) cineastas intervêm no debate público ou simplesmente ganham dinheiro, e o fazem dialogando com valores socialmente consagrados, tradicionais ou rebeldes à ordem dominante. E como cresci e me tornei adulto ainda no século XX, possuo certo distanciamento para pensar os filmes de Trier em relação a outros autores da história do cinema.

Pensar os filmes na história ou a história nos filmes (ROSENSTONE, 2010) não é uma tarefa fácil, pois oferece uma série de obstáculos e ainda gera desconfiança significativa no campo historiográfico. Pela natureza polissêmica das imagens (AUMONT, MARIE, 2009), sua essência fugidia, que coloca em questão a natureza da realidade – aspectos que tornam a tarefa de historicizar as imagens fílmicas ainda mais complexa, em especial quando se trata de um filme de ficção.

Queremos resgatar o sentido que elas tinham num passado, ainda que recente? Mas como separar do ressignificado posterior que essas imagens do passado recente adquirem? Como avaliá-las como sintoma de desdobramentos de processos ainda inconclusos, da História do Tempo Presente? Sobre outros ângulos emergem novos olhares e discursos sobre as mesmas imagens, e sempre, e outra vez... O sentimento evocado pelo filme é o mesmo, mas o significado da sua narrativa, das ações dos personagens e o sentido das suas palavras varia de acordo com as associações que somos capazes de fazer, de acordo com o repertório de experiências de cada um.

⁵ Disponível em: <http://www.cinema.ufsc.br/conferencia-com-phillip-dubois/> - acesso em 25/11/2017.

Os métodos da história parecem não funcionar muito bem com o cinema. “A linguagem do cinema revela-se ininteligível e, como a dos sonhos, é de interpretação incerta” (FERRO, 2010 p.25), talvez esse ainda seja um dos maiores obstáculos para o cinema assumir o caráter de fonte privilegiada para a história. É preciso superar os problemas da transcrição da História em linguagem cinematográfica coloca. As imagens fílmicas, de alguma forma, catalisam elementos da sociedade. Essa dinâmica precisa ser mais bem estabelecida pelas historiadoras e pelos historiadores. Entender e usar o cinema como fonte consiste em pensar o filme como uma forma autoral de ficção que produz e ressignifica representações do imaginário social, e não como simples suportes de imagem para os discursos históricos. “Temos a tendência de usar as imagens basicamente como ilustrações das afirmações feitas em nosso discurso verbalmente escrito” (WHITE, 1998 p.2).

O cinema surge como arte marginal sem o estatuto da arte burguesa (FERRO, 2010), “entretenimento de massas”, como algo oposto à noção clássica de “cultura”, na tradição de Adorno. Ele não estava na Semana de Arte Moderna de 1922 no Brasil, por exemplo. A utilização dos filmes e seus sujeitos, atrizes, atores, produtores(as), diretores(as), espectadores(as), enquanto objetos de análise da história é algo relativamente recente, o que torna a tarefa bastante instigante, uma vez que é necessário mobilizar ou produzir um escopo teórico, que possibilite ler e discutir os filmes na chave da história. Interpretar e reelaborar o sentido das imagens cinematográficas, para tanto, não se pode simplesmente partir para uma análise baseada tão somente em impressões primárias e generalizantes. É preciso que se construa uma estrutura teórico-metodológica que auxilie a realizar um exercício de percepção de alguns processos históricos, e de como estes se organizam e estão presentes de forma direta ou não na obra cinematográfica. O filme produz sentido, compartilhado através de comentários críticos que revelam muito sobre o seu impacto no modo como nele se elaboram os valores da sociedade em que foi produzido.

Não pretendo aqui fazer uma discussão sobre a análise fílmica e seu “fazer” através do tempo, e do cinema enquanto “objeto” de análise para a história. Contudo, para que eu possa chegar ao objetivo da dissertação, é importante retomar, brevemente, aspectos da constituição desse campo de estudo na história, e alguns de ordem técnica também farão parte da discussão. Tais aspectos são incorporados com base nos estudos, debates e também na experiência desenvolvida pelo Laboratório de Imagem e Som (LIS), do Departamento de História da UDESC, no qual atuei como bolsista ao longo do processo de pesquisa.

O LIS é um laboratório que envolve reflexão teórica e prática, o que me parece fundamental para pensar a relação da história com o cinema. Pude testemunhar em um *set* de

filmagens a gravação de um filme de ficção, *Bandeira de Retalhos*, do diretor brasileiro Sérgio Ricardo – sua obra é pesquisada pelo referido laboratório desde 2016. Entre outras ações, o LIS está produzindo um documentário sobre o cinema de Sérgio Ricardo, dirigido pelo Prof. Dr. Rafael Hagemeyer, com previsão de lançamento para 2018.

Todas essas atividades permitiram ocupar diversos lugares na produção de um documentário, bem como conhecer o *set* de filmagem do *Bandeira de Retalhos* e observar por dentro os detalhes de uma produção cinematográfica, o que ajuda a pensar e sentir a produção de um filme, de que maneira os sentidos que percebemos na obra são elaborados. Conhecer a técnica não é condição única para produzir história a partir do cinema, mas dependendo do tipo de pesquisa histórica um pouco desse conhecimento é necessário.

A HISTÓRIA OLHA O CINEMA

A década de 1970 do século XX marca o momento em que o cinema assume o caráter de novo objeto/fonte da história e é incorporado dentro dos domínios da chamada “Nova História” (MORETIN, 2003 p. 12). O historiador francês Marc Ferro é um dos pioneiros nesses estudos, auxiliando a fundamentar o cinema como novo objeto de análise da história e propondo a “contra análise da sociedade” (FERRO, 2010), por meio da representação cinematográfica. Ferro propõe, entre outras questões, duas possibilidades de análise: *a leitura histórica do filme e a leitura fílmica da história*. Vou me dedicar à primeira possibilidade, na tentativa de construir um discurso historiográfico, a partir de filmes contemporâneos.

“Para Ferro, o cinema é testemunho singular do seu tempo (...). O filme possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade” (MORETIN, 2003 p.13). Ou seja, as tensões reveladas ou sugeridas pela película podem denotar o avesso de uma sociedade, aquilo que não se vê à primeira vista, os meandros que regulam o jogo da experiência social humana. Esse jogo exerce imensa influência em nossa postura crítica e política.

Alguns preceitos construídos por Ferro nos anos 1970 já foram superados pela historiografia do cinema. No entanto, trabalho aqui com noções ainda vigentes dos estudos de Marc Ferro. O artigo *Cinema Como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro* (2003), do historiador brasileiro Eduardo Moretin, faz críticas aos postulados de Ferro, reatualizando alguns conceitos.

Apesar de chamar para si um projeto tão ambicioso, dado que entre outras coisas, propõe-se a dar conta de várias cinematografias e prolongar a validade do seu método para a imagem audiovisual, entendemos que o autor não produziu um trabalho de maior profundidade, que demonstrasse plenamente a eficácia de sua

análise, já que grande parte de sua produção é constituída por artigos e coletâneas (MORETTIN, 2003 p. 20).

A crítica de Morettin ao trabalho de Ferro é pertinente, entretanto, vou trabalhar nesta dissertação de forma mais direta com a ideia de que os filmes são “testemunhas”. Compartilho com Marc Ferro a ideia de que os filmes são “testemunhas” de seu tempo, como “documentos históricos” da sociedade que o produziu, com seus códigos e sua linguagem alegórica.

O filme é um discurso sobre o presente, ainda que esteja revestido de aspetos do passado. E ainda que faça um discurso imagético direto ao passado, o que está em jogo é o tempo presente, o tempo da produção do filme, o modo como o filme interage e se comunica com o mundo que o rodeia, seus aspectos reais e imaginários: ele atua desorganizando e reordenando os elementos do imaginário de forma revelatória. Isso se dá através da montagem.

O filme é um sintoma da sociedade em que ele está inserido. O diretor dinamarquês Lars Von Trier e seus filmes *Anticristo* (2009), *Melancolia* (2011), *Ninfomaníaca I e II* (2013), podem ser lidos nessa perspectiva, isso, não significa que existam níveis de identificação absolutos para qualquer espectador(a). (AUMONT. MARIE, 2009). A percepção sensorial das pessoas⁶ é condicionada pelos contextos naturais e históricos (DIDI-HUBERMAN, 1998). Ver também é objeto da história, desde a raiz da palavra: *histor* que, em grego, significa olho. O critério de veracidade usado por Heródoto é falar apenas do que se viu ou do que lhe contaram testemunhas do que viram. Mas o poder da simulação no século XX alterou a noção de experiência e as divisões estabelecidas por Benjamin entre experiência vivida e experiência narrada. As simulações experimentadas no teatro e na arte tomaram conta dos mais variados aspectos da vida humana na sociedade das mídias. A própria experiência de ver se tornou banalizada, individualizada, atomizada em diversas telas e em diversos tempos do cotidiano, para além do ritual de ir ao cinema, ver uma obra e em seguida sentar-se em um café, bar ou mesmo caminhando de volta para casa discutir um filme. A narrativa cinematográfica se confunde com a narrativa biográfica, banalizada em expressões do senso comum, citando determinada experiência vivida como “parece coisa de cinema” ou “isso dava um filme”.

6 A citação original diz da percepção sensorial dos homens, mas para evitar termos sexistas alteramos para a palavra: pessoas, que dá conta da diversidade humana.

O debate promovido pela leitura da crítica, a abordagem dos temas polêmicos na obra e a visão autoral do diretor marcaram a entrada do cinema na cultura do século XX. Plateias experimentavam sensações na sala escura e seguiam narrando as histórias vistas na tela por gerações, às vezes com mais detalhes e mais fixados que as memórias vividas. Os códigos do filme, articulados como linguagem, davam suporte mais acabado para as narrativas, mas se enraízam em diálogo com a cultura hegemônica da época. Surgem assim os chamados “gêneros cinematográficos”, o documentário e a ficção, mas esta passa a dominar o consumo de massas, que normalmente associam o produto “filme” a esse gênero. E numa classificação análoga à das ciências biológicas, em níveis de maior parença piramidal, se convencionam subgêneros que orientam os hábitos de consumo do público por preferências como: “drama”, “terror”, “aventura”, “comédia”, cada uma delas com suas convenções narrativas e seus efeitos característicos de montagem. Essas convenções de gêneros são produtoras de sentido, consciente e inconsciente.

A narrativa mobiliza diferentes representações sonoras e imagéticas para criar um campo diegético, no qual o espectador acompanha o desenvolvimento da trama da história, seus rumos e seu desenlace. Por outro lado, as convenções de gênero incluem não apenas cenários e personagens, mas efeitos da montagem que influenciam diretamente nas sensações do público diante do suspense, da ação, jogando com o olhar da câmera, a trilha sonora e ao efeito promovido pela sequência causal dos planos. Produzindo esses efeitos, que muitas vezes o público não percebe conscientemente, o filme também produz significado a partir dos valores sociais existentes, mas que são apresentados de forma imanente – no diálogo dos personagens, dando sentido às suas ações. Nesse sentido é que eles permanecessem sendo ressignificados por novas gerações de espectadores, e se tornam fundamentais na construção da identidade dos sujeitos na sua época, e estranhos muitas vezes aos contemporâneos. Um exemplo disso é o filme *O Nascimento de Uma Nação* (1915), dirigido por David Llewelyn Wark Griffith.

A maneira como definimos o que e como vemos é discutida desde muito tempo por diversas áreas do conhecimento, como as contemporâneas Antropologia e as Ciências Sociais, por exemplo, pois, em grande medida, aquilo que vemos nos provoca inquietação. Talvez porque as imagens falem muito de nós mesmos, mas na maioria das vezes, por outra via que não a imagem aparente, mas por aquilo que está por de trás das imagens ou entre elas: então aponto que imagem é vestígio. Historicizar filmes é buscar vestígios, que são como a carne da história que tem em suas artérias circulando os sonhos, os desejos, as guerras, a felicidade o medo, os ressentimentos... Aquelas coisas que nos fazem ser históricos, que nos permitem

perceber nossa existência e nos faz desejar dar sentido a ela. O filme “não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (FERRO, 2010).

ANTICRISTO, MELANCOLIA E NINFOMANÍACA

Pretendo, através da comparação analítica entre *Anticristo* (2009), *Melancholia* (2011), *Ninfomaníaca* (2013), discutir a possibilidade de utilizar na produção do conhecimento histórico filmes de ficção, que não fazem referência direta a um passado ou futuro histórico, que não estão comprometidos de forma discursiva, ou na sua elaboração visual com a História, mas que representam o presente, o que evidentemente, não significa deixar de produzir sentido histórico. Os três filmes guardam em si um mal-estar, uma sensação de não lugar, Trier expressa o fim do século XX e princípio do XXI, o fim de certas crenças, o fim do(a) sujeito(a) centrado(a). Essa sensação é constante nos filmes com o foco no feminino, uma característica de quase toda sua filmografia.

Em *Anticristo*, o caos reina frente a recusa da racionalidade masculina, pela mulher que também questiona a natureza humana. Já em *Melancholia* existe uma profunda recusa, uma perda de sentido do presente, diante da destruição imanente do mundo. E em *Ninfomaníaca* está expressa a falta de sentido, ou uma busca sem sentido. Já propus aqui na introdução alguns aspectos para a dissertação, entretanto, são questões que orbitam um objetivo central, e que envolve os filmes de ficção: estariam os três filmes associados à crise de identidade do(a) sujeito(a)? Do(a) sujeito(a) descentrado(a) como propõe Stuart Hall? (HALL, 2002). Nesse caso, das sujeitas, pois as personagens femininas são centrais nas três películas.

O objetivo central desta dissertação é utilizar os filmes de ficção de Trier como documentos privilegiados para pensar o tempo presente e suas possíveis interconexões com outros estratos⁷ temporais. Não podemos dar conta do potencial histórico dos filmes de ficção de uma forma geral. Todavia acredito que posso elaborar um exercício de análise, segundo os pressupostos evocados aqui. Nessa perspectiva, tento pensar e trabalhar com o filme enquanto

⁷ O conceito de estratos temporais que uso aqui está baseado na teoria de Reinhart Koselleck (2014), que parte de estratos temporais para pensar o tempo (tempos/temporalidades/formações temporais), essa dinâmica temporal que estrutura a experiência humana.

objeto e seus sujeitos como representações da experiência histórica e das angústias geradas pelo “descentramento” ao qual Stuart Hall se refere. O filme dá conta do seu tempo, mas o faz articulado com experiência temporal na longa duração, desencadeando várias temporalidades a partir do presente.

Como essa é uma dissertação em História, vou construir um discurso teórico metodológico segundo a forma da história, ainda que também acredite que subverter a ordem acadêmica e a forma da história também seja possível. Passo inicial no processo é pensar de que forma vamos analisar os filmes: e isso se dará no espectro da comparação entre os filmes como método. Partilharei dos princípios básicos de análise fixados por Jacques Aumont e Michel Marie:

- A. Não existe um método universal para analisar filmes
- B. A análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável.
- C. É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura desejamos praticar (AUMONT. MARIE, 2009 p. 31).

Esta dissertação toma esses elementos fundamentais como base, na intenção de produzir um discurso verificável, mesmo sabendo que a polissemia das imagens está para a polifonia das palavras. Mas, como apontam os autores, “é preciso insistir no primeiro princípio” (AUMONT. MARIE, 2009 p. 31). Como não existe uma possibilidade de análise geral, elencarei neste trabalho os aspectos teóricos e metodológicos que mais se adéquem ao objetivo geral do trabalho – mesmo sabendo que outras leituras são possíveis, e isso me parece bom.

Nesse sentido, reafirmo como elementos deste trabalho o descentramento dos(as) sujeitos(as) e a desordem na utopia de uma sociedade racional. Parto do princípio que análise é interpretação, a comparação entre os filmes de Lars Von Trier, que organizados em trilogia, segundo o autor, já compõem juntos uma obra a ser vista comparativamente. Tento elaborar uma análise interpretativa, sem perder de vista o fato de que a teoria é o elemento que sustenta a análise. Sei dos riscos de tal caminho, mas o que seria da vida e da história se não corrêsemos riscos?

O que está em questão é a possibilidade e a maneira de analisar um filme, mais do que o método geral de análise do filme (...) Decerto cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou fragmento do filme que analisa; ao mesmo tempo, esse modelo será sempre, tendencialmente, um possível esboço de modelo geral, ou de teoria (...) A análise tem efetivamente a ver com interpretação; que esta será, por

assim dizer, o “motor” imaginativo e inventivo da análise; e que a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível efetivamente a ver com a interpretação. (AUMONT. MARIE, 2009 p. 15-16).

Entendo que a possibilidade de construir uma análise de ordem geral e de pouco poder de historicidade pode ser perigoso, entretanto o elemento central está marcado no discurso supracitado: “Utilizar a interpretação como motor interpretativo e inventivo da análise” (AUMONT. MARIE, 2009). Trabalho no sentido de que uma forma de sustentar os argumentos desta dissertação é saber que não haverá um foco central no que o autor quis dizer – sua intencionalidade subjetiva – mas no que ele disse, por meio de três filmes que usam sua elaboração técnica para conferir sentido e sensação de realidade, e como isso se articula historicamente com o tempo presente. É isso o que me enreda historicamente com os filmes neste trabalho.

Vamos deixar bem claro que não se trata de forma alguma, para nós, de pretender ter acesso ao que se passou “na cabeça” do cineasta; pelo contrário, opomo-nos a qualquer leitura de um filme (analítica ou não) que assente em supostas “intenções” do autor; mesmo supondo que essas intenções tenham sido perfeitamente claras e explícitas para o próprio cineasta (o que é raro), nada garante que o filme corresponda a essas intenções, que além disso o analista não pode ter a certeza de conhecer. Trata-se então para o analista de se colocar por sua vez (e acrescentamos: no seu lugar que não é o de um cineasta) questões de ordem criadora. (AUMONT, MARIE, 2009 p.182).

O historiador Robert Rosenstone (2010, p.33-36) apresenta três tipos diferentes de filmes, que utilizam as imagens de formas distintas para conferir sentido histórico, que são:

- O longa-metragem dramático;
- O documentário;
- O filme histórico inovador ou de posição.

As obras aqui analisadas se enquadram no terceiro elemento, pois mesmo não fazendo referência a um determinado passado histórico, filme de época ou um romance histórico, por exemplo, como já sugeri, não parece problema, pois os tempos históricos com os quais esses filmes se articulam são: o presente do filme, ou seja, o universo diegético, e do(a) espectador(a) contemporâneo(a). São filmes que propõem, segundo Rosenstone, novas estratégias para lidar com vestígios do passado, e também posso inferir a novas formas de representações cinematográficas no presente, tais quais linguagens não convencionais.

“Estratégias essas que apontam para novas formas de pensamento histórico, formas que não precisam ficar limitadas à tela, mas que podem, com as alterações necessárias exigidas a mídia, ser levadas de volta a página impressa” (ROSENSTONE, 2010. p.37). Esse movimento para a página impressa chamamos de historiografia, mas também podem voltar à tela, reorganizadas em formas visuais, que o autor Hayden White chama de *Historiofotia*, ou a escrita fílmica da história a partir dos fragmentos reordenados na montagem revelatória.

Como usarei imagens ao longo de todo o texto, a intenção não é ilustrativa, apesar de que se justificaria por se tratar de uma dissertação que discute cinema e história. Contudo, essas imagens não estão dispostas de forma aleatória. A intenção é provocar aquilo que vou chamar de “ancoragem de memória”, buscando sempre reportar o(a) leitor(a) para algum aspecto do filme, tentando suscitar emoções, sensações e imagens mentais.

A construção do texto obedece ao mesmo sentido que a montagem tem para o cinema. Portanto, as imagens aqui selecionadas e suas articulações com o texto fazem parte da minha montagem a partir dos filmes discutidos.

IMAGEM CINEMATOGRAFICA E A REALIDADE

As imagens são partes constituintes do nosso universo, vivemos em um mundo moldado pelas mídias visuais: elas dão conta de uma noção de apreensão do real⁸, nos fazem acreditar no inimaginável, sentir o que antes parecia ser impossível sentir. Produção de imagem é jogo, o cinema é um jogo, suas regras são a sintaxe que o espectador compreende ainda que de forma implícita, que tenta atribuir sentido às imagens, produzir discursos das mais diversas ordens (políticos, sociais, religiosos), estabelecer relações, mergulhar o espectador em algum universo. Conhecer a regra do jogo também é tarefa das pessoas que fazem história do ponto de vista discursivo e, porque não dizer, também visual (WHITE, 1998). Fundamental pensar também como os filmes trabalham para provocar os sentidos e produzir significado através das técnicas do fazer cinema.

O objetivo da História é sempre a compreensão do presente, através do estudo do passado, mesmo que muito recente. O cinema é um discurso sobre esse presente que mobiliza representações do passado ou do futuro, que servem como metáforas através de associações

⁸ O termo “verdade” histórica não pressupõe uma visão universal e totalizante que a História seja a “verdade” e nem que exista um único conceito de verdade.

sugeridas na relação entre imagem e som (texto e música), articuladas através da montagem numa grande alegoria que é o filme. Serguei Eisenstein chamou de dramaturgia plástica do cinema o processo de organizar imagem no sentimento e na mente do espectador (EISENSTEIN, 2002). Entendo que essa chave proposta por Eisenstein é central, e aponta para dois caminhos: um com relação à dinâmica na produção, e outro na recepção de imagens e sentimentos em quem assiste a um filme. Isso passa pela técnica da montagem e pela relação psíquica que as imagens propõem. É o jogo da produção de sentidos, em que o(a) espectador(a) decodifica o sentido que lhe provoca sensações, mas que muitas vezes ele ou ela não entende o porquê e quais as relações entre os diversos elementos mobilizados pelo discurso do cineasta. Para que se produza um trabalho em história, essas duas dimensões precisam ser levadas em conta. Entender e conceituar montagem será uma das perspectivas deste trabalho.

Eisenstein, um dos mestres da montagem cinematográfica, revela que montagem é manipulação de imagem, na busca de dar sentido realista ao filme (realismo: palavra polissêmica). Essa busca na construção do sentido é também lugar ideológico. Essa manipulação resulta em uma plástica, uma aparência. Todo o filme tem sua estética e por trás de qualquer estética está uma posição ideológica (XAVIER, 2005). Há uma construção da trama, personalidade das personagens, construção do espaço geográfico e de cenário, arquitetura imaginada dos ambientes, etc.

Os filmes de Lars Von Trier que analiso possuem também uma posição ideológica com base em suas estéticas. A relação entre estética e ideologia é que produz efeitos no espectador tais como: massificação, embotamento, simulação.

QUEM TEM MEDO DE LARS VON TRIER?

O diretor que analisamos é um dos fundadores do Dogma 95, movimento cinematográfico internacional, composto de um manifesto lançado por Trier e o cineasta, também dinamarquês, Thomas Vinterberg. O Manifesto Dogma 95 foi escrito para a criação de um cinema mais realista e menos comercial e é composto por 10 regras. No primeiro capítulo, retomo o Manifesto Dogma 95 e a história de Lars Von Trier de forma mais detalhada. Importa agora saber que esse manifesto tentou se contrapor ao cinema de Hollywood e estabeleceu regras de ordem técnica para pensar o realismo cinematográfico e o cinema de ideologia. Essa é uma informação preciosa para entender e historicizar o universo de Trier. *Melancolia*, *Anticristo* e *Ninfomaníaca* demonstram que o diretor tem interesse na

realidade humana e social, elabora uma crítica à sociedade burguesa fragmentada e descentrada do fim do século XX e princípio do século XXI.

O cinema torna visível aquilo que não víamos – e talvez nem mesmo pudéssemos ver – antes do seu advento. Ele efetivamente nos ajuda na descoberta do mundo material com suas correspondências psicofísicas. Literalmente, redimimos este mundo da sua inércia, de sua virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. (XAVIER, 2005. p.70)

O cinema sempre provocou uma relação de espelho com a experiência vivida dentro de um tempo cronológico, ainda que ele realize elipses que fogem do tempo cronológico, estabelecendo relações de causa e efeito pela montagem que podem estabelecer outra relação temporal, ambas as coisas acontecem com os filmes que analiso; mas predomina a relação com a contemporaneidade, o *status* de representação da realidade.

Em nossa atual sociedade insana, em que o olhar, o pensar e o ser são manipulados, como demanda para a manutenção do sistema capitalista globalizado, o cinema pode ser utilizado para a manutenção desse *status*, como manipulação das “massas” em favor do sistema. Mas para Trier e tantos outros diretores, os filmes têm o poder de questionar os parâmetros do que é real, de tornar visível o que faz parte da trama histórica, mas na vida cotidiana, repetitiva e dissolvida em inúmeras telas não vemos. Não percebemos a farsa do mundo burguês que Lars denuncia em seus filmes e que produzem um mal-estar em quem os assiste. A forma como o diretor elabora essa crítica está associada em grande medida às “correspondências psicofísicas” com o mundo material, tanto de ordem pessoal como social. Está no ato de montar o filme a possibilidade e o meio para as relações psicofísicas.

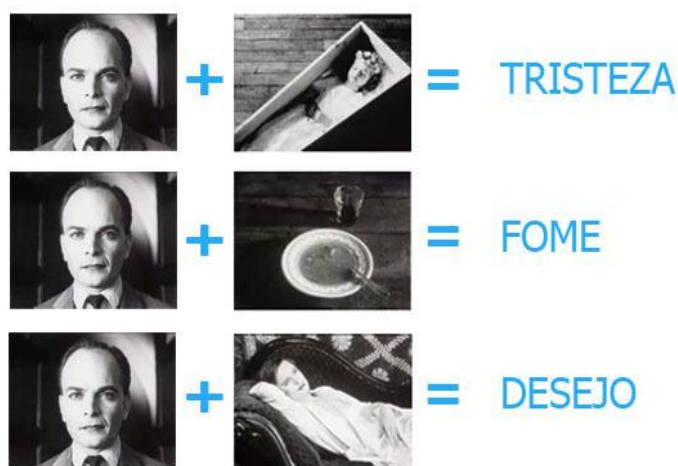
A montagem com sua produção de sentido dialoga com a mente humana, com a forma como processamos de maneira cognitiva as imagens e ressignificamos segundo a ordem estabelecida pela montagem, como no efeito Kuleshov.

Lev Kuleshov, cineasta Russo (1899-1970), mostrou a importância da edição (montagem) enquanto ferramenta essencial no cinema. Utilizando esta técnica percebeu que o significado de uma sequência pode depender apenas da relação subjetiva que cada espectador estabelece entre imagens ou planos que, isoladamente, não possuem qualquer sentido. Uma das suas experiências cinematográficas consistiu em intercalar o plano onde surgia um ator inexpressivo com os planos de um prato de sopa, de uma criança num caixão e de uma mulher semidespida. Como

resultado, apesar do plano do ator ser sempre o mesmo, a audiência encontrou no rosto do ator a expressão de fome, de piedade e de desejo.⁹

A imagem abaixo demonstra como a montagem produz sentido através da manipulação das imagens, ou seja, a forma como o filme é montado é que define seu sentido geral, pois nem todas as imagens são selecionadas na construção do discurso cinematográfico; e também não são no discurso historiográfico.

Figura 1 – Produção de Sentido



Fonte: www.audiovisionnarratives.wordpress.com¹⁰

“O termo grego *eidolon* (‘imagem’) conota a aparição suscitada por um deus e o fantasma de um defunto, mas também significa a imagem do sonho” (RIVERA. 2008, p.19). A forma como o cinema organiza suas imagens através de suas técnicas já é conhecida pela mente humana através do sonho, na “tela mental”. De forma que a psicanálise é uma ferramenta importante na elaboração e compreensão deste trabalho. Sabemos que ainda há alguma resistência entre historiadores e historiadoras sob o uso da psicanálise, não vamos aqui elencar essas críticas, contudo preciso dizer que algumas são muito pertinentes. “Não se pode psicanalisar os mortos” (GAY. 1989, p.21). Ironicamente tal sentença parece fazer sentido, porém, na relação com o cinema é possível operar com os pressupostos da psicanálise, não só pela relação sonho/montagem/cinema, minimamente esboçada aqui, mas pela experiência acumulada com o cinema.

⁹ Disponível em: <https://doisdias.wordpress.com/livros/feito-kuleshov/> acesso em 23/10/16.

¹⁰ Disponível em: <https://audiovisionnarratives.wordpress.com/2014/02/09/o-efeito-kuleshov/> - acesso em 24/05/17.

A utilização da psicanálise no estudo dos filmes parece-nos derivar de uma relação essencial entre semiologia do cinema e teoria psicanalítica (que deve distinguir-se rigorosamente, digamo-lo de passagem, da psicanálise enquanto terapia – a qual é, socialmente falando, o aspecto principal). (AUMONT, MICHEL. 2009, p.149).

O ato de ver filmes começa no fim do século XIX e vai cativando as massas de lá para cá. Trata-se de uma experiência individual, mas também coletiva, e com o tempo foi ficando evidente que ver cinema também é uma operação mediada pelos sentidos – ver também é objeto da história, como já afirmei aqui. Mas e o que não vemos? Não devemos tratar à luz da história? Questões para as(os) profissionais em história.

O FILME TE OLHA

A obra *O Que Vemos o Que Nos Olha*, do historiador e filósofo da arte Georges Didi-Huberman (1998)⁶, herdeiro da fenomenologia merlau-pontiana e da psicanálise lacaniana, aponta problemas para analisar o visível somente através da semiótica¹¹. Para esse autor, “longe de ser como o é a semiótica, uma epistemologia que reduz o sensível e o visual ao funcionamento informacional de signos conforme categorias operacionais muitas vezes estreitas” (DIDI-HUBERMAN, 1998, 7-8), e vai além na questão:

Empreende uma regressão além dos conceitos da historiografia da arte tradicional, que pensa apenas em termos de visível, de legível e de invisível, para encontrar as condições do olhar, da “presenciabilidade” [...] e da figurabilidade que estruturam as imagens. A figurabilidade remete ao poder figurativo do sonho, a um espaço quase vegetal e selvagem na produção das imagens. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 16).

Para Huberman, ao percebermos uma obra de arte, nosso olhar é dividido por um mecanismo de aproximação e afastamento, ou seja, há algo que nos olha naquilo que vemos. Nesse sentido, ao contemplarmos um objeto artístico, no caso os filmes, nós o capturamos com o olhar, mas no mesmo ato de visão abre-se outra dimensão na qual nosso olhar nos é devolvido e agora é o filme que nos captura. Essa operação se dá no campo do psíquico. Nessa chave, podemos dizer: não é só você quem vê o filme, mas também é ele quem lhe captura através do olhar, desse olhar que agora é dividido frente a uma profusão de imagens

11 Não pretendo negar o uso da semiótica nem propor esse debate, bem como, não vou usar as teorias do autor como base para sustentar meu trabalho. Mas é importante que saibamos da possibilidade de outras alternativas para o “ver” na historiografia, e que partilho com ele de algumas dessas leituras.

intermitentes de 24 quadros por segundo que se desenrolam perante uma audiência atenta. O filme tem na relação com a audiência a produção de uma série de sensações e percepções que aparecem nesse jogo do visível e não visível. Agora, para além da significação cognitiva, entendemos que essas sensações também mostram o que nos constitui, ou seja, nossas emoções antigas retrabalhadas com emoções do presente: as percepções sobre o outro, sobre a natureza que nos cerca, sobre as sensações que os episódios da vida nos trazem. Esses elementos são devolvidos pelo olhar da obra cinematográfica de Trier. Sentimentos e pensamentos antigos e do tempo presente, com relação ao feminino, à natureza, ao masculino, aos sentimentos como dor, desespero, sofrimento e melancolia, e sexo são mobilizados nessa dinâmica quando assistimos aos filmes que analiso aqui.

“Abramos os olhos para experimentar o que não vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Essa pode ser a maior cegueira para um historiador ou historiadora, fechar os olhos para o que a historiografia não torna evidente. Como, por exemplo, uma elipse: aquilo que o filme não mostra, mas que o espectador sabe que está lá. Nos filmes de terror, o efeito do não visto é ainda mais macabro. Sabemos que as fontes falam; nessa mesma perspectiva, as fontes nos olham e nos dividem entre o que elas são (o que vemos) e o que acreditamos ser parte delas, e aquilo que não vemos, mas é parte delas (o que nos olha). Eis algo de profunda relevância para olharmos para os filmes que analisamos ou para qualquer filme que nos pareça potencial para análise histórica. Experimentar o que não vemos traz uma sensação:

Para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível [...] torna-se votada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

O mal-estar que Trier provoca em *Anticristo*, *Melancolia* e *Ninfomaníaca* – não exatamente por causa das cenas fortes, com sangue e mutilação de órgãos no caso de *Anticristo*, a sensação de vazio e desespero experimentadas em *Melancolia* ou ainda o sexo como imagem cruel em *Ninfomaníaca* – pode certamente estar ligado ao fato de que, ao vermos, ocorre a emergência de uma infinidade de coisas imbricadas em um constructo histórico, do que somos enquanto indivíduos e enquanto grupo social, que inelutavelmente nos escapa. O fator determinante não é o que eu desejo ver com minha análise, mas o que me olha, lá de dentro desses filmes? Para além da história contada, como atores, produtores, diretor, editor, o que pretende provocar em quem o vê. Isso me divide em dois: o historiador

espectador e o pesquisador; é preciso modular esses dois lugares de fala e de experiência (sentida e compartilhada). interiorizamos as imagens e sons apresentados de forma conjugada pelo filme.

Esses elementos trazem fôlego para a perspectiva da análise fílmica e historiográfica. Mostram que é possível avançar ainda mais na utilização da ferramenta, tanto na produção do saber histórico como na divulgação e ensino desses saberes – eles impõem que é necessário mobilizar essas teorias trazidas aqui, sem forçar encaixes, mas tateando as justaposições.

É possível também fazer uma leitura histórica das obras fílmicas e que não devemos recalitrar somente na obviedade da leitura fílmica da história, de filmes que evidentemente são históricos e que por isso são úteis para ela, ou que só esses seriam úteis na formação do conhecimento histórico. O que vemos e o que nos olha nos filmes ora analisados está intrinsicamente ligado ao modo como o diretor joga com a produção de sentidos através da montagem. Ele mobiliza diversos códigos e busca no limite o jogo entre psicanálise, arte e identificação do espectador.

O TEMPO PRESENTE

Somos a qualquer momento a soma de todos os nossos momentos (LOWENTHAL, 1985). Pensar e produzir a partir dos pressupostos da história do tempo presente, requer refletir acerca dessas múltiplas temporalidades, entre outras questões, pensar aspectos como o estatuto do factual, experiência, espaço de experiência, subjetividade, contemporaneidade em relação a tempo presente, expectativa de futuro, a relação entre memória e os tempos históricos etc.

O presente é composto de múltiplas temporalidades (KOSELLECK, 2014). A História é vista como a ciência do passado, sobretudo pelo senso comum. Essa ideia ainda é bastante corrente em nosso tempo: um tempo em que no Brasil, por exemplo, se evoca uma “escola sem partido”¹², que deseja um espaço escolar sem “doutrinação”, mas que na verdade quer constituir uma escola sem reflexão. Para esse modelo de educação, há o desejo de uma História preocupada somente com o passado, com os seus heróis e grandes feitos, uma História dos bons e dos maus, dos brancos, dos papéis sociais rígidos e protagonismos

¹² Disponível em: <http://escolasempartido.org/quem-somos> - Acesso em 25/10/2016.

imutáveis. O que esse grupo deseja é praticamente o retorno da *História Magistra* (HARTOG,1996) que compreende o passado como modelo e orientador do futuro.

Isso retira da história seu poder no tempo presente, sua vocação “eu diria”. A articulação da história com o passado e o futuro tem uma razão de ser: o presente. A História é para o agora, a História é para a vida, como já disse aqui e direi tantas outras vezes no decorrer deste trabalho. Conceituar e problematizar no campo da HTP, requer saber que algumas questões ainda estão sendo solucionadas, como os limites cronológicos da HTP, seus métodos e fontes, por exemplo. Já que um filme é produto de seu tempo, parece adequado pensar que ele, assim como a história oral, seja peça central na produção de conhecimento nesse campo da historiografia. Trago os filmes de ficção do Lars Von Trier porque entendo que ao abrirmos esses filmes abrimos o presente para ser pensado, mas “como vários estratos de tempo superpostos e simultâneos, estruturas de repetição que não se esgotam na unicidade” (KOSELLECK, 2014).

A película não se realiza em si mesma, ela não é um fim, ela é um meio: e nessa perspectiva pode ser uma forma de análise e construção de discurso histórico absolutamente poderoso, sobretudo na construção das experiências sensíveis, ou melhor dizendo, a experiência de viver um tempo histórico pela relação direta que os filmes podem possuir com o inconsciente e na percepção de si a partir do todo que alguns filmes como os que analiso provocam. A película “ultrapassa virtualmente, no momento da projeção, a fronteira entre o seu lugar e a tela, para se tornar, ainda que temporariamente, um contemporâneo ao evento filmado” (LAGNY,2012). Essa relação com o cinema parece estar colocada desde que este assume o estatuto de objeto/sujeito da história.

É justamente quando, nos anos 60-70, começa a ser formulada a noção de história do tempo presente que certos historiadores acabam, após um período de desprezo pelo audiovisual, percebendo que podem, graças a ele, não apenas utilizar as tomadas ou as montagens de imagens destinadas à informação imediata, à ação política ou sua justificativa, como eles fazem com a imprensa, mas servir-se dele para interrogar a forma com que o momento presente é apresentado ou pela qual determinados atores querem que ele seja percebido. (LAGNY,2012. p.25).

Entendo que no princípio e até o momento presente, o cinema, em grande medida, tem sido utilizado pela história, ou seja, por quem produz sua escrita, de forma ilustrativa: “até hoje o cinema foi pouco utilizado em trabalhos históricos. Entretanto, suas funções oferecem possibilidades bastante vastas enquanto documentos de base para os historiadores do presente” (LAGNY,2012. p.29). Apesar da dificuldade de se trabalhar com o cinema e do

risco de construir uma relação ilustrativa, não é essa minha intenção aqui; ao contrário, em meu estudo o filme está no centro da cena.

Apresentei na introdução, de forma não linear e às vezes retomando reflexões¹³, os aspectos gerais deste trabalho de mestrado, bem como alguns teóricos que usarei na dissertação. A ideia é mobilizar de forma geral o que vamos abordar e de que maneira alguns conceitos e teorias serão utilizados para a análise comparativa que se inicia a partir do primeiro capítulo: apresento agora como pretendo estruturar essa dissertação, não só na intenção de cumprir o rigor acadêmico, que determina a estrutura da introdução de um trabalho, mas para facilitar o entendimento da teia de relações que vamos estabelecer em direção à trama histórica.

No primeiro capítulo, serão apresentados e analisados dois filmes: *Anticristo* (2009) e *Melancolia* (2011) e, no segundo capítulo, os dois volumes de *Ninfomaníaca* (2013). A intenção não é evidentemente dar somente a sinopse dos filmes, o que também será feito, porém com a intenção de inter-relacionar com dados do contexto de produção, informações sobre a recepção dos mesmos, e com os conceitos e elementos de análise a fim produzir um discurso no campo da História.

A análise fílmica em história solicita um estudo da recepção do filme na sociedade (AUMONT, MARIE.2009). Todavia, no tempo presente pensar recepção impõe alguns desafios, como, por exemplo: qual o impacto que as obras tiveram na sociedade? Nos anos 1960, 1970 e até meados dos anos 1980, a bilheteria de cinema era a base comum utilizada para pensar recepção, porém hoje os suportes fílmicos, redes de compartilhamento e comentários são inúmeros.

Você pode ter assistido *Melancolia* no seu celular, *Anticristo* no YouTube, caso ele estivesse totalmente disponível lá, poderia baixar esses filmes e assisti-los em casa no seu computador, em sua televisão ou em outros suportes. Ouve uma democratização do acesso às imagens. Portanto, pensar recepção só a partir da bilheteria do cinema não me parece um bom negócio, por outro lado, também parece difícil ter precisão dessa recepção pela pluralidade de possibilidades de se chegar ao material fílmico.

¹³ A retomada de alguns conceitos, que às vezes parece uma simples repetição, funciona como a trama da teia de aranha, cada vez que ela puxa um novo fio dessa trama, tal fio vem carregado do que o anterior foi e está absolutamente ligado a ele, fazendo da trama um diálogo.

Vou utilizar a mídia, tanto a especializada como a não especializada, para pensar de que forma e que discurso pode ter sido elaborado pelos filmes, trazer alguns comentários sobre os filmes em bases virtuais como o YouTube e o Rotten Tomatoes, nas quais é possível ler comentários e críticas aos filmes, de maneira que se pode produzir a partir desses suportes algumas expressões numéricas relativas, por exemplo: a partir da última página citada, posso saber que 55% das pessoas que avaliaram *Anticristo* no Rotten Tomatoes¹⁴ (28.742 pessoas) gostaram do filme. Que das 163 que comentaram, o consenso das críticas é que o filme foi percebido como um filme de horror, e que embora muito bem-filmado, não é fácil passear por *Anticristo*¹⁵.

Essas expressões não podem ser utilizadas para pensar o impacto dos filmes no Ocidente, por exemplo, pois elas são parciais, contudo, importam na medida em que forem cruzadas com outros dados. Os dados difusos com relação à recepção dão conta da sociedade fragmentada em que esses filmes foram produzidos e de que forma dialogam com ela.

Fragmentos de entrevistas concedidas pelo diretor também serão utilizados, não com a intenção de devassar a mente estranha de Trier, mas para que possamos entender qual discurso ele elabora sobre as obras; e mais além, para quem o filme é produzido, quem são seus interlocutores, se quero pensar na chave do ser descentrado de Stuart Hall, se faz também necessário buscar vestígio na fala do diretor dinamarquês. Certamente, esta dissertação não vai esgotar o tema, mas é preciso fazer algumas escolhas para a análise, na tentativa de buscar novas perguntas para os objetos/sujeitos analisados.

No capítulo três, pretendo ampliar o debate proposto aqui, uma vez que os filmes já foram desencaixados de sua lógica primária e analisados segundo o seu contexto. Posso então dar seguimento ao debate histórico com relação ao uso dos filmes de ficção como fontes privilegiadas para a historiografia e historiofotia (WHITE, 1998) do tempo presente. Perceber qual o jogo psíquico armado por Trier, que de alguma forma parece buscar traumatizar a audiência, desafiando quem assiste aos filmes há uma nova abordagem cinematográfica. A possibilidade de pensar o cinema como sintoma de uma época se articula com a perspectiva histórica que tento elaborar sobre os filmes de Trier como sintomas da sociedade pós-

¹⁴ Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/1210830-antichrist> - acesso em 29/10/2016.

¹⁵ As traduções utilizadas aqui são livres e feitas por mim.

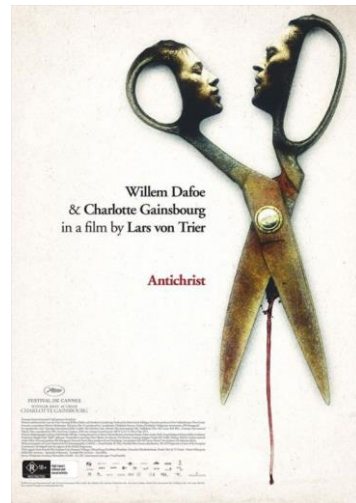
moderna em crise e descentrada – vou discutir os femininos de *Ninfomaníaca*, *Melancolia* e *Anticristo* apresentados por ele nessa perspectiva.

No decorrer dos capítulos, as questões lançadas aqui serão respondidas, e, na parte final, estabeleço as conexões propostas dentro do campo de ação da História do Tempo Presente, sem perder de vista as perguntas feitas.

Lembro-me de algo importante que aprendi na graduação em História: a boa historiadora ou historiador não é aquela ou aquele que encontra respostas, mas quem se dedica a fazer boas perguntas para o tempo. Dito isso, começo minha aventura.

1 “O CAOS REINA”

Figura 2 – Cartaz do Filme *O Anticristo*



Fonte: Escreva Lola escreva¹⁶

...“E quando eu tiver saído para
fora do teu círculo tempo, tempo,
tempo, tempo não serei nem terás
sido, tempo, tempo, tempo, tempo...”
Caetano Veloso

Sergei Eisenstein afirma no prefácio de *A Forma do Filme*: “O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. [...] particularmente porque o filme, com suas ricas possibilidades técnicas e abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato com as ideias contemporâneas (EISENSTEIN, 1957, p.11). Os filmes de Trier estão absolutamente conectados com o tempo deles. *Anticristo* parece, em uma primeira leitura, representar a discussão entre o lugar do feminino e do masculino no limiar do nosso tempo. *Melancolia* também em uma leitura inicial parece dizer que estamos morrendo, que há um colapso iminente, nossos mundos físicos e pessoais estão ameaçados, vão colidir, como resultado de processos historicamente experimentados, vividos.

Trier elabora seu discurso recorrendo a um alto grau de universalidade a seus filmes, o que tem um papel central na produção de sentido, quando pensamos em audiência

¹⁶ Disponível em: <http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2010/11/critica-anticristo-perturbador-no-mau.html>
- acesso em 12/11/2017.

globalizada. Ele alcança esse efeito, pois mobiliza aspectos da ficção que são convencionais, comum a todas as pessoas, permitindo que qualquer pessoa que esteja em experiência social, entre o fim do século XX e começo do XXI, consiga ver e sentir os filmes de uma forma mais parecida. Daqui a 60 anos, a relação geral com o filme pode mudar, e certamente mudará, pois ele estará bastante deslocado de seu tempo de produção, poderá ser considerado profético em alguns aspectos ou ultrapassado em outros, mas ainda assim produzirá uma possibilidade de reflexão para o tempo de quem o assistir no futuro, por sua característica polissêmica e sua relação com o psíquico, não deixa jamais de produzir sentido.

O dinamarquês Lars Von Trier¹⁷ é talvez um dos diretores mais reflexivos e polêmicos do tempo presente. Sua carreira é construída a partir do cinema europeu, e definitivamente não está afinado com o cinema holywoodiano. Lars é provocador e inquieto. Tem total controle sobre suas obras, chegando mesmo ao limite da obsessão no que diz respeito ao controle do filme. Trier é um diretor representante do *Cinema de Autor*.

Cinema de autor ou cinema autoral é um tipo de produção cinematográfica na qual o diretor é visto como a principal força criativa na realização de um filme. As teorias e práticas do cinema autoral emergiram no cinema francês no final dos anos 1940, a partir dos pensamentos de André Bazin e Alexandre Astruc. Uma das primeiras manifestações dessa então nova forma de ver a sétima arte resultou no movimento da Nouvelle Vague e foi difundida pela revista Cahiers du Cinéma. Antes de produzirem seus filmes autorais, cineastas como Jean-Luc Goddard e François Truffaut deram importantes contribuições no desenvolvimento da teoria do cinema de autor. O fundamento principal dessa teoria é que o diretor, por ter uma visão global do áudio e imagens do filme, deve ser considerado mais o autor da película do que o roteirista, assim, são as tomadas de câmera, a iluminação, a duração da cena e todos os outros elementos decididos pelo diretor que definirão os significados expressos pelo filme, mais até do que o próprio roteiro.¹⁸

O cinema autoral vai, então, reforçar o papel central do(a) diretor(a) na produção fílmica, o que não significa que em todo e qualquer filme a direção desempenhe um papel central, no caso do cinema de Hollywood, quem dá as cartas são os grandes estúdios, são raros os(as) diretores(as) com esse poder no cinema de indústria. Dessa maneira, o filme vai assumindo semelhança com quem o dirige, imprimindo na obra uma visão pessoal: no caso de Lars é ainda mais emblemático, pois ele também é quem produz os seus filmes, o que lhe confere um poder quase absoluto sobre a criação. Esse processo é que vai conferir o estilo de um diretor, sua marca, sua forma de ver e perceber a vida.

¹⁷ As informações sobre a biografia do diretor, foram retiradas de sites na internet onde há uma grande quantidade de informações sobre o diretor, selecionei o que pareceu pertinente dizer aqui. No final do trabalho disponibilizo a lista com os links consultados.

¹⁸ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/909749-entenda-o-cinema-de-autor-e-outros-movimentos-da-setima-arte.shtml>. - acesso em 21/11/2016.

Isso se desdobra para experiência vivida, ou seja: a experiência histórica. Quando nos deparamos com situações em nossas vidas ou os grupos sociais aos quais fazemos parte, que parecem saídas de uma película, e não raras vezes nos referimos a elas como filme, quando por vezes dizemos coisas como: “tal cena me parece um filme de Fellini ou de Glauber Rocha”, “minha vida é como um filme de Almodóvar”, “me sinto em um filme de Bergman”, “nossa sociedade parece um filme do Trier”. Percebemos a marca do diretor na vida ou a marca da vida no diretor, esse é um dos elementos possíveis para entender a força que o cinema de autor tem na elaboração do sentido histórico na obra de algumas diretoras e diretores.

No exemplar de janeiro de 1954 da Cahiers du Cinema, no ensaio "Uma certa tendência do cinema francês", François Truffaut cunhou o termo "La politique des auteurs", posteriormente traduzido como "the auteur theory" - a teoria do autor. Truffaut argumentava que, apesar de ser um trabalho coletivo, um filme sempre tem a assinatura do diretor, mesmo no caso daqueles mais servís aos estúdios de Hollywood. Em 1957, Truffaut escreveu: "O filme do amanhã parece-me ainda mais pessoal do que um romance individualista ou autobiográfico... O filme do amanhã não será dirigido por 'funcionários públicos' da câmera, mas por artistas... Será semelhante à pessoa que o fizer".¹⁹

1.1 O DIRETOR

Em abril de 1956 começa a experiência de Lars Von Trier no mundo, nascido em Copenhague, filho de uma família tipicamente burguesa e liberal, com 10 anos de idade, ganhou de sua mãe uma câmera super 8²⁰. Já na fase adulta vai estudar na Escola Nacional de Cinema da Dinamarca, passa a se chamar Lars Von Trier nessa época, agregou ao seu nome o “Von”, talvez para conferir superioridade, pois o Von denota ligação com a nobreza – significa “procedente de”, ou “natural de” algum lugar. Trier deixa a escola de cinema com muitos prêmios de cinema estudantil na bagagem, aos 21 anos inicia sua carreira de cineasta como diretor de curta metragens.

¹⁹Disponível em:<http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/909749-entenda-o-cinema-de-autor-e-outros-movimentos-da-setima-arte.shtml> - acesso 21/11/2016.

²⁰ “Lançado pela Kodak em 1965. (...) Versão miniaturizada do cinema *standard* (35mm), o Super-8 se beneficiava de uma câmera portátil de baixo custo e fácil de usar. Por outro lado, também demandava revelação e montagem do material filmado. Hoje, o Super-8 é praticamente desconhecido do grande público.” Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252009000100025&script=sci_arttext (acessado quando?)(

Forbrydelsens Element, em português *Elemento do Crime* (1984) é seu primeiro longa-metragem no âmbito comercial. A partir daí, Lars inicia a construção de uma filmografia indefectível na história do cinema, criando uma horda de seguidores e adoradores dos seus trabalhos pelo mundo, e na mesma medida de pessoas que detestam seus filmes e sua forma traumatizante de se relacionar com o espectador. Na internet, é bastante recorrente comentários como “nunca mais assisto filmes desse diretor!”. Ele já foi apontado como o Anticristo do celuloide, misógino, fraudulento, louco entre outros tantos epítetos que aparecem numa simples busca na internet. Von Trier não poupa o espectador, por vezes, ele não sugere, mas mostra mesmo cenas de conteúdo considerado repulsivo. Lars é uma navalha para os olhos tal qual a imagem do cinema surrealista de Luís Buñuel²¹ em *O cão andaluz* (1928). A navalha no olho: seria uma alegoria da montagem cinematográfica?

Em 1991 Trier lança *Europa* e ganha o grande Prêmio do Júri e o prêmio de melhor contribuição artística no festival de Cannes. Este é um marco na linha do tempo da carreira do diretor, a partir daí ele alcança sucesso e reconhecimento e inicia uma filmografia mais madura, e mais contraditória e provocadora ainda. Trier diz em mais de uma entrevista que se contradiz, e que isso faz parte de sua tentativa de ver as coisas sob ângulos diferentes. Talvez por isso produza em trilologias²², essa é outra marca do diretor, a primeira de suas trilologias é com os filmes: *Elemento do Crime* (1984) *Epidemia* (1987) e *Europa* (1991), em cada trilogia vamos perceber um Lars Von Trier diferente, com diferentes provocações, escolhas técnicas, com resultados estéticos diferentes. Se observarmos *Europa* e *Melancolia*, perceberemos este arco estilístico de Von Trier.

Sua última trilogia para o cinema é composta por *Anticristo* (2009), *Melancolia* (2011), *Ninfomaníaca I e II* (2013). Todos com a presença de Charlotte Gainsbourg²³, uma de suas atrizes preferidas. O feminino tem um destaque absoluto na obra de Trier notadamente a partir de sua segunda tríade de filmes: *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998) e *Dançando no Escuro* (2000), mas isso é assunto para os próximos capítulos. Lars afirma que produz seus filmes com extremo rigor e controle sobre suas obras, ele escreve todos os roteiros dos seus filmes, e alguns em parceria. Perspectiva ligada a teoria do cinema de autor, com controle do processo de produção, em relação ao cinema de estúdio hollywoodiano,

²¹ Luis Buñuel Portolés (1900 - 1983) foi um realizador de cinema espanhol, naturalizado mexicano. Trabalhou com Salvador Dalí, de quem sofreu fortes influências na sua obra surrealista.

²² No final do trabalho disponibilizo a filmografia do diretor, uma vez que, por questão de ordem e relevância, não vou citar aqui todos os seus filmes.

²³ Charlotte Lucy Gainsbourg é uma atriz e cantora anglo-francesa. É filha do ator, compositor e cantor francês Serge Gainsbourg e da atriz Jane Birkin.

como já comentei anteriormente e reforço aqui, pois é de suma importância ter presente este aspecto ao problematizar a obra de Lars Von Trier.

Pesquisando na internet é possível encontrar uma centena de histórias sobre a vida do diretor, nem todas são verificáveis, tão pouco busco fazer isso, pois a vida de Lars não me interessa mais que obra. Entretanto, é importante pontuar quem está por trás das obras analisadas ou o que se diz sobre ele, pois nem tudo é verdade, mas é interessante como todas essas histórias parecem querer dar conta da mente do diretor, buscar em eventos da sua vida a justificativa para tal produção cinematográfica. A obra de Trier parece querer nos provocar a descobrir a “verdade” por de trás das suas representações. Ele brinca com isso, pois dá declarações contraditórias, cria falácias sobre seus filmes, ele joga com a produção de sentidos não só no aspecto do constructo do filme, mas sobre aquilo que se vai falar sobre seus trabalhos. Este diretor está “ciente de que o aparato midiático em torno de um filme também é parte da experiência cinematográfica, Trier é hábil em fundir sua personalidade com sua obra” (TEZZI,2013. p.16).

Uma dessas histórias diz respeito a relação com sua mãe: ela teria revelado a ele no leito de morte, que o homem que ele acreditou ser seu pai a vida toda na verdade não era. Ele é filho dela com um antigo chefe de trabalho, com o qual ela teve um interlúdio romântico. Mas ele não quis assumir a criança. Lars que sempre se pensou judeu, descobriu aí que não era. Esse evento parece digno das obras do diretor, mas também de uma novela melodramática, o que vai diferenciar um estilo para o outro é a forma como a vida real – a experiência vivida - será transposta para ficção encadeada como narrativa. Esse fato biográfico pode ser um elemento para pensar o trauma e o descentramento na obra de Lars Von Trier? A polêmica mais recente, ou de mais impacto nos últimos tempos, foi sua expulsão do festival de Cannes em 2011, o mesmo que outrora projetou sua carreira, ele competia com *Melancolia*, até aquele momento, ele já havia dado várias entrevistas polêmicas e contraditórias, entretanto essa o retirou de Cannes:

Uma jornalista perguntou a Lars von Trier – famoso por suas declarações polêmicas em entrevistas, coletivas de imprensa, etc. – sobre uma certa “cultura” alemã presente em seus filmes e ele cometeu a seguinte resposta: “A única coisa que posso dizer é que pensei ser judeu por um longo tempo e era muito feliz em ser judeu. Então conheci Susanne Bier e, de repente, não estava mais tão feliz em ser judeu. Isso foi uma piada. Desculpem. Mas acabou que eu não era judeu. Se eu fosse judeu, seria de segunda geração, mas, seja como for, eu realmente queria ser judeu – e então descobri que era nazista porque minha família era alemã. E isso também me trouxe certo prazer. Então, o que posso dizer? Eu entendo Hitler.” Dito isto, o

cineasta dinamarquês até tentou corrigir a fala, mas só piorou a coisa, pois reafirmou que é nazista²⁴.

1.2 DOGMA 95

A Zentropa Filmes foi fundada por Lars Von Trier em 1992, o que deu liberdade artística total para o diretor, pois poucos diretores ao redor do planeta têm essa possibilidade e poder. Esse aspecto mostra que Lars está na contra mão do cinema comercial hollywoodiano e seus filmes comerciais de fácil aceitação, e de pouco ou nenhum poder reflexivo, uma vez que servem em grande parcela ao imperialismo estadunidense. E também define qual o lugar social do diretor, de onde ele está produzindo seu discurso, para quem ele está falando.

O Filme é uma experiência mental (ROSENSTONE, 2010), e para a historiadora ou historiador, interessa também a mente do diretor, não na intenção de penetrar essa mente, isso não me parece possível, mas tentando entender o lugar de evocação de Lars, podemos perceber melhor seus lapsos e elipses, suas escolhas e problematizar a partir do cruzamento dessas perspectivas, com o filme a audiência, o (a) pesquisador (a) e a História.

O Manifesto Dogma 95 foi um movimento iniciado pelo também dinamarquês Thomas Vinterberg e por Lars Von Trier, publicado em 13 de março de 1995, entrou para história do cinema. “A intenção era a criação de um cinema mais realista e menos comercial, em um ato de resgate ao que era feito antes da exploração industrial” (MENEGON, Rafael, 2013)²⁵. E essa era uma regra geral, o manifesto dogma não é o produto de longos debates e farta produção textual, mas de uma intenção de um grupo de cineastas em um cinema reflexivo, livre da forma padrão imposta pela hegemonia estadunidense, mas que paradoxalmente também impunha regras, foram 10 regras naquele momento e posteriormente no ano de 2005 Lars Von Trier acrescentou mais 4 regras.

Os filmes do movimento dogma poderiam ser inseridos na categoria: filme histórico experimental ou inovador (ROSENSTONE, 2010), no entanto, os filmes não estão adequados à categoria no sentido geral do conceito, que só leva em conta as produções cinematográficas de relação intrínseca com a representação do tempo passado, seria o caso de Dogville e Manderley, que são ambientados no passado. A regra sete do manifesto diz, a esse respeito,

²⁴ Disponível em Revista Amalgama: <http://www.revistaamalgama.com.br/05/2011/lars-von-trier-nazismo/> - Acesso em 29/10/2016.

²⁵ Disponível em <http://artecinemaarte.blogspot.com.br/2013/08/o-que-foi-o-movimento-dogma-95.html> Acesso em 29/10/2016.

que: a produção deve conter enredos que aconteçam no tempo presente: “São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. O filme deve ocorrer na época atual.” (MENEGON, 2013)²⁶. Rosenstone não explora essa dimensão de tempo para filme histórico. A tangência com os filmes produzidos seguindo os mandamentos Dogma 95 com a categoria apresentada é que são realizados “em oposição consciente aos códigos, convenções e práticas Hollywoodianas, tais obras são criadas para contestar as narrativas perfeitas de heróis e vítimas que constituem o longa-metragem comercial” (ROSENSTONE, 2010. p.82).

Estão ausentes das preocupações de Trier a reconstituição fiel de um passado que sirva de modelo moral da sociedade e de inspiração para lutar por um futuro radiante, como no drama comercial hollywoodiano. Sua manifesta inspiração, o cineasta Serguei Eisenstein, é qualificado por Rosenstone como drama inovador. Fazendo um filme de encomenda sobre a Revolução de Outubro, Eisenstein cria uma narrativa em que os elementos diegéticos – as massas nas ruas, o ator que representa Lênin discursando na Estação Finlândia – com elementos extra-diegético, seja no uso de estatuetas como simbologia (o pavão, dois Napoleões, os “ídeos” das religiões), seja na própria estátua do czar sendo recomposta rodando a tomada da câmera ao contrário.

O primeiro filme sob as regras do movimento Dogma foi o filme de Vinterberg:

Festa de Família (1998). Foi criada uma entidade que conferia as produções o certificado Dogma 95, o segundo filme foi *Os Idiotas (1998)* de Lars Von Trier. As diretrizes do o Manifesto Dogma 95 eram:

1 - As filmagens devem ser feitas no local. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).

2 - O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena).

3 - A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos (ou a imobilidade) devidos aos movimentos do corpo. O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada, são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar.

4 - O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).

²⁶ Disponível em <http://artecinemaarte.blogspot.com.br/2013/08/o-que-foi-o-movimento-dogma-95.html> Acesso em 29/10/2016

5 - São proibidos os truques fotográficos e filtros.

6 - O filme não deve conter nenhuma ação "superficial". (Homicídios, armas, etc. não podem ocorrer).

7 - São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme deve ocorrer na época atual).

8 - São inaceitáveis os filmes de gênero.

9 - O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão, com formato de tela 4:3. Originalmente, o regulamento exigia que o filme deveria ser filmado em 35 mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento.

10- O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

Regras acrescentadas por Lars Von Trier em 2005:

A gravação deve ser feita em formato digital.

As filmagens devem ocorrer na Escócia.

As filmagens não podem ultrapassar o prazo de 6 semanas.

O custo total do filme não pode ultrapassar a quantia de um milhão de libras esterlinas. (MENEGON, 2013)²⁷.

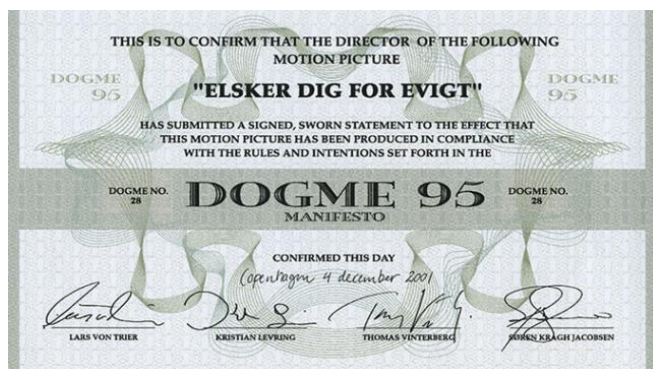
Um aspecto interessante do movimento Dogma 95 é que os filmes para serem considerados alinhados com o movimento, precisariam receber um “certificado”, para serem chancelados como obras dignas do dogma. Parece não haver outra experiência assim na história do cinema, de maneira geral a classificação é feita pelos estúdios ou críticas especializadas, ou ainda pelo próprio diretor, no caso do cinema de autor.

Abaixo podemos ver a reprodução de um desses certificados com as assinaturas dos diretores, conferindo esse status a obra, podemos ver a certificação concedida a diretora dinamarquesa Susanne Bier²⁸, pelo filme *Elsker Dig for Evigt* (2002) no Brasil o filme foi exibido com o título *Corações Livres* (2002). Importante destacar que o filme recebeu a certificação em dezembro de 2001, no final de sua produção. Quando estreou em 2002, sua campanha comercial o classificava como filme participante do Dogma 95.

²⁷ Disponível em <http://artecinemaarte.blogspot.com.br/2013/08/o-que-foi-o-movimento-dogma-95.html> Acesso em 29/10/2016.

²⁸ Susanne Bier (1960) – Dinamarca. Ficou bastante conhecida pelos seus filmes *Brothers* (2004), *Efter Brylluppet* (2006) e *Haeven* (2010) vencedor do Oscar.

Figura 3 – Cartaz do Filme Dogma 95



Fonte: Blasting News²⁹

Somente em *Os Idiotas* Lars Von Trier segue os preceitos Dogma 95, mas seus filmes desse momento histórico para frente, carregam as marcas do manifesto, e alguns elementos são retomados ao longo das produções tal como o sexo explícito em *os Idiotas* e em *Anticristo* para citar somente um exemplo.

“Os Idiotas é resultado da coincidência entre o Movimento Dogma e um momento de transição na história do cinema. Com o surgimento do digital e câmeras menores e mais leves, abriu-se um horizonte em que fazer cinema poderia ser uma atividade bem mais econômica” (TEZZI, 2013. p.24), a datar de então a experiência cinematográfica sofreu profunda influência dos novos meios tecnológicos e as possibilidades que esses apresentam: como a possibilidade de se produzir usando uma câmera de celular, ou até algo sofisticado como o *super slow-motion*³⁰, nas tomadas fantásticas em *Melancholia*.

Dogma 95 não é só um marco na carreira de Trier, Vinterberg, ou dos (as) outros (as) cineastas que faziam parte do grupo, mas como eu já disse é um marco na história do cinema, uma tentativa de contrapor a indústria do cinema comercial, retomando valores, perspectivas técnicas e ideologias, pois de fato o *Manifesto Dogma 95* não trazia nada de absolutamente novo, muitas das regras já haviam sido vistas no *Cinema Novo*, *Neo-realismo*, *Nouvelle Vague* ou no *Cinema Direto*. Até porque, o Dogma nunca afirmou ser a novidade salvadora, mas sim provocadora. Deixou um legado estético de inegável contribuição na busca de um cinema autoral. O dogma desafia o espectador diante da tela, desafiando-nos a fazer o jogo diante do que nela será exibido.

²⁹ Disponível em: <http://es.blastingnews.com/ocio-cultura/2016/02/septimo-arte-que-fue-del-dogma-95-00783429.html> - acesso 24/10/2017.

³⁰ Câmera Lenta.

Uma experiência fílmica de caráter semi-documental, como no neo-realismo italiano, nostalgia da verdade diante da câmera, ou da verdade da experiência da câmera diante do real não-manipulado, tal como o é no contexto videoclipe televisivo, nos efeitos especiais de Hollywood com por exemplo: *Parque dos Dinossauros* (1993), *Matrix* (1999); tudo realidade virtual.

O desejo de quebra de paradigma executado pelo *Manifesto Dogma 95*, se articula com a crise do presentismo apontada por François Hartog. Segundo ele: as interrogações pós-guerra fria, as demandas de esquecimentos, degradação das utopias revolucionárias e aceleração das transformações ocasionaram uma crise do futuro, cedendo lugar ao Presente. (HARTOG, 1997) – o futuro já passou, não é como imaginávamos, pode ser sombrio. Ele pontua a queda do muro de Berlim em 1989, como marco dessa crise.

O Manifesto expressa um descontentamento com o cinema de então, a crise do cinema no fim do século XX, apontava para um cinema hegemônico e que era preciso buscar nas experiências transformadoras do passado uma expectativa de um cinema futuro possível, livres das amarras impostas pelo sistema. Sobre o paradoxo que é o Manifesto Lars disse: “O problema é que, não importa a escolha que você faça, é sempre dramaturgia. Dogma 95 contém algumas poucas regras paradoxais, mas o mesmo vale para dogmas religiosos” (VALENTE, 2010)³¹.

O que está em jogo é a grande contradição do presente, e os filmes produzidos por essa vertente dão conta dessa contradição e exigem um realismo uma tangência com o agora, que produzem na audiência um profundo desconforto, uma sensação de que nada vai bem, uma visão pessimista e desesperançada [crise de futuro], essa sensação só aumentou de forma geral de 1995 até o momento. Dogma 95 permitiu discutir estética e alternativas de produção em um cinema cada vez mais hegemônico.

Trier, talvez seja um dos diretores mais combativos e ativos da atualidade, quiçá pelo fato de sua produção em tríades, fique mais fácil observar que ao longo de cada década o diretor parece tentar redefinir a si mesmo. Mas algo é permanente em seu trabalho e vai ficando mais agudo a medida que avança: suas obras mobilizam uma visão de mundo em que a vida é uma ideia muito ruim, pois ela significa nascer sobre uma sentença de morte (TEZZI, 2013).

³¹ Disponível em <http://www.contracampo.com.br/01-10/dogma.html> - Acesso em 29/10/2016.

Para que possamos ampliar as relações propostas nesta dissertação, vamos apresentar a trama dos três filmes aqui analisados. Não se trata de uma sinopse pura e simplesmente, mas pontuar os elementos para a análise que seguirá nos dois capítulos seguintes ou seja: “abrir o filme” pontuar alguns elementos (feminino, natureza e o conceito de descentramento por exemplo) e perceber de que forma um filme de ficção no tempo presente pode servir de base, na produção do discurso da História, para tanto, vou destacando as cenas e os elementos de acordo com a análise.

1.3 ANTICRISTO

Figura 4 - “*A Natureza é a Igreja de Satã*”



Fonte: Jardel Dias Blogspot³²

A obra de um diretor ou diretora não sai de uma cartola mágica, mas sim de suas experiências de expectativa, a experiência de ver e interpretar imagens: uma imagem dialoga mais com outras imagens que com textos? Embora textos evoquem imagens? Em grande medida suas escolhas na produção fílmica estão impregnadas dessas experiências, fazendo alusão direta a algum cineasta, dramaturgo ou escritor, como Trier faz na sua trilogia inacabada sobre os Estados Unidos da América. Faltou o terceiro filme os dois primeiros são *Dogville* (2003) e *Manderley* (2005) o terceiro filme não foi produzido pois o diretor entrou

³² Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/dogma.html> - Acesso em 29/10/2016.

em profunda crise depressiva. Mas destaco *Dogville* com sua evidente influência de Bertold Brecht³³, porque representa um marco na história do cinema.

No filme mais teatral e o teatro mais cinematográfico dos últimos tempos, Von Trier se utiliza da técnica teatral do distanciamento brechtiano para compor o cenário do filme: sem paredes, sem demasiados objetos de cena, sem paisagens e sem interpretações carregadas. Tudo é marcado por algumas linhas, traços e nomes no chão. A iluminação artificial, bem teatral, ressalta a atuação, a ação e as palavras nas bocas das personagens. A divisão por pequenos blocos também impede a aproximação e identificação do espectador, para, assim, chegarmos a um limite de violência que gera uma grande reflexão do *pathos* composto pela cena. *Dogville* representa, na filmografia do diretor, mais do que apenas um filme, representa uma transição em sua carreira, entre o *Dogma 95* e a fase atual. A ideia de vazio na produção e na técnica é transformada em um projeto cenográfico simples, que comporta tudo em um galpão. Assim, as personagens, ao mesmo tempo em que são complexas e ambivalentes, se veem frente a riscos de giz e cachorros apenas com bordas desenhadas. Essas características fazem de *Dogville* um projeto único e marcante na filmografia do diretor.³⁴

Outras influências cinematográficas são bastante perceptíveis na obra de Lars Von Trier, ele mesmo fala da grande influência do também dinamarquês Carl Theodore Dreyer³⁵, e aponto que a tangência mais evidente entre os dois são os femininos oprimidos em suas obras, destaco *A Paixão de Joana d'Arc* (1928) como exemplo dessa relação de influência. Outro cineasta poderoso que habita a mente do diretor é o russo Andrei Tarkovsky³⁶, para quem Lars oferece o filme *Anticristo* e em *Melancolia* ele usa o elemento central do filme de Tarkovsky, *O Sacrifício* (1986), que se desenvolve em torno da iminente destruição do planeta, em função da ameaça de uma guerra nuclear. Em *Melancolia* é um planeta de mesmo nome do filme, que ameaça a vida na Terra.

³³ “Euger Berthold Friedrich Brecht (1898-1956), dramaturgo, romancista e poeta alemão, criador do teatro épico anti aristotélico. Sua obra fugia dos interesses da elite dominante, visava esclarecer as questões sociais da época”. Disponível em: https://www.ebiografia.com/bertolt_brecht/ - Acesso em 30/10/2016.

³⁴ Disponível em <http://f508.com.br/o-cinema-provocador-de-lars-von-trier/> - Acesso em 30/10/2016.

³⁵ “Carl Theodor Dreyer (1889 -1968). Começou a filmar do final da década de 1910, até os anos 1960. É considerado um dos maiores cineastas de todos os tempos e o mais importante do cinema Dinamarquês. Seus filmes foram considerados muitos sombrios para a época. Desde seu primeiro filme já abordava temas como: a responsabilidade da separação dos pais no amadurecimento dos filhos, idealização do auto sacrifício e da mulher oprimida”. Disponível em <https://filmow.com/carl-theodor-dreyer-a47410/> - acesso 30/10/2016.

³⁶ “O Cinema de Andrei Tarkovsky (1932-1986) é complexo. Afirmou que "por meio do Cinema era necessário apontar os problemas mais complexos do mundo". E ele, de fato, situou os problemas do mundo em seus trabalhos. Era um existencialista, queria conhecer a fundo a consciência do Homem. Assistir a um filme de Tarkovsky é como dialogar com a filosofia. Intimista, detalhista, racional. Entretanto, este excesso de racionalismo é, por vezes, compensado por uma dose de fantasia, o que deixa seus filmes ainda mais intrigantes” disponível em: obviousmag.org/archives/2010/09/o_cinema_poetico_de_andrei_tarkovsky.html – Acesso em 30/10/2016.

“O reconhecimento de Trier para com o cineasta russo se manifesta na engenhosidade da construção de cenas e, especialmente, na complexidade dos debates morais que ambos propõem”. (TEZZI, 2013. p.18). Nos créditos finais do filme *Ninfomaníaca II*, ele inclui o nome do cineasta russo nos agradecimentos. (TRIER. 2013, 2:02:52).

Anticristo, *Melancolia* e *Ninfomaníaca I e II*, formam a última trilogia temática e estilística elaborada por Lars Von Trier. Não por acaso, essa tríade recebe o epíteto de “trilogia da depressão”, segundo ele, inspirado pela própria experiência que sofreu após concluir *Manderley*. No jogo elaborado por ele nos filmes da “trilogia da depressão”, parece evidente que ele nos convida a acreditarmos em algo que é ilusório, num jogo chocante da relação entre ficção e realidade. *Anticristo* é aquilo que os cinéfilos chamam popularmente de “soco na boca do estômago”. Ele consegue nos levar a um alto grau de angústia e sofrimento psíquico – relação com a leitura de Freud sobre a tragédia grega³⁷: o sofrimento psíquico simulado na plateia através da identificação com o personagem, intencionando produzir a catarse no público.

Catarse é um conceito derivado da língua grega, *kátharsis*, significando “purificação”. Seu significado original se refere ao procedimento para purificar ou higienizar indivíduos ou objetos com algum tipo de impureza. Atualmente, o termo catarse é usado para nomear a mudança experimentada por um ser humano após um acontecimento traumático ou que proporcione grandes emoções. Ou seja, seria a liberação da tensão emocional, depois de algum tipo de experiência avassaladora, que restaura ou atualiza o espírito. O significado atual de catarse deriva da perspectiva dada a ela por Aristóteles. Para o filósofo grego a catarse proporcionada por uma tragédia (encenação teatral) é muito útil porque o público se projeta nos atores enxergando neles e nas situações encenadas seus próprios desejos, anseios, medos, temores e pecados. Então, ao assistirem os personagens recebendo a punição que merecem ocorre um efeito purificador. Assim, para Aristóteles catarse era a purificação ou limpeza figurativa das emoções humanas, especialmente piedade e medo, como um efeito do drama trágico em sua audiência. A psicanálise traz uma definição semelhante à catarse, considerando que a capacidade de comunicar emoções reprimidas pela terapia ajuda o indivíduo a liberar-se de um trauma, e nesse sentido podemos dizer que catarse é uma purificação pessoal.³⁸

Premiado em Cannes, *Anticristo* de Lars Von Trier chegou às telas de cinema em 2009, recebendo a Palma de Ouro de melhor atriz para Charlotte Gainsbourg³⁹. Um filme polêmico, uma obra chocante (WELLES, 2009). Ele dividiu as opiniões onde foi apresentado

³⁷ Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/a-tragedia-de-edipo-e-a-invencao-da-psicanalise/> e principalmente <http://polo3.assis.unesp.br/posgraduacao/teses/psicologia/marcoantonio.pdf> . – Acesso em 27/11/2016.

³⁸ Disponível em <https://www.significadosbr.com.br/catarse> - acesso em 27/11/2016.

³⁹ As personagens em *Anticristo*, não tem nome. Interpretamos isso como uma tentativa do diretor em elaborar um discurso, sobre duas potências, o feminino e o masculino. Discutiremos mais isso oportunamente.

devido ao caráter provocativo, sua carga de tensão e altas doses de violência. Além do prêmio de melhor atriz para Charlotte, a película também foi considerada a obra mais misógina de Lars Von Trier (ARONOVICH, 2010).

Antes de *Anticristo*, ele já havia sido apontado pela crítica como um diretor sexista. Essa película não é a única obra em que Trier apresenta uma personagem feminina sofrendo algum tipo de violência, o tema é notadamente presente também nos filmes: *Ondas do Destino* (1996), *Dançando no Escuro* (2000), *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005) (ARONOVICH, 2010). “*Anticristo* segue uma narrativa usual na obra de Trier desde *Ondas do Destino*, que é a divisão em capítulos, entre o prólogo e o epílogo, a história se divide em Luto, Dor (o caos reina), Desespero (feminicídio) e os Três Mendigos” (TEZZI, 2013. p.32).

Lars Von Trier começa a história com uma bela sequência inicial, cheia de delicadeza e sutileza, que obedece uma cadência visual hipnótica, elaborada em branco & preto e em câmera lenta. Mostra um casal que perde seu pequeno filho. Durante a relação sexual, a cena é de sexo explícito: poucos diretores se atrevem a produzir cenas dessa dimensão, pois elas estão vetadas, são relegadas ao plano do obsceno, da pornografia, sendo o padrão moral da nossa cultura não exibir imagens desse teor publicamente. Em “filmes comerciais”, voltados para “a família”, inclusive nos canais abertos da televisão, as relações sexuais são apenas sugeridas nas elipses dos filmes, através de metáforas presentes na montagem (GUBERN, 2005).

Lars as coloca no centro da cena, sexo e morte lado a lado. O menino sobe em uma mesa; em cima dela três pequenas esculturas, os três mendigos – denominados Dor, Desespero e Sofrimento –, que ele afasta do seu caminho para acessar uma janela. A criança, ultrapassa o parapeito exterior, com uma expressão de alegria, mas morre, com o inevitável final da queda, que encerra o prefácio da obra. A criança pode ser o futuro que se esvai em um presente de sensações. Dor, desespero e sofrimento se articulam no presente da obra, arrisco dizer também na sociedade pós-moderna.

Toda essa ação tem como canção a inefável⁴⁰ “*Rinaldo, lascia ch'io pianga*” de Hendel⁴¹, onde não coincidentemente se canta:

⁴⁰ Para ouvir a canção na íntegra acesse: https://www.youtube.com/watch?v=EKo_EmfEPWs – Acesso em 27/10/2016.

⁴¹ Friedrich Georg *Hendel* (1685-1759) Ele era um músico. Talvez o maior músico cristão protestante de todos os tempos. A sua obra, que transcendia sua arte, em especial o Oratório Messias tornou-se patrimônio da humanidade, para além da inspiração cristã que levou ao trabalho. Disponível em: <http://cleudf.blogs.sapo.pt/7582.html> - acesso em 30/10/2016.

Deixe que eu chore minha sorte cruel, que eu suspire pela liberdade.
A dor quebra estas cadeias
de meus martírios,

só por piedade! (SOERENSEN, CORDEIRO, 2010, p. 2).

A dor da perda causa, na personagem de Charlotte Gainsbourg (que não tem nome no filme), forte descontrole emocional, que se agrava no enterro do filho quando ela tomba desmaiada, e na elipse do filme acorda em um hospital, onde começam os primeiros sinais de conflito com o esposo. Lars Von Trier descreve a “transformação da mulher racional à mulher “natural” (SOERENSEN, CORDEIRO, 2010), que luta para sobreviver. O marido, psicoterapeuta, interpretado por Willem Dafoe⁴², ao perceber pouco resultado no decorrente tratamento de sua esposa, propõe uma alternativa não convencional, onde assume o papel de terapeuta dela. Para tanto, convida a esposa a passarem uma temporada fora da cidade, para que possam seguir com a “intervenção” na propriedade do casal denominada *Éden*, situada dentro de uma floresta, “uma referência nada sutil ao Pecado Original” (SOERENSEN, CORDEIRO, 2010, p. 10). O diretor revela ao espectador através de um *flashback*⁴³, no decorrer do filme que, antes da fatalidade que matou o seu filho, ela [a protagonista] esteve no Éden com o menino enquanto escrevia sua tese sobre feminicídio⁴⁴. Ela trocava os sapatos do menino o que causou uma deformidade nos pés da criança.

O filme é repleto de elementos arquetípicos, ligados ao cristianismo, o nome do filme é uma referência direta, no cartaz oficial a última letra da palavra anticristo é substituída pelo símbolo do feminino (♀), que é uma representação simbólica da deusa Vênus. Segundo a historiadora Flávia Santos Arielo, *Anticristo* de Trier, é um filme essencialmente teológico:

Destaco, em particular, os últimos três longas-metragens do diretor – *Dogville*, *Anticristo* e *Melancolia* – como filmes essencialmente teológicos. Há que ressaltar

⁴² Willem Dafoe Jr. (1955). Ator estadunidense. “Diferente dos astros e galãs convencionais, Dafoe manteve a mesma conduta na escolha de seus personagens, geralmente figuras marginais ou excêntricas. Formado no teatro, fez sua estréia cinematográfica no obscuro “O Portal do Paraíso” (1980). Mas foi notado pela primeira vez em “Viver e Morrer em Los Angeles” (1985), policial mediano dirigido por William Friedkim. No papel de um vilão sádico, era o que o filme tinha de melhor.” Disponível em <https://filmow.com/willem-dafoe-a14856/> - Acesso em 30/10/2016.

⁴³ Interrupção de sequência cronológica pelo retorno de eventos ocorridos anteriormente.

⁴⁴ “O feminicídio é a instância última de controle da mulher pelo homem: o controle da vida e da morte. Ele se expressa como afirmação irrestrita da posse, igualando a mulher a um objeto, quando cometido por parceiro ou ex -parceiro; como subjugação intimidade e da sexualidade da mulher, por meio da violência sexual associada ao assassinato, como destruição da identidade da mulher pela mutilação ou desfiguração de seu corpo; como aviltamento da dignidade da mulher, submetendo-a a tortura ou a tratamento cruel ou degradante”. Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre violência contra a mulher (relatório final, CPMI-VCM, 2013). Disponível em: <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossiê/violência/feminicidio/> - acesso em 30/10/2016.

que, como dinamarquês, Lars von Trier nasceu num país embebido pela Reforma, apesar de declarar que cresceu num ambiente familiar secular. A relação entre Deus e mal se dá de forma bastante peculiar em cada um destes filmes. Em *Dogville* (2003), Deus está caracterizado como o chefe da máfia, um gangster que impele sua filha – Grace (Graça) – aos piores infortúnios na cidade de Dogville. Ao final, num belo diálogo entre o gangster e Grace, tudo gira em torno de entender quem é o mais arrogante entre os dois. Em *Melancolia* (2011), Deus está ausente; Ele silencia e permite que a vida na Terra seja completamente fulminada por outro planeta, muito maior e mais belo, chamado Melancolia. Já em *Anticristo* (2009) essa relação dá demonstrações de que, se há um Deus e se fomos feitos à sua imagem e semelhança, então esse Deus é mau (WOLFART, 2012, p. 1).

Aqui opera uma categoria apresentada por Marc Ferro: o *lapso*, que diz respeito não só aquilo que o diretor escolhe de forma consciente, mas também aqueles elementos que estão subjacentes a suas escolhas, que fazem parte de seu “caldeirão” cultural e que podem ser percebidos nas imagens. “O documento tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento em que ele é feito. O que é evidente no caso dos “documentos”, os filmes de notícia, não é menos verdadeiro no caso da ficção. A porção do inesperado do involuntário pode ser muito grande aí”. (FERRO, 2010. p.33), essa é a marca distintiva que o tempo imprime na película, na interpretação dos atores, o momento suspenso da filmagem, a ideologia vaza, escapa ao controle do diretor?

... esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis, como também em sua relação com a sociedade. Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la (FERRO. 2010, p.33)

A perspectiva do *lapso* apresentada por Marc Ferro, suscita algumas questões como: quais são os limites da produção fílmica? Se é que há limites para tal. Em que medida o diretor consegue assumir distanciamento da ideologia e controle sobre as pressões da equipe no momento de rodar o filme?

Depois que casal chega no Éden, a tensão sobe cada vez mais, alguns debates são evidentemente travados entre essas figuras arquetípicas, ele a observa, anotando os sintomas do sofrimento. Para ela a natureza é má, inclusive sua própria natureza. O diretor coloca uma questão geral sobre a natureza humana de forma contundente, nesse diálogo:

Ele diz:

— Vamos interpretar. Meu papel será todos os pensamentos que provocam seu medo. O seu papel será o pensamento racional.
Ela acena que sim e ele diz:
— Eu sou a natureza, tudo o que você entende por natureza.
— Tudo bem senhor natureza, o que quer?

— Machucá-la quanto eu puder.
 — Como?
 — Como acha?
 Segue uma pausa e ela responde:
 — Me dando medo.
 — Matando- a.
 — A natureza não pode me machucar, você só é o verde lá fora.
 — Não, eu sou mais que isso.
 — Não entendo.
 — Estou lá fora, mas também ... mas também estou dentro, Sou a natureza de todos os seres humanos.
 — Ah! Esse tipo de natureza, o tipo de natureza que faz as pessoas causarem mal às mulheres?
 — Exatamente quem eu sou.
 — Esta natureza me interessou quando estive aqui, era o assunto minha tese, mas não deveria subestimar Édem.
 — O que Éden faz? Pergunta ele.
 — Descobri mais do que imaginava, se a natureza humana é maldosa, também é válido para a natureza... E ele acrescenta:
 — Das mulheres? Natureza feminina?
 Então ela diz:
 — Natureza de todas as irmãs. As mulheres não controlam seu corpo, a natureza é que controla (VON TRIER, 2009, 60:02:10 - 60:07: 12).

Destaco nesse diálogo que quase tem um tom de embate, a presença de um rancor, de uma associação entre a natureza humana e a natureza física, a ideia de que a natureza é quem controla o feminino encerra a relação da geração, dos ciclos naturais que o corpo feminino experimenta, um microcosmo do mundo natural e que ali são percebidos como malignos, relação com as fases da lua, o tempo cíclico da menstruação e seu caráter coletivo. Ele se diz a natureza e que tem o desejo de machucá-la, matá-la, se colocando, dessa forma, como os medos que essa natureza suscita. No final do filme, Lars revela que ela havia percebido que seu filho poderia cair da janela, mas ela prefere o prazer, o gozo.

O filme apresenta uma sucessão de cenas e diálogos carregados de simbolismo, com seres fantásticos, animais que falam, repletas de imagens metafóricas sutis em uma atmosfera onírica, culminando com tomadas de extrema violência e a morte da personagem feminina, queimada em uma fogueira pelo marido.

Figura 5 – Cena do filme *O Anticristo*



Fonte: Pinterest.com⁴⁵

Na Idade Média, o Anticristo⁴⁶ era uma espécie de “paródia” da vida de Jesus, os três mendigos parecem representar os três reis magos às avessas: dor, desespero e sofrimento, sentimentos contrários aos propostos pelo cristianismo e que simbolizam o anticristo, que é associado ao feminino no filme de Trier. Entender e problematizar os femininos de Lars Von Trier é de fundamental importância, não só pelo sentido geral das obras do diretor, como especificamente para essa dissertação.

1.4 MELANCOLIA

Figura 6 - “*A vida na terra é má*”



Fonte: Teoria Criativa⁴⁷

⁴⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/45528646207263959/> - acesso em 13/11/2017.

⁴⁶ No centro da visão de mundo apocalíptico da Idade Média estava o conceito de Anticristo, que do século X em diante tornou-se igualmente um tema constante dos teólogos e um elemento básico da cultura popular, figurando em sermões, poemas, histórias e peças. Anticristo, cuja vida era uma paródia da de Cristo [...], era um agente do Diabo, o qual acreditava-se, desviaria os cristãos do bom caminho, perseguiria os fiéis e governaria como um tirano até que o próprio Cristo viesse em socorro da espécie humana na hora do juízo final (RICHARDS. 1993, p. 14).

⁴⁷ Disponível em: <http://www.teoriacriativa.com/wp-content/uploads/2012/07/melancholia-6.jpg> - Acesso 30/10/2016.

Melancholia é um mergulho intenso na depressão e no vazio da vida (TEZZI.2013, p.31). Justine a personagem central da história interpretada por Kirsten Dunst⁴⁸ representa esse vazio da vida, a melancolia é de fato o tom da película, a audiência pode sentir a falta de conexão com mundo, todo o filme emana essa sensação. A melancolia da personagem, e o planeta.

A obra já havia conquistado a atenção do aparato midiático, em função das declarações de Trier sobre nazismo em Cannes⁴⁹. Mesmo antes de chegar ao circuito comercial, o filme já estava produzindo sentido. Construir condições externas anteriores ao filme, essa é uma habilidade de Lars Von Trier. Isso é um jogo de quem conhece o modo de operação da mídia e sabe que vai elaborar um discurso para uma parte da sociedade antes mesmo da obra estar disponível para o grande público, e isso surte mais efeito ainda em uma sociedade ansiosa como a nossa. Trier não é único diretor na história do cinema a usar esta estratégia, entretanto, no tempo presente talvez seja o cineasta que faça isso com maestria. Ele acrescenta algo ao discurso histórico.

“A história da melancolia inclui todos nós.
Eu escrevo em lençóis sujos
enquanto olho para paredes azuis e nada. Eu já me acostumei tanto com a
melancolia que eu a recebo como uma velha amiga”...
Charles Bukowski

“Melancholia é quando a alma se sente presa a um tempo que não pode retroceder”⁵⁰ (ROSE MORI, 2011). Melancholia não é só tristeza é também falta, é também saudade. A primeira parte da obra se chama Justine e a segunda Claire, nome da irmã de Justine, vivida por Charlotte Gainsbourg.

Melancholia tem uma das grandes marcas do diretor: as imagens cheias de simbolismo, além de, novamente, o recurso da câmera em super slow-motion resultando em cenas magníficas. Embora tenha muitos desafetos e desperte diversas controvérsias, fato é que sua técnica de direção é eficaz em incentivar grandes atuações, especialmente femininas, afinal, todas as atrizes de seus últimos filmes foram premiadas por atuações marcantes. Outro ponto importante é que ele é um

⁴⁸ Kirsten Dunst (1982), Atriz estadunidense, que já trabalhou com diretores como Woody Allen, Francis Ford Coppola e Martin Scorsese. E teve excelentes atuações em filmes como Entrevista com o Vampiro (1994) do diretor Neil Jordan, Maria Antonieta (2006) da diretora Sofia Coppola e AS Virgens Suicidas (1999) da mesma diretora.

⁴⁹ Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2011/09/20/nao-me-arrependo-do-que-disse-afirmar-lars-von-trier-sobre-declaracao-envolvendo-nazismo-em-cannes.htm> - Acesso em 12/11/2016.

⁵⁰ Disponível em: http://www.fantasiasdaalma.com.br/meus_poemas/melancholia/melancholia.html - Acesso em 01/11/2016.

diretor preocupado em inovar e repensar a arte do cinema, um realizador aparentemente sem escrúpulos, incansável e genial.⁵¹

Justine e Claire representam dois polos no filme, com os femininos no centro da narrativa e um dualismo contraditório como em *Anticristo*, onde Justine, por conta de seu desencaxe e tristeza, parece não reagir à certeza da morte, talvez porque já se sinta assim. E Claire, a controladora, necessita de uma ordem para viver, é ansiosa e por vezes parece sentir inveja da irmã, não pelo que Justine seja, mas pelo que ela aparenta ser após o casamento, uma mulher que através da Melancolia parece alcançar um estado sereno. Claire tem uma alma ressentida.

O filme começa com uma sequência em super câmera lenta, absolutamente bela, de tirar o folego, as cenas lembram pinturas, parecem imagens de sonhos ao som da ópera *Tristão e Isolda*⁵², do músico alemão Richard Wagner⁵³. Ele quer capturar o espectador através sensível, pelo inconsciente, pela conexão com o sonho, na trama do visível e do não-visível, do ilusório e do real, comentados na introdução. É o interessante jogo da montagem na produção e mobilização de sentidos. Ele apresenta algo ilusório para levar o espectador a concluir que é real.

Um planeta enorme e belo chamado Melancolia se aproxima da Terra e o choque acabará com a vida em nosso planeta, Lars revela isso logo no começo, confere poder a quem vê o filme, pois as personagens não sabem ou não tem certeza se o planeta realmente colidirá com a terra, mas audiência sabe e isso mobiliza as emoções de quem vê o filme de forma diferente. Você já sabe o final do filme. Enquanto isso, Justine casa: um casamento muito caro bancado pelo cunhado milionário interpretado pelo ator Kiefer Sutherland⁵⁴, que se mostra durante a trama absolutamente materialista e egoísta. Ele não entende como Justine pode estar triste, pois o casamento custou uma fortuna e o “campo de golfe tem 18 buracos”. Ele fala isso diversas vezes durante a trama, parece querer demonstrar poder com essa fala, mas Trier revela que na verdade são 19 buracos, talvez para dar conta da falsa segurança

⁵¹ Disponível em <http://f508.com.br/o-cinema-provocado-de-lars-von-trier/#> - acesso em 03/11/2016.

⁵² Para ouvir a ópera acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=1JEYnjKxf4A> – acesso em 03/11/2016.

⁵³ “Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) compositor, poeta, dramaturgo e ensaísta. Inventor de um novo estilo de ópera, promoveu uma revolução musical em seu tempo, criou uma identidade coletiva e influenciou músicos de todos os períodos”. Disponível em: <http://musicaclassica.folha.com.br/cds/09/biografia.html> - Acesso em 02/11/2016.

⁵⁴ “Kiefer William Frederick Dempsey George Rufus Sutherland (1966), ator canadense que atua nos Estados Unidos, conhecido principalmente por seu desempenho na série “24 Horas”, da FOX, em que faz o papel de Jack Bauer, um agente da Unidade Contra-Terrorista”. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/keifer-sutherland.htm> - Acesso em 03/11/2016.

neurótica e controle obsessivo dos homens. Tudo estabelecido para a felicidade da noiva, esse é o objetivo da festa, mostrar aos convidados o quão feliz e bem sucedida a noiva é.

A sequência do casamento é longa e o diretor mostra todo o esforço que o cunhado John e a irmã da noiva Claire tiveram para que tudo saísse perfeito, mas a partir dos discursos do pai, da mãe e do chefe de Justine, a perfeição começa a desmoronar. Justine se mostra desconfortável e triste, parece perdida em um espetáculo que não quer fazer mais parte. Esse espetáculo não é só o casamento, mas a sua vida - o teatro da hipocrisia burguesa, a crise de representação de papéis sociais. Ela é jovem, bonita e bem-sucedida, tudo o que uma mulher de seu tempo poderia desejar. Justine é melancólica e isso é perceptível a qualquer pessoa que observe a noiva por mais de alguns minutos, ela não consegue disfarçar. Mas o que é melancolia ou estado melancólico?

A melancolia, ou bilis negra, é aquela cuja desordem pode provocar, as consequências mais nefastas. Na cosmologia humoral medieval, aparece associada tradicionalmente à terra, ao outono (ou ao inverno), ao elemento seco, ao frio, à tramontana, à cor preta, À velhice, (ou a maturidade), e o seu planeta é Saturno, entre cujos filhos o melancólico encontra lugar ao lado do enforcado, do coxo, do camponês, do jogador de azar, do religioso e do porqueiro (AGAMBEN.2007, p.33)

A melancolia na antiguidade também estava associada a Cronos - Saturno para os romanos. Ele é o deus que rege as relações dos seres com o tempo. “Aristóteles em seu *Problema XXX*, se pergunta porque todos aqueles que foram excelentes na política, nas artes, na religião, na filosofia, se tornaram melancólicos” (STEIN. 1996, p. 36)

Parece evidente a intenção do diretor em escolher dar esse nome o planeta que fulminará a vida na Terra. É um espelho alegórico da personagem com características daquilo que as pessoas de forma geral entendem por estado melancólico – senão da própria condição gerada pelo “presentismo”, o “fim das utopias” e a perda da expectativa de futuro nas sociedades contemporâneas, como tentaremos abordar no último capítulo. A melancolia é uma estrutura de sentimento de caráter histórico.

Justine se coloca em outro tempo, dentro de um mesmo tempo, esse jogo se dá pela reação da noiva em contrapartida com a festa. Ela se mostra descompassada (fora do compasso da música = fora do tempo). Ela está ali, vive seu tempo e é afetada pelo presente. Mas é um tempo longo e reflexivo, representado pela imagem recorrente no filme, do sonho de Justine em super câmera lenta. Ela está vestida de noiva e com dificuldades de caminhar por ter as pernas enredadas por fios de lã. É a trama do tempo que contém o andar de Justine. É um tempo suspenso.

A câmera solta, é um recurso que também retira a estabilidade do olhar para as imagens, produzindo uma sensação de certo desconforto, quanto mais amplificada a experiência maior a sensação. Por isso, ver o filme no cinema é mais interessante do ponto de vista sensorial: no “escurinho do cinema” a tela nos devora. Trier impõem imagens de quebra de ritmo temporal durante toda a película, reforça a ideia que o que ela experimenta, não é necessariamente um tempo diferente, por causa da perspectiva melancólica de Justine, mas todos os tempos. Lars nos mostra na sequência inicial do filme um relógio de sol com duas sombras (TRIER. 2010, 1:14), indicando ao mesmo tempo dois horários diferentes.

A proximidade do planeta parece suspender o tempo ou abrir as dimensões temporais, com um passado que se realiza no presente, só que sem perspectiva de futuro. Todas as pessoas sabem da ameaça de Melancolia, mas parecem manter a calma, a sensação de normalidade, para poder desfrutar de algum prazer, mesmo sabendo que é mentira, exceto Claire. Há um componente nessa montagem, para pensar o presente e suas múltiplas temporalidades. Mas o que é mais interessante: ele problematiza do ponto de vista da experiência humana, qual o papel desse sentimento tão antigo no presente. Melancolia vai destruir a vida na Terra, essa certeza está colocada desde o começo. E a vida na terra que certeza ela nos dá? A comida tem gosto de cinza. A vida na terra é má?

A primeira parte do filme é repleta de falas emblemáticas, disparadas como tiros em meio ao ritual cristão/burguês de casamento. Gaby, a mãe de Justine⁵⁵ diz não querer discursar: primeiro falam o chefe⁵⁶ de Justine, depois o pai da noiva⁵⁷. Três lugares, na sociedade burguesa ocidental – a mãe o pai o noivo e o chefe - lugares construídos também historicamente, que são nesse filme representados prestes ao fim de tudo. A recusa da mãe em falar em público demonstra que o lugar de fala não lhe pertence, que este seria um lugar eminentemente masculino, em que só a voz grave recebe atenção, é quem tem direito a intervenção no espaço público e ocupar a liderança do grupo.

O chefe promove Justine no jantar de seu casamento e lembra a noiva que a felicidade e o trabalho são partes da mesma coisa, algo notadamente presente na sociedade contemporânea, que é o fim da fronteira entre tempo livre e tempo do trabalho, entre o privado e o público, a função pública do trabalho como uma necessidade social invade a esfera do privado.

⁵⁵ Interpretada pela atriz britânica Charlotte Tessa Rampling.

⁵⁶ Personagem vivido por Stellan Skarsgård, ator sueco.

⁵⁷ John Vincent Hurt, ator britânico.

O pai da noiva, só sabe fazer graça e dizer piadas de efeito, acusado por Gaby de ser um fracasso. Os dois não são mais casados, e é notório o mal-estar que ele causa a Gaby. Ele aproveita o discurso para provocá-la e a chama de dominadora (TRIER. 2010, 20:10).

Diante da acusação, Gaby se levanta e toma a palavra, apresenta-se como mãe de Claire e Justine, e que se a noiva tem qualquer ambição, não foi herdada do lado paterno da família, assim como ela diz que não esteve na igreja e que não acredita em casamento (TRIER. 2010, 20:36). Mais tarde na hora de cortar o bolo, Gaby reforça seu discurso dizendo novamente “Não acredito em rituais!”, diferente daquilo que pode parecer: uma mulher amarga. Ela na verdade é quem chama a atenção para o espetáculo social que está sendo tramado ali, ela implode a imagem que Claire e o marido se esforçam para construir. Ao tratar o casamento como crença, algo inventado, ela aponta para relações sociais vazias, crise das instituições, da igreja, da bênção de Deus, do ordenamento social através dos códigos da “civilização ocidental”. A pândega da noiva feliz que está sendo montada na frente de Gaby, na qual ela, assim como Justine, não se ajustam.

Trier explora nessa primeira parte, os elementos centrais desse vazio experimentado pela noiva, com uma família desajustada para os padrões da norma, mas que busca parecer um modelo de sucesso. É uma cena que transcende a relação daquela família e expressa um contexto social, no qual essas personagens estão inseridas, notadamente o contexto sócio-político do início do século XXI.

O filme pode ser considerado uma reflexão psicopolítica sobre os impasses em que estão envolvidos os sujeitos ativos no mundo ocidental, envolvidos pelas formas contemporâneas do capitalismo globalizante e do cientificismo tecnológico. É preciso lembrar que haverá sempre um preço a ser pago pela lucidez que vier a resultar da eventual apreensão do funcionamento do sistema gerador destes impasses. (MEYER. 2013, p.241)

Gaby, parece pagar um preço por essa lucidez: o de ser tratada como amarga, ou de sua fala ser ridicularizada, isso acontece tão logo ela acaba de falar, na cena que me referi a cima. Assim que ela completa sua fala todos na mesa caem em risadas. Seu discurso lúcido e provocador sobre uma realidade aparente é percebido como uma piada. Mas ela não “acredita” no casamento só porque o dela foi um fracasso, ela desacredita a instituição em si e a civilização construída em torno dela parece fracassar. Gaby nos provoca a repensar o lugar da mulher no casamento, na sociedade.

A experiência histórica humana pós-iluminista no ocidente, nos tornou melancólicos, acossados por um sistema que corrói a base sensível do ser, o desarticula de si mesmo.

Transforma o cientificismo tecnológico em verdade, em um mundo eminentemente controlado por homens. Talvez esse seja o grande choque do cunhado

de Justine ao perceber que o discurso da ciência, sobre o impacto de Melancolia na terra, estava errado, ou a verdade foi ocultada visando evitar o pânico. O planeta colidirá com a Terra extinguido com ele a crença no cientificismo e no mundo controlado pelos homens.

No final da primeira parte do filme, Justine vai rompendo com várias figuras masculinas. Primeiro ela manda embora seu chefe e desmascara seus reais interesses, após ele pressioná-la para dar um slogan para uma campanha publicitária

- Nada é demais para você Jack. Eu odeio tanto você e sua empresa que não poderia encontrar as palavras para descrever isso. Você é um homem desprezível e sedento de poder Jack.

- Você está se demitindo? Porque não há muitos empregos disponíveis lá fora. (TRIER. 2010. 57:49 – 58:19).

Justine se retira deixando Jack em um ataque de nervos, ele sai da festa depois deste evento. No momento seguinte rompe o casamento com o noivo, ele a encontra na porta da mansão acompanhado dos pais e com sua mala, Justine tem uma expressão de cansaço e indiferença, ele diz:

- Então... acho que...estamos indo agora. Depois de uma longa pausa ela responde:

- Sim. Então ele diz:

- Tudo poderia ter sido muito diferente.

- Sim Michael, poderia ter sido. Mas, Michael... o que você esperava?

- É, você tem razão. (TRIER. 2010, 00:58:52 – 01:00:22)

Ele dá um beijo na testa de Justine e vai embora com os pais, ela vai até o quarto onde seu pai estaria acomodado, porém encontra um bilhete sobre a cama:

Para minha querida filha, Bety:

Estou tão orgulhoso de você, como um pai poderia estar. Mas não consegui encontrá-la e me ofereceram uma carona que não pude recusar. Vejo você em breve. Beijos do seu estúpido pai. (TRIER. 2010, 01:02:54 – 01:03:08).

Nenhum deles parece assumir real importância na vida dela, todos eles se tornam secundários no universo fílmico. Esse estrato do filme termina com Justine e Claire numa cavalcada pela propriedade (1:07:13), o cavalo da ex-noiva chamado Abraham, se recusa a cruzar uma pequena ponte, ele parece sentir algo para além da pequena ponte, algo talvez de instinto animal ou uma visão sobrenatural de algum espírito invisível, algo no campo do irracional acontece nesse momento, mas frente a recusa do animal ela olha para o céu e comenta com a irmã que: “A estrela vermelha sumiu de escorpião, e Antares não está mais lá” (TRIER. 2010, 1:08:05 – 1:08:58).

1.5 CLAIRE

Na segunda parte do filme, o evento catastrófico fica mais evidente, e por mais que John com sua crença na ciência diga que o planeta não colidirá com a terra, tudo na natureza aponta para o contrário. O diretor deixa o mundo interno de Justine e a atenção agora é focada em Claire, seu ambiente familiar, sua relação com o marido e filho. Logo no início dessa parte Claire aparece dando as coordenadas para Justine entrar em um taxi, ela não consegue se

locomover para chegar na casa da irmã. Claire é absolutamente controladora, chegando ao disparate de pensar o que fazer no momento do choque com o planeta. Tomar um vinho no terraço? Ouvir a Nona de Bethoven? Ela quer ter controle até sobre o instante derradeiro. Ela quer preparar a boa morte, um belo desfecho para sua narrativa biográfica, enquanto Justine olha absolutamente desolada para a irmã. Essa cena coloca algumas questões como: qual é o sentido da vida, da humanidade e tudo isso a que chamamos mundo, diante do universo? O que somos frente a magnitude de tudo isso?

A História pode ser interrompida a qualquer momento, nossas histórias pessoais podem se chocar na melancolia. Qual é o sentido da vida? A nossa narrativa biográfica em particular, mas também da grande narrativa historiográfica da humanidade? Se não há crença no progresso da ciência, nem teleologia no sentido de caminharmos para uma sociedade mais justa, humana, diversa, tolerante, qual é o sentido? Nossa experiência social pode ser interrompida. Podemos parar de narrar a qualquer momento. O filme está polarizado entre melancolia e obsessão, mas se abrimos o presente e pensarmos o filme tal qual Marc Ferro (2010) pensou nos anos 70, podemos encontrar aqui elementos para problematizar o momento sócio histórico que experimentamos.

John, o esposo de Claire, acompanha a aproximação de Melancolia em direção ao planeta Terra. Enquanto ela parece sentir medo, ou finalmente encontra uma situação em que pode expressar esse sentimento, John evoca uma confiança absoluta no discurso da ciência de que o planeta passará ao largo da terra. E que nenhuma catástrofe acontecerá. O que ele considera uma constatação científica, fruto de cálculos feitos por especialistas, nada mais é do que um desejo seu e de todos aqueles que querem manter a ordem social existente a qualquer preço.

Justine nessa segunda parte parece se transformar de uma mulher melancólica em alguém que parece ter alcançado um estado de consciência das coisas e do eminente fim. Se antes se encontrava deslocada, ela agora passa a se sentir perfeitamente segura e adaptada nesse novo cenário. Será que a certeza do fim traz esperança à Justine? A cena em que Justine sai de casa e vai se deitar nua a beira de um riacho a observar Melancolia, sendo observada por Claire, mostra uma Justine mais tranquila, ela parece se reintegrar com a natureza, a cena é absolutamente onírica.

Percebendo que a ciência falhou em seu prognóstico, John se suicida, com os remédios da esposa, que ele havia subtraído dela. Aquele homem não teve coragem de encarar a realidade cruel ao contrário de Trier, que a coloca diante do espectador. Ele encarna o genuíno homem de negócios do nosso tempo, suas crenças estão ligadas ao mundo material,

ao dinheiro e a tudo o que ele pode proporcionar, como a felicidade, tal como ele sugere a Justine na primeira parte da obra, dizendo que todo o investimento fantástico no casamento era para a felicidade dela, aqui ele evoca os valores da burguesia e a falsa ideia de felicidade.

Com o suicídio do marido e a certeza de que o planeta Terra será destruído, Claire entra em crise de ansiedade tenta correr para algum lugar, essa é uma sequência bastante angustiante de *Melancolia* (TRIER. 2010, 1:54:58 – 1:58:58), ela correr de lá para cá com o filho nos braços tentando protegê-lo, entretanto, não há para onde correr, não há saída, tudo o que se é, tudo o que se acreditou, tudo o que se produziu, tudo vai morrer, virar ruínas. Claire me fez pensar na sociedade de consumo do século XXI, centrada em falácias como experiência e crenças, e por isso absolutamente solitária, perdida e confusa entre o real e o ficcional. No caso da nossa película a ficção se revelou realidade e a realidade uma ficção.

A figura do filho do casal, tem mais destaque na parte final do filme, Leo chama Justine de tia invencível, pois acredita que ela tem poderes, a relação especial dos dois é apresentada na primeira parte do filme, durante o casamento Leo sente sono, e quem se prontifica a leva-lo para cama é a tia Justine (TRIER. 2010, 28:27), que tem uma ótima oportunidade para escapar do circo que é seu casamento. Claire vai ao quarto e a faz lembrar que a festa não está nem na metade.

Na sequência final do filme, o nível de tensão é bastante elevado, após a cena em que Claire tenta em vão escapar e sucumbe em meio a uma chuva de granizo e volta com o menino para mansão. Em um dos últimos diálogos da trama Justine conversa com o sobrinho, e ele diz:

Estou com medo que o planeta bata em nós.
Não fique. Por favor!

O papai disse que não há nada a fazer, não há nenhum lugar para se esconder.

Se o seu pai disse isso, ele esqueceu de uma coisa. Ele se esqueceu da caverna mágica.

A caverna mágica?
Sim.

É algo que todos podem fazer?

A tia invencível pode. (VON TRIER, 2011. 2:02:49 – 2:04:44).

Paradoxalmente a melancólica Justine é quem enfrenta a dor do fim, eles buscam alguns galhos e fazem a caverna mágica, onde ela, Leo e Claire esperam o impacto. Justine se mantém firme, Claire se desespera e Leo mantém os olhos fechados. Pode-se inferir que

Justine está feliz pela destruição deste mundo, desta ordem social. A dimensão simbólica dessa cena final, amplifica as possibilidades de análise, entretanto destaco alguns aspectos: a presença dos femininos e a carga simbólica dedicada a elas. As personagens femininas de Trier, possuem uma leitura mais ampla da experiência vivida, essa posição as confere uma aura mágica. Importante também o destaque para o menino, que pode representar o fim do futuro: a criança que morre enquanto promessa. Em *Anticristo* (2009) o menino morre no começo do filme.

2 “ESQUEÇA O AMOR”

Figura 7 – Cena do Filme *Ninfomaníaca*



Fonte: Filme Equals⁵⁸

Ninfomaníaca (2013) é o filme que encerra a trilogia iniciada com *Anticristo*, e como os outros filmes, bem antes de sua estreia para o grande público já suscitava debates, fundamentalmente pelo teor sexual do filme, com cenas de sexo explícito.

Produzido em 2013, chega ao Brasil em 2014. Divido em dois volumes, é o filme com a maior estratégia de marketing na carreira do diretor dinamarquês, no Brasil o volume I de *Ninfomaníaca* atingiu uma bilheteria próxima de 240 mil espectadores, maior bilheteria de um filme de Trier no Brasil⁵⁹, o volume II atingiu uma bilheteria por volta de 100 mil espectadores.

⁵⁸ Disponível em: <http://www.filmequals.com/2013/12/18/photo-mania-lone-survivor-how-to-train-your-dragon-2-and-more/nymphomaniac-movie-photo-4/> - acesso em 23/10/2017.

⁵⁹ <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-196465/bilheterias/> - acesso em 23/08/2017.

Utilizar somente a bilheteria de cinema como fonte pra pensar a recepção é algo duvidoso, como já comentei, pois seria preciso saber o acesso as películas a partir de outros suportes: os filmes estão disponíveis para baixar em sites como o *The Piratebay*, pode ser visto on-line em um grande número de sites como o pago *Netflix* ou em sites gratuitos como o *PopCorn Time*, *Mega Filmes* ou *Filmes on-line Grátis*, entre muitos outros. Na página *rottentomatoes.com* uma das bases mais confiáveis para pensar a recepção através de dados captados segundo a impressão dos espectadores, tanto de cinema como de outros suportes. Tais dados demonstram que o consenso das críticas percebe *Ninfomaníaca Vol. I* como: engraçado, permissivo, corajoso e apontam a habitual característica de Trier como um cineasta provocador, o filme foi pontuado positivamente por 69% das pessoas que comentaram⁶⁰. Com relação ao volume II, no geral as críticas apontam que o filme não está à altura do volume I, mas ressaltam a singular interpretação de Charlotte Gainsbourg, 55% dos internautas de Rottentomatoes avaliaram o volume II positivamente.

A intensa campanha de marketing aliada ao tema que provoca curiosidade e ainda é tabu em nossa sociedade, fez do filme um sucesso.

Ninfomaníaca representou um esforço promocional sem precedentes na carreira do diretor dinamarquês. Contratada para fazer com que o filme "parecesse interessante a qualquer pessoa que já transou", a equipe de marketing começou o trabalho em maio de 2013, quase um ano antes da estreia, e de forma constante divulgou vídeos, fotos e pôsteres que transformaram o longa de um diretor autoral em um dos filmes mais aguardados do ano.⁶¹

Algumas imagens da campanha midiática que circularam incluíam o diretor em uma montagem, repleta de significações relacionadas ao filme. As imagens da película são reinterpretadas, produzindo um discurso sobre o filme e sobre a sociedade que os produz e recebe. Ao mesmo tempo em que são um apelo para você consumir esses filmes, eles mobilizam e nos permitem perceber aspectos que possibilitam um discurso sobre a sociedade, não só no passado como no presente, tomando o filme e sua relação psicofísica com a sociedade (XAVIER, 2005), como ponto de interpretação e reflexão histórica.

⁶⁰ https://www.rottentomatoes.com/m/nymphomaniac_volume_i - acesso em 23/08/2017.

⁶¹ Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-03-13/sucesso-de-ninfomaniaca-1-faz-a-segunda-parte-do-filme-estrear-em-mais-salas.html> - acesso em 11/09/2017.

Figura 8: Cena do filme *Ninfomaníaca*



Fonte:ETonline⁶²

Lars aparece em uma dessas imagens com a boca vendada e usando um celular para registrar uma cena que mescla imagens das atrizes e atores que trabalham no filme, a ação acontece em um estúdio, com elementos cênicos e cinematográficos tais como o tripé a luz e os cabos. Essa imagem é um diálogo para além do universo diegético do filme ela cria uma expectativa e sugere uma profusão de coisas para quem não viu o filme. Para as pessoas que assistiram o primeiro volume, provoca uma rememoração e, portanto, uma nova reflexão sobre o filme. Entretanto, esta reflexão não se dá mais através da película, mas da imagem que é um comentário sobre o filme, o que produz novos sentidos e possibilidades de reflexão a partir dos mesmos elementos reordenados.

O material usado na campanha de marketing usa e abusa das imagens com conotação sexual, em fim esse é o tema do filme, entretanto em diversos momentos notadamente relaciona sexo a crueldade, isso está expresso tanto no filme como na campanha publicitária dos dois volumes de *Ninfomaníaca*⁶³.

⁶² Disponível em: http://www.etonline.com/movies/135647_Nymphomaniac_First_Look

⁶³ Disponível em: <https://pensareconomico.files.wordpress.com/2014/03/ninfomaniaca-volume-2.jpg> acesso em 11/09/2017.

Figura

2: <https://abrilvejasp.files.wordpress.com/2016/12/364861.jpeg?quality=70&strip=info&w=414> acesso em 11/09/2017.

Figura 9: Cena do filme *Ninfomaníaca*

Fonte: Vulture⁶⁴

As imagens cruéis são elementos de toda a produção fílmica de Trier, nos filmes analisados aqui elas estão presentes de forma bastante pontual, o diretor busca expor situações que entendamos como cruéis. Nos dois volumes de *Ninfomamaníca*, Lars Von Trier provoca a audiência com essas imagens, que não rara vezes nos reporta a alguns questões de ordem geral como: Que sociedade é essa que produz tais indivíduos? Ou questões mais profundas de ordem filosófica ou histórica. Esse parece ser o esforço de Trier em responder às questões da “natureza humana”, se ela existe, e qual é. Essas questões surgem, pois esses filmes não permitem uma relação totalmente escapista com o plano da experiência social e nem individual.

As experiências cruéis são cotidianas e experimentadas por qualquer pessoa, causa um profundo desconforto ter de enfrentar o fato de que essa crueldade é sintoma da experiência vivida no tempo presente, o sexo é algo relegado a escala do obsceno, não pode ser pautado de forma direta em nossa sociedade, esse tipo de experiência humana não deve ser projetada na tela fora do contexto pornô, semi-clandestino, contudo, quando ela passa para o “cinema sério”, “cult” provoca reações de todo o tipo. *Anticristo* e *Ninfomaníaca* foram proibidos em alguns países como já mencionado.

“Eu sou um ser humano terrível” (TRIER, 2013. - 00:34:48). Essa é uma das primeiras imagens cruéis que Trier evoca em *Ninfomaniaca*, Joe (Charlot Ginbourg) diz isso ao seu interlocutor logo no início do filme. Essa ideia está presente nos três filmes o que nos permite abrir o presente e pensar suas articulações históricas. A crueldade aparece nessas obras também como parte do espetáculo fímico: ir ao cinema para ver as crueldades que o diretor constrói em sua narrativa. Trier tem legiões de fãs que o adoram mais pela carga cruel,

⁶⁴ Disponível em: <http://www.vulture.com/2014/03/just-how-dirty-is-nymphomaniac-volume-ii.html> - acesso em 11/09/2017.

uma simples busca na internet utilizando a expressão “Trier cruel” e vamos comprovar isso. Uma gama de pessoas busca mais a expressão da crueldade que suas obras contém do que necessariamente por seu potencial reflexivo.

Não são raras as vezes em que suas obras são classificadas como filmes de *terror* e não necessariamente o é, na verdade essas obras subvertem as convenções do gênero filmico, que são tipologias elaboradas pela crítica, da qual a pesquisa histórica deve desconfiar. O gênero é uma baliza indicadora da organização do imaginário de uma época, porém o cinema faz parte de uma indústria um “mercado”, é preciso desconfiar. Um dos conceitos que aplico aqui para entender essa relação com as obras de Lars Von Trier é o de “*espetacularização da imagem cruel*” utilizado por Román Gubern em “*La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*”.

Um dos primeiros historiadores de cinema a dar prestígio acadêmico ao cinema das margens foi Román Gubern. Responsável por uma luxuosa edição da História do Cinema em três grandes volumes, com rica documentação visual e fotos coloridas de cenas de filmes mencionados no texto. Mas seu interesse pelo cinema ia além das convenções. Interessava-lhe o cinema como fenômeno de elaboração do imaginário humano. Em seu livro: “*La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*” publicado em 1989 e reatualizado em 2005, ele reavalia os rumos de determinadas tendências de determinados filmes considerados como subgênero, como o “pornô”, com suas anti-convenções, suas narrativas em que as principais ações são as elipses do “cinema normal”. Analisa também a tortura em determinados filmes de guerra, as imagens de crueldade, ou o terror provocado pela elipse cinematográfica, quando deixa para a imaginação do espectador o horror do que terá acontecido.

A “*espetacularização da imagem cruel*” (GUBERN, 2005), permite entender em parte o apelo junto ao público e a resposta disso em termos de bilheteria, crítica, “likes”, compartilhamentos e comentários. O diretor constrói sua trama dialogando com uma sociedade neurótica, acostumada com a violência cotidiana, dissimulada em telas e outros suportes midiáticos. “Gracias a los medios audiovisuales, las guerras, los atentados políticos y hasta los suicídios se han convertido en espectáculo de massa”. (GUBERN, 2005. p.314). Isso não é novo na história: podemos lembrar do coliseu, do espetáculo da queima das bruxas, entre tantos outros momentos da história, onde identificamos as pessoas tendo curiosidade/prazer em ver a crueldade. Essa crueldade é estimulada pelo cinema, como pensam os moralistas censores, ou ao contrário, ela possui um poder catártico de purificação?

Tanto mais reconfortante que o que vemos sabemos que não aconteceu realmente. Trier cortou as cenas da morte de um burro em *Manderley* (2005).⁶⁵

Roman Gubern mostra uma outra conjuntura para a imagem cruel: como espetáculo para a massa, dentro do cinema, de um filme de ficção. A abrangência é um dos aspectos dessa outra conjuntura para a imagem cruel, graças aos meios de comunicação de massa, mais gente se relaciona cotidianamente com essas imagens.

“En la actualidad, la televisión en directo ha demostrado, sobre todo, su capacidad para espectacularizar las tragedias, como ocurrió con el lanzamineto frustrado del transbordador *Challenger*, el 28 de enero de 1986. (GUBERN, 2005. p.)

A violência está banalizada em nossa sociedade. O 11 de setembro com a destruição das torres gêmeas, representa um momento emblemático nesse processo de banalização. Tal a forma como aquelas imagens foram manipuladas pela mídia. São inúmeras as imagens produzidas diariamente de assassinatos, brigas, estupros, acidentes, chacinas na forma de espetacularização midiática. Nas redes sociais, chegamos a um momento em que os próprios criminosos filmam e compartilham sua experiência publicamente, onde pessoas se suicidam ao vivo. E recebem milhões de visualizações, compartilhamentos e “likes”.

Trier elabora um discurso tocando esse prazer mórbido pelas imagens cruéis que elabora em *Ninfomaníaca* e como a campanha de marketing mostrou, quando associada ao prazer sexual, atraiu um número muito maior de espectadores e espectadoras.

La muerte o el daño espectacularizados ante un observador constituyen la muerte o el daño del otro, que pueden suscitar su curiosidade morbosa, su compassion, su repulsion, su excitación placentera, o una mezcla de estos u otros sentimientos (...) La imagen cruel activa, por lo tanto, una descarga de agresividad de modo vicarial, por el canal visual. Es una actividad que, a través de las revistas ilustradas, del cine o ciertos programas de televisión, tiene el estatuto de socialmente tolerada (bajo ciertas condiciones) e incluso se suele postular su función terapêutica o aplacadora de ciertos sujetos, que pueden satisfacer así en el plano imaginário sus pulsiones agresivas, pues las descargas agresivas liberarían las frustraciones acumuladas durante los contratiempos de la vida cotidiana. (GUBERN, 2005. p. 288)

A análise do ponto de vista psicológico nessa dissertação não será aprofundada, entretanto, importante pontuar que como em Bergman⁶⁶, na obra de Trier a influência da

⁶⁵ Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,lars-von-trier-corta-cenas-de-morte-de-burro-em-filme,20050303p2180> – acesso em 30/11/2017

⁶⁶ Ingmar Bergman – Suécia (1918-2007) “A maioria dos 60 e poucos filmes do sueco Ingmar Bergman são ensaios sobre a natureza da vida moderna”. Disponível em: <http://www.diariodocentrodomundo.com.br/os-6-maiores-cineastas-ingmar-bergman-o-workaholic/> - acesso em 21/10/2017.

psicanálise é evidente. Não apenas nas imagens alegóricas do inconsciente que ele apresenta, como a ponte, a cabana, o sonho, o fetiche, mas pela própria trama que envolve os personagens masculinos, como terapeutas. Assumindo os papéis de pai em *Anticristo*, outro de marido provedor em *Melancolia* e de um velho curioso e acolhedor com a vítima *Ninfomaníaca*.

Tanto a mídia, quanto o diretor analisado, mobilizam a seu favor o aspecto psíquico que as imagens, e sobretudo as cinematográficas, exercem sobre a psique humana. Por isso o uso da imagem cruel, como forma de revelar o avesso da sociedade.

2.1 NINFOMANÍACA - VOLUME I

Figura 10 – Cartaz filme *Ninfomaníaca*



Fonte: Vulture

“Mea vulva mea máxima vulva”

O filme foi dividido em dois volumes por seus produtores, e com o consentimento de Trier, na intenção viabilizá-lo comercialmente, já que a versão completa tem cerca de 5h30min⁶⁷.

O primeiro volume inicia a história de Joe (Charlotte Gainsbourg) contada por ela mesma ao ser encontrada ferida em um beco pelo Sr. Seligman (Stellan Skarsgard⁶⁸), que lhe oferece ajuda, a cena é conduzida com canção “Führe Mich” (leva-me) da banda de heavy metal alemã Rammstein. Diferentemente dos outros filmes da trilogia, o diretor não aposta em um clássico, dando já de início uma nota mais pesada ao filme uma parte da letra diz:

Você cresceu em meu coração
Se você está na dor eu estou sangrando
Precisamos nos conhecer
Um corpo, dois nomes
Nada pode nos separar
A dois nacos na semente
Se você chorar, eu me sinto bem
A mão do seu medo, alimenta o meu sangue
Leve-me, prenda-me
Eu sinto você, eu não vou deixar você⁶⁹

A música sugere que dois são parte da mesma coisa, da mesma compaixão diante da dor do outro. Do mesmo sistema. Ele a leva para sua casa, já que ela diz não desejar ajuda médica. Ao se recuperar, Joe começa a narrar em detalhes sua vida para Seligman. ela afirma ser ninfomaniaca e que é uma pessoa má. Logo, começa a contar sua história, pelo viés das experiências sexuais, isso para justificar o porquê de sua percepção sobre si: de uma mulher má!

Os dois volumes de *Ninfomaníaca* retomam e discutem alguns eixos centrais dos filmes que analiso em suas relações com a experiência social. O filme que encerra a trilogia da depressão, faz referências a *Melancolia* e *Anticristo*, que apontarei oportunamente, e reforça a visão pessimista do diretor com relação a sociedade burguesa e hegemônica no início do século XXI.

Os dois volumes de *Ninfomaníaca* retomam e discutem alguns eixos centrais dos filmes que analiso em suas relações com a experiência social. Que de forma geral seriam: um mundo masculino e opressivo centrado no exercício do poder e sexualmente frustrado, em

⁶⁷ Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-10-25/nunca-colocaria-limites-a-lars-von-trier-diz-produtora-de-ninfomaniaca.html> - acesso 28/11/2017.

⁶⁸ Stellan Skarsgard (1951). Ator sueco, participou de filmes como *A insustentável leveza do ser* (1987) e também de filmes como o comercial: *Piratas do Caribe – no fim do mundo* (2007).

⁶⁹ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/rammstein/1568628/traducao.html> - acesso em 28/10/2017.

outro ponto da tensão mulheres oprimidas. Mas, elas que reconhecem essa opressão e reagem a ela, em todos os filmes. Permanece uma tensão entre o amor romântico e o amor materno. Todas as ações ocorrem em uma sociedade em crise com sua experiência no capitalismo. O mundo se desorganiza, as certezas são retiradas, a ideia de futuro está relacionada a fracasso ao fim. Corta!

Joe está confortavelmente deitada na cama em um quarto na casa de Seligman. O homem que a resgatou, senta-se em uma cadeira ao lado de Joe e se coloca todo ouvidos para as histórias que seguem. Ele parece um homem feliz, de bem, cheio de pudores, erudito e sempre se servindo de reflexões teóricas ao interpretar os dramas de Joe. Ele também pode remeter a figura do terapeuta, do homem que interpreta com base em um discurso científico a experiência da outra pessoa. Essa estrutura é semelhante em *Anticristo* (2009), e que se repete como discurso, em todos os filmes. Uma oposição notadamente marcada entre: profano e o sagrado, sexo e castidade, felicidade e sofrimento, masculino e feminino. Isso posto em um universo caótico, mas que ambos aparecem como partes e problemas do mesmo sistema.

A atriz Stacy Martin⁷⁰ interpreta Joe na adolescência quando ela tem sua primeira experiência sexual com J⁷¹, nesse filme Trier usa novamente o recurso de não dar nome as personagens, em *Ninfomaníaca* elas são representadas pelas letras iniciais de seus nomes. O sexo é completamente decepcionante para Joe, pois não acontece da forma que a gorata esperava. A narrativa segue enquanto Seligman faz suas inferências com comentários que relacionam a experiência de Joe, a aspectos que não estão explícitos no discurso dela, como a analogia ao número de penetrações da primeira relação sexual da protagonista com numeros de Fibonacci⁷².

⁷⁰ Stacy Martin (1991). Atriz francesa, ninfomaníaca é seu primeiro papel no cinema. Disponível em: <http://gq.globo.com/Musa/noticia/2014/07/stacy-martin-cinco-motivos-para-ficar-de-olho-na-revelacao-de-ninfomaniaca.html>

⁷¹ Interpretado por Shia Saide LaBeouf (1986). Ator estadunidense, ligado ao cinema holywoodiano, estrelou filmes como *Indiana Jones e a Caveira de Cristal*(2008). Disponível em: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-94482/> - acesso 07/11/2017.

⁷² “Dentre todos os mistérios da Matemática, a sequência de Fibonacci é considerada uma das mais fascinantes descobertas da história. A sequência de números proposta pelo matemático italiano Leonardo de Pisa, mais conhecido como Fibonacci, possui o numeral 1 como o primeiro e o segundo termo da ordem, e os elementos seguintes são originados pela soma de seus dois antecessores (...) Fibonacci surge por volta do ano de 1200 estabelecendo a famosa sequência, a partir de observações feitas na evolução da população de um casal de coelhos. Ao observar a beleza da natureza, descobriu a divina proporção em várias plantas, como por exemplo, a espiral da folha de uma bromélia.” Disponível em: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/matematica/sequencia-fibonacci.htm> - acesso em 28/10/2017.?

“Eu descobri meu poder como mulher e usei-o sem qualquer preocupação com os outros, isso é completamente inaceitável” (TRIER. 2013 35:42), diz Joe ao final da narrativa em que ela conta um episódio de sua adolescência onde ela e uma amiga apostam quem seduziria e faria sexo com mais homens em um trem. Entretanto para o espanto de Joe, Seligman não demonstra reprovação ao comportamento delas nos eventos ocorridos no trem, ele compara a ação das meninas no trem a pescaria. Ela parecendo desapontada insiste e diz:

- É o seu único comentário?
- O que mais você quer que eu diga?
- Que eu me comportei mal. Que minhas ações exemplificam que eu sou um ser humano terrível.
- Não é como eu vejo, pelo contrário, eu vi isso como uma história prazerosa e bem humorada.
- Eu conscientemente usei e feri outras pessoas, para o bem da minha própria satisfação, e o que eu disse até agora só começa a sugerir isso. (TRIER. 2013, 34:30 – 34:57)

Ela insiste no discurso de ser má por usar o sexo para sua satisfação de forma inconsequente, e ele termina dizendo: “ Se você tem asas, por que não voar?”. Corta para a imagem de um planador deslizando no céu.

Esse discurso aparece nos outros filmes da trilogia: a ideia de que as mulheres tem um poder e que esse poder está ligado ao sexo. Interpreto essa passagem como discurso recorrente e de teor político, nas obras de Trier, e que muito contribui para que ele receba o epíteto de misogeno. O corpo e o sexo feminino estão no centro do debate e da disputa de manutenção da sociedade patriarcal, que usa como forma de subalternização do feminino a ideia de impureza no corpo e no sexo, esses elementos são emprestados também do cristianismo (mais uma das referências incessantes de Lars) que normatizam e desenvolvem culpa ao longo da história. Ela se culpa por algo que os homens fariam sem a mesma culpa, mas também sabe que tem poder e que esse poder desestabiliza o *status quo* do patriarcado.

Importante destacar nessa passagem que ela é uma inferência a sociedade atual, é um discurso potencialmente ligado ao conceito de contra análise da sociedade proposto por Marc Ferro (2010). Portanto, fazem parte do universo das coisas “ditas” pelo diretor, como sinaliza Jaques Aumont (2009), isso reforça a possibilidade para a análise no campo da história de revelar o avesso da sociedade com base no discurso fílmico, da crise que vivemos no presente e do papel fundamental do feminismo entre outras bandeiras de luta no séc. XXI.

O filme segue com a narrativa de Joe, que até então, não havia se apresentado formalmente a Seligmann que diz a ela ser judeu. Aqui aparece uma relação entre a diegese

fílmica e o mundo que no cerca, dos acontecimentos que entendemos com reais. Trier joga com a produção de sentido, não só no filme, mas para além dele, aponto que essa cena se relaciona ao problema em Cannes, quando Trier é expulso do festival, sob a acusação de ter feito comentários nazistas. Pois bem, em *Ninfomaníaca* a questão volta, articulando um fato real a obra cinematográfica, provocando uma discussão absolutamente pertinente ao tempo presente. Vejamos esse diálogo, que acontece após Joe descansar um pouco e seu anfitrião a desperta com um lanche.

- Meu nome é Joe.
- O meu é Seligman.
- Que nome ridículo.
- É judaico.
- Você disse que não era religioso.
- Não, mas o meu bisavô era, meus pais me deram o nome como uma espécie de associação sentimental com o judaísmo, mas sempre fomos anti-sionistas, o que não é o mesmo que ser antisemita, como certos poderes políticos tentam nos convencer. (Trier. 2013, 36:58 – 37:33).

O diretor faz nessa cena, um comentário sobre o evento em Cannes, quando competia por *Melancolia*, um comentário sobre a experiência real, sobre o jogo político e o papel do Estado de Israel no tempo presente. Esse é um momento reflexivo da película, que coloca o espectador(a) em choque com o discurso do momento e a acusação de anti-semitismo que Trier sofreu. Portanto, não é exagero dizer que o diretor está se colocando no mesmo lugar que o do personagem, que sua fala é a fala dele, ao menos nesse momento.

A protagonista segue a conversa com Seligman, contando outras etapas de sua vida e de suas aventuras e desventuras sexuais. Não analisarei todas as cenas aqui, mas vou destacar algumas com mais relevância. Outro momento do filme que destaco está no capítulo II do volume I: é momento em que Joe conta de um clube formado com sua amiga B⁷³, que chamaram de “O pequeno rebanho” (TRIER. 2013, 42:29) e que teria por objetivo combater a “sociedade do amor fixo” (TRIER. 2013, 43:51). Tal grupo não permitia que suas participantes tivessem intercurso sexual com o mesmo homem mais de uma vez. E o lema era “*Mea Vulva Mea Maxima Vulva*”. Para Joe participar do ‘pequeno rebanho’ era uma “questão de foder e ser excitada” (TRIER. 2013, 43:27).

⁷³ Sophie Kennedy Clark (1990) Reino Unido. Seu papel mais importante após *Ninfomaníaca* é: *A garota Dinamarquesa* (2015).

A amiga de Joe acaba infringindo a regra e se relaciona sexualmente três vezes com o mesmo parceiro, a ideia de relacionamento estava fora das bases do grupo, ao questionar B por relacionar-se, Joe ouve a seguinte resposta:

- Eu não acho que você possa entender o Alex.
- Eu não quero.
- Nosso relacionamento...
- Relacionamento?
- Lá vem você, você acha que sabe tudo sobre sexo.
- O ingrediente secreto para o sexo é o amor! (TRIER. 2013, 44:33 -44:54)

“Para cada cem crimes cometidos em nome do amor, apenas um é cometido em nome do sexo”(TRIER. 2013, 45:14). Notadamente, nossa sociedade não é a sociedade do amor, enquanto prática, parece estar mais para a sociedade do sexo, enquanto produto, repressão e mercado simbólico. A sociedade do amor fixo, tem as questões ligadas ao sexo como centro das lutas políticas no tempo presente. O amor fixo que sufucou Justine em *Melancolia*(2010), a ideia de amor ligado ao mundo do sucesso, o sexo associado ao amor é a outra via para a mesma prisão. Numa dinamica com a história o diretor nos convida a refletir sobre a participação central que sexo e amor tem na construção da experiência humana. E como no presente estão esvaziados de seus sentidos, capturados por discursos ideológicos e que interferem no cotidiano das pessoas, na experiência de ser cada uma/um. Essa provocação feita por Joe produz sentido para o tempo do (a) espectador (a).

As provocações seguem, os dois volumes de *Ninfomaníaca*, são uma sequência de imagens e discursos provocativos, o diretor faz inúmeros comentários sobre o presente e o passado, que se desdobram na carne da angustiada Joe, além da crítica ao ideal de amor burguês, um comentário fantástico sobre a revolução Russa (TRIER. 2013, 59:20) Lars também utiliza um quebra-cabeças como esquema explicativo do pensamento de Joe, tal situação desestabiliza o(a) espectador(a), rompe com a lógica da narrativa linear. (TRIER. 2013, 1:03:43).

A narrativa de Joe segue com comentário sobre seu estudo morfológico do pênis (TRIER. 2013, 1:06:15), a história da Sr^a H, passando pela polifonia na Idade Média (TRIER. 2013, 1:40:20) e retornando á sequência de Fibonacci para falar da harmonia em Bach (TRIER. 2013, 1:41:09).

O quinto capítulo do volume I de *Ninfomaníaca*, termina de forma emblamática, após a perda do pai e o reencontro com J, a ninfomaníaca deixa de sentir. No final ,Trier divide a tela

em 3 partes, em um dialogo de imagens com a audiência. Estratégia utilizada pioneiramente por Godard, propondo outro jogo simultâneo de imagens.

Figura 11 – Cenas do filme *Ninfomaníaca*



Fonte: AdoroCinema⁷⁴

O capítulo “A pequena escola de órgão”, termina com a protagonista, privada de seus prazeres sexuais, chorando e dizendo repetidas vezes, “eu não consigo sentir nada, eu não consigo sentir nada” (TRIER. 2013, 1:52:55 – 1:53:13), é um vazio de si total é a pessoa des centrada, que vive numa sociedade que também o é. Volto ao ponto do filme como potência no discurso histórico, pois o filme revela um sintoma do presente.

Fim do primeiro volume.

2.2 NINFOMANÍACA - VOLUME II

Figura 12 – Cartaz Filme *Ninfomaníaca 2*



Fonte: Piaoliang⁷⁵

⁷⁴ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-104448/> - acesso em 25/10/2017.

A segunda parte do filme continua exatamente no ponto em que o primeiro volume acaba, ou seja, o vazio e a incapacidade de Joe sentir prazer. Considero o segundo volume melhor que o primeiro, e mais importante para o discurso que elaboro neste trabalho, em função dessa afirmação. A análise do Volume II é um pouco mais detalhada que a do volume I, evidentemente ver os filmes em sua totalidade é condição fundamental para a compreensão desta dissertação.

No volume II, o discurso permanece coerente e dialogando com as outras obras, o que Von Trier faz na parte dois é tornar o discurso mais pesado. Aumentando a dose de cenas de sexo e violência, ele também faz referência direta a outro filme da Trilogia: *Anticristo* (2009). A cena é impressionante e nesse momento Lars articula o tempo presente, a referência fílmica. Ele abre o presente: é como se o tempo estivesse suspenso: a experiência fílmica provoca uma suspensão do tempo, isso tem relação com a suspensão da descrença sobre a “verdade” do filme, quem assiste acredita no que vê como experiência real. E é nessa “fresta” entre o tempo cronológico e o tempo suspenso que Lars Von Trier atua. Voltemos ao filme.

Seligman continua sentado ouvindo Joe, que ainda conta de sua perda de sentido, neste momento do filme Joe revela uma memória de infância, uma visão que teve enquanto estava deitada na relva, vejamos o diálogo, explica melhor a visão de Joe. Seligman diz:

- Você está caçoando de mim?
- Como assim...
- Que teve esse orgasmo, esse orgasmo espontâneo.
- Sim, foi um orgasmo. Embora o médico o tenha descrito como uma ataque epilético.
- E durante o orgasmo, você teve essa visão? destas duas mulheres uma a cada lado de você. Ela estava segurando o véu com dois dedos desse jeito? Ele faz o gesto para que ela confirme e ela acena positivamente com a cabeça. Seligman se retira da cadeira e põe se em pé e Joe pergunta:
- Qual o problema?
- Você sequer... você sequer sabe quem elas eram, não é?
- Não, mas uma delas parecia com a Virgem Maria, agora que você mencionou.
- Bem, não era a Virgem Maria, posso afirmar isso. Pela sua descrição, deve ter sido Valéria Messalina, a esposa do imperador Claudius, a mais conhecida ninfomaníaca na história. E a outra mulher, a que montava a criatura, era a grande prostituta da Babilônia, montada em uma besta sobre a forma de um búfalo, sua história parece uma releitura blasfêmica da transfiguração de Jesus no monte, que é uma das passagens mais sagradas da Igreja Oriental. É quando a humanidade de Cristo, é iluminada pela luz divina da eternidade. Joe observa Seligman absolutamente espantando.

⁷⁵ Disponível em: <http://www.piaoliang.com/yule/oumeixingwen/50852/> - acesso em 25/10/2017.

- Se qualquer outra pessoa tivesse me contado essa história, eu teria visto como uma brincadeira blasfêmica, temperada com uma luz bíblica emenando de nada menos do que um orgasmo espontâneo. (TRIER. 2013, 02:53 – 04:44)

O diálogo aqui transcrito, que tem indubitavelmente a história como um elo que articula o passado e o presente da narrativa fílmica. De certa forma, propõe uma relação entre a religião e o sexo, a Virgem Maria substituída por Valéria Messalina e a presença da grande prostituta da Babilônia denotam isso. O gozo sexual como forma de iluminação. Este simbolismo está contido na visão de Joe, e que sob algum aspecto configura a culpa que a personagem sente. Uma culpa historicamente construída.

Podemos pensar aqui na sociedade ocidental sexualmente frustrada e que ainda tem no sexo uma forma de controle social por parte do patriarcado. E esse controle é historicamente aplicado as mulheres, ou tudo que é por demais ligado ao feminino. Essa imagem de alguma forma evoca o poder feminino em três figuras emblemáticas para o imaginário ocidental. O que transforma o gozo feminino em discurso político, como resistência a subalternização.

A Virgem Maria é o modelo que a mente de Joe reconhece na imagem, mas na verdade tratava-se da ninfomaníaca mais conhecida da história, segundo seu interlocutor, Maria, graças ao cristianismo se converteu em um modelo para o feminino no ocidente, um modelo de pureza, devoção e submissão. No judaísmo, e posteriormente no cristianismo, temos a primeira das mulheres: Eva, como aquela que seduz o homem ao pecado. Mas também há a virgem Maria, que intercede pelos homens após a morte, a advogada dos pecadores. Porém ela está para além do mundo físico, uma vez que de mulher de “carne e osso” passa a ser mãe do filho de Deus na terra, sua figura assume um caráter transcendental. O culto Mariano⁷⁶, em nossa perspectiva de análise, pode ter reforçado ainda mais a visão negativa do feminino e seu corpo, ao longo do tempo histórico. Somente aquelas que se enquadravam no modelo Mariano de pureza e castidade, portanto da negação do seu corpo e de seus prazeres, eram vistas socialmente como “boas mulheres”. Isso é o que Joe não faz em Ninfomaníaca, mesmo com culpa ela vive suas experiências, não quer ou não consegue parar.

Destacamos um elemento, que é absolutamente perceptível nas relação entre as personagens femininas e masculinas na trilogia de Trier, onde mente e inteligência são

⁷⁶ O culto a Virgem Maria, toma consistência notadamente a partir do período medievo. Constituindo ao longo do tempo um espaço social que exalta o feminino, pela adoração a Maria e aquelas escolhidas como modelos de virtude e redenção. (MACEDO, 2002).

representadas por “ele”, e “ela” representa o sensível ligado ao corpo e a matéria, visualiza-se que esta percepção também estava presente no mundo antigo e medieval, aos quais os filmes fazem referência, onde o feminino, ser lascivo, usa o corpo para seduzir e angariar almas ao diabo, promovendo a noção de medo da corporalidade feminina.

O medo da feminilidade, identificado com as faculdades de cognição e expressão que podiam trazer tal medo à consciência, não é um medo da sensualidade generalizado e abstrato, mas uma desconfiança dos sentidos – um medo da mulher como corpo, do corpo como mulher, em outras palavras, é o medo da mulher no corpo de cada homem (BLOCH, 1995, p. 40).

Tomemos como exemplo dessa dinâmica, uma breve passagem do importante, *O segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. A obra se converte em uma das referências para os movimentos feministas na década de 70 do século XX. No volume 1 - Fatos e Mitos, entre outros aspectos, ela aponta as bases históricas da demonização do feminino e que possuem relação direta com a mentalidade sobre as mulheres no tempo presente.

Temos então, mais elementos que se articulam com o estudo aqui proposto: o diretor mobiliza através da montagem as cenas e diálogos de maneira a desenvolver um comentário sobre a questão do sexo normatizado de nossa sociedade, e do gozo como forma de libertação das amarras do ser, do prazer negado e seus efeitos na experiência social. Reencontro em *Ninfomaníaca*, elementos que sustento nessa dissertação: filmes que parecem ser “não-históricos”, são também potências para a História. O que o diretor faz é abrir o presente através da perspectiva da história.

A conversa termina com um comentário de Seligman, no que toca a relação sexo/igreja, a partir da imagem da Virgem Maria com o menino de Jesus de Rublev⁷⁷, ele faz uma comparação simplista onde vê a Igreja do oriente como a Igreja da felicidade, uma vez que a imagem de Maria com seu filho é o ícone central e também vê a Igreja do Ocidente como a Igreja do sofrimento, já que a imagem de Cristo crucificado é seu ícone central.

⁷⁷ “Andrei Rublev, (1360 ou 1370 - 1427 ou 29 de Janeiro de 1430) é considerado o maior pintor russo de ícones, afrescos e miniaturas para iluminuras. Há pouca informação sobre sua vida. A primeira menção de Rublev é em 1405, quando decorou os ícones e afrescos da Catedral da Anunciação no Kremlin em Moscou. Na arte de Rublev duas tradições se combinam: a mais alto ascetismo e a harmonia clássica das maneiras Bizantinas. As personagens em suas pinturas são sempre calmas e pacíficas. Mais tarde, sua arte se tornou o ideal quando se fala em pintura de igrejas e arte icônica. Rublev foi canonizado em 1988 pela Igreja Ortodoxa Russa (...) Em 1966, na União Soviética, o diretor Andrei Tarkovsky dirigiu um filme sobre a vida do iconografista Andrei Rublev. A película Andrei Rublev”. Importante salientar aqui a influência que a obra de Tarkovsky tem sobre o trabalho de Lars Von Trier, ele faz referências diretas a ele nos filmes da Trilogia da depressão. Informações disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Andrei_Rublev - acesso em 27/10/2017.

Mesmo sendo ateu ele comenta: “o conceito de religião é interessante, assim como o conceito de sexo. Mas você não vai me encontrar de joelhos em ambos”. (TRIER.2013, 11:40 -11:44).

Após essa discussão de ordem histórica, Joe passa para o capítulo 6: “A Igreja do Oriente e a Igreja do Ocidente: O pau silencioso”. (TRIER.2013,12:13). Nesta fase da narrativa Joe, casa-se com Jêrome, o homem com quem teve sua primeira relação sexual, e que agora tenta lidar com a falta de sensações dela, contudo mesmo privada da experiência sensível ela fica grávida e dá à luz a um menino. Joe diz ter sentido repulsa pela criança e também por tê-la visto sorrindo no momento do nascimento, o que Seligman em sua análise cultural interpreta como presságio satânico. O menino chama-se Marcel, uma homenagem a Marte, o Deus romano da guerra. O presságio satânico é o nascimento do anticristo.

Mais uma passagem emblemática e que aponta um elo entre os filmes: o menino! Em todas as películas há um filho da personagem interpretada por Charlotte Gainsbourg. Em *Anticristo* ele morre logo no começo do filme. Em *Melancolia* ele morre no fim da película com a consumação da catástrofe. Já em *Ninfomaníaca* volume II ele nasce, quase cai do prédio enquanto a mãe está ausente, mas é salvo pelo pai, sendo abandonado por ambos em certo momento da história. Do ponto de vista desta dissertação, o menino pode representar o futuro, ou a ideia de presente vazio, sem perspectiva de futuro. O futuro está morto ou foi abandonado nesse momento da experiência social humana.

Apesar dos elementos de frustração que a criança traz para a vida de Joe, após o nascimento de Marcel ela continua sem libido, a ponto de seu marido não dar conta e sugerir que ela busque outros homens para poder alcançar mais prazer. Ela parte para a ação, mas é insaciável. Nesta fase do filme, Joe passa a ser interpretada por Charlotte e a história dá um salto temporal de 3 anos, sob a epígrafe “Os homens perigosos” – outra ideia que atravessa os três filmes, apresentada neste de forma menos sutil. Ela observa um grupo de africanos na esquina de sua casa e busca um tradutor para que ele pergunte a um desses homens se quer fazer sexo com ela (TRIER. 2013, 23:04). O africano aceita e marca um encontro em um hotel barato. Para surpresa de Joe ele aparece com um irmão.

A cena com os dois homens negros, é uma das imagens mais divulgadas de *Ninfomaníaca*, e uma das mais compartilhadas nas redes sociais, pois ela dialoga com um desejo de teor sexual e colonialista da sociedade branca ocidental: as relações sexuais inter-raciais.

Figura 13 – Cena do Filme *Ninfomaníaca II*

Fonte: Wader (2014)⁷⁸

Há o fetiche com relação ao maior tamanho do pênis dos negros em geral. Trier sabe disso e joga mais uma vez com a produção de sentido articulada, por uma sensação que é mobilizada dentro do tempo histórico, o discurso de animalização do homem negro, que tem o pau grande e a mente pequena. Outro momento do filme, onde detecto múltiplas temporalidades. Nós, os homens negros independentemente da orientação sexual, sentimos essa perspectiva colonialista em nossos corpos e mentes o que ocasiona um profundo mal-estar. Na cena em questão, penso que os brancos também o sintam, uma vez que o diretor provoca essa questão de forma explícita.

Existe uma série de expectativas em torno do desempenho corporal dos homens negros, inclusive de nós mesmos, que faz com que a não correspondência com essas prerrogativas raciais prejudique a nossa própria constituição identitária. Contudo, essa hipotética potência corporal é “irmã gêmea” da suposta incapacidade intelectual do negro, ou seja, de qualquer forma ficamos fixados no pênis e músculos, (...) E quem não tem tanto pênis nem tantos músculos, mas tem a pele preta, é homem, é negro, é o quê? Como ser alguém fora da lógica racista e sexista? Vamos nos reconhecer? De que maneira podemos existir no mundo sem corresponder a nenhum dos modelos criados pela ideologia racista? (SOUZA, 2017)

Certamente, não objetivo aqui responder todas essas questões lançadas pelo sociólogo Henrique R. da Costa Souza, entretanto destaco que tal passagem toca nestes aspectos de forma central e corajosa, uma vez que os filmes são produzidos para essa sociedade branca colonialista do começo do século XXI, mas antes de mais comentários vamos terminar de narrar a cena.

⁷⁸ Disponível em: <https://www.muurileht.ee/media/Kaader-filmist-Nymfomaan.jpg> - acesso em 30/10/2017.

A ação sexual tem início, eles começam por tirar a roupa da protagonista (TRIER. 2013, 24:34), eles iniciam uma discussão em outro idioma, ela obviamente não entende nada, o diretor coloca os falos negros em absoluta evidência na cena, dá a audiência, sobremaneira aos(as) brancos(as) a satisfação de forma visual desse fetiche. A discussão entre os possíveis irmãos parece girar em torno de quem vai penetrá-la pela vagina ou pelo ânus no momento da cópula, a discussão fica mais acirrada, e com a imagem dos dois pênis negros eretos em primeiro plano Joe explica a Seligman, qual sua percepção da discussão entre eles:

- Claramente era algo pessoal entre eles, mas depois eu soube que a realização de um sanduíche requer grande sensibilidade, pois os homens aparentemente, podem sentir um ao outro através do tecido. Imagino que a briga já havia começado na escada, em que um ou outro, tinha reivindicado meu cu, entrando em conflito. Com os interesses do irmão negro.
 - Você não deveria usar essa palavra. Não é o que se chama de “politicamente correto”. Negro!
 - Bem, me desculpe, mas nas minhas relações, sempre foi um sinal de honra chamar os bois pelos nomes.
 - Cada vez que uma palavra se torna proibida, você remove uma pedra do alicerce democrático. A sociedade demonstra sua impotência, em face de um problema concreto removendo palavras da língua.
 - Acho que a sociedade diria que politicamente correto é uma expressão muito precisa de preocupação democrática para as minorias.
- Joe contra argumenta:
- E digo que a sociedade é tão covarde, quanto as pessoas nela que, na minha opinião, também são demasiado estúpidas para a democracia. (26:27 – 27:34)

Esse momento é um vórtice do presente aberto. A imagem articulada ao áudio e a construção dos diálogos são elementos no “jogo” da montagem que simulam o que entendemos por real, trazem a sensação de continuidade e de contiguidade com os tempos históricos. O que turbilhona nesse vórtice são coisas que sentimos, que são comun a todas (os), que são antigas, que são de agora, que serão de amanhã?

Nos olha do olho desse vórtice fílmico, aquilo que é compartilhado por mim e por você que lê esta dissertação acadêmica - portanto seremos poucas(os) nesta sala. Voltemos ao que nos olha, ao que podemos extrair das duas últimas passagens fílmicas discutidas aqui:

- Corpos racializados,
- Refugiados,
- Sexo anal e espaço de poder,
- Sociedade democrática,
- Hipocrisia social,
- O Cristianismo e seu papel no ocidente,

- O gozo sexual como forma de iluminação/libertação.

Está dado que esses elementos não “brotam” no ano de 2014, ano da estreia de *Ninfomaníaca*, e se pensarmos um pouco e de forma simples veremos que, os elementos elencados fazem ainda mais sentido em nosso presente imediato, basta buscar perceber os fatos do mundo social e vamos ver e sentir que tais elementos - entre tantos outros que poderiam ser elencados - são centrais em nossa sociedade. Essas duas cenas são especialmente emblemáticas para esta discussão. Elas retornarão ao debate.

“Sou somente uma alma em tentação
Em rota de colisão
Deslocada, estranha e aqui presente”.
Lenine⁷⁹

Joe conta agora sua experiência com a violência sexual, mais precisamente sessões de sadismo, e começa a narrar a experiência comparado a paixão de Cristo com sadismo, aquela dor e aquele sofrimento transformados em gozo.

- ... a abordagem metódica para a crucificação é de natureza violenta para não dizer sádica.
- A paixão de Cristo é cheia de violência. Via dolorosa, as nove estações da cruz e as 39 chicotadas. (TRIER. 2013, 32:04 - 32:18).

Ela vai frequentar essas sessões de sadismo regularmente, as cenas podem estar em um arco entre serem angustiantes ou prazerosas, depende do “olho” de quem as vê. Contrata uma babá que cuide de seu filho Marcel, uma vez que esses encontros acontecem enquanto Jêrome está no trabalho. Destaco, aqui, um elemento técnico no que toca a produção de sentido na audiência, algo que como já sabemos o diretor busca incansavelmente.

Em uma dessas saídas Joe chama a babá, que não chega, ela deixa um recado na secretária eletrônica da cuidadora: avisando que Marcel está dormindo no berço, e que ela está saindo, entretanto, a moça não aparece e a criança fica sozinha. Enquanto ela espera para sua sessão de espancamento e olha incessantemente para o relógio, na esperança de que a

⁷⁹ Canção: A Balada do Cachorro Louco, disponível em: <https://www.lettras.mus.br/lenine/208570/> - acesso em 29/11/2017.

babá chegue e que ela consiga chegar em casa antes do marido. Marcel acorda e sai do berço em direção a sacada, lá fora está nevando.

Então, o diretor introduz um elemento musical que muda toda a perspectiva sensorial da cena, a música é “*Rinaldo lascia ch'io pianga*” (deixe-me chorar) de Hendel. Quem assistiu *Anticristo* (2009) sabe que a criança vai cair da janela e morrer, a cena é absolutamente semelhante, ela joga com sentido do(a) espectador(a), dialoga para além do filme, e com outro filme. E de fato produz esse sentido, uma angustia, a certeza que o bebê morrerá. Então, Trier “puxa o tapete” das certezas, ele interrompe a suspensão da descrença, descentra a audiência que conhece o outro filme. E cria igualmente uma expectativa tão angustiante em quem não tem noção que a cena é uma referência direta a um de seus filmes.

O pai chega a tempo de salvar Marcel. Essa relação entre as duas mães representadas pela mesma atriz, questiona o papel da maternidade no mundo contemporâneo, que opta pelo seu prazer ante ao dever de cuidar do filho. O peso social da maternidade está colocado em questão, o marido suporta tudo menos isso, romper em outros aspectos ele parece ser forte para suportar, mas isso não, não ser uma mãe modelo é inadmissível.

O casamento acaba, ele vai embora com Marcel e mais tarde o abandona em uma instituição para menores. Nem a mãe nem o pai procuram mais o menino. Joe apenas deposita dinheiro em uma poupança. Ela pensa no futuro material do filho. Resultado disso? Mais sadismo, punição e prazer. Para ela todo esse sentimentalismo e o amor não passam de uma falácia.

A protagonista consegue um trabalho, mas sua vida sexual é exposta e para que possa permanecer no trabalho ela é obrigada a participar de um grupo de terapia para viciadas em sexo. É o capítulo sete, que Lars Von Trier chama de espelho, em uma relação com a psicanálise, o que sabemos não é novidade em se tratando de Trier. Joe busca de toda a forma encarar o tratamento psicológico, mas não nasceu para ser normatizada e não dá conta do tratamento.

Um dia ela chega ao limite em uma das sessões de terapia de grupo. Ao tentar ler uma carta sobre sua experiência de estar sem sexo por três semanas e cinco dias, ela tem uma visão de si mesma quando criança sentada observando-a, com uma expressão neutra. Aqui reaparece o efeito Kuleshov na sua forma básica, é o efeito plano-contraplano do seu olhar com a imagem da menina que determina a emoção. Poderia ser alguém dando gargalhadas e o sentido mudaria.

Visivelmente, abalada ela rasga a carta que estava por ler e elabora outro discurso. Dispara sua crítica a um dos instrumentos de controle da sociedade burguesa, percebamos o diálogo:

- Queridas, acho que não tem sido fácil, mas agora entendemos que não somos e nunca seremos iguais. Eu não igual a você, que fode para ser aprovada e podia muito bem parar de colocar paus dentro de você. Eu não sou igual a você, tudo o que você quer é ser preenchida e quer seja por um homem ou por toneladas de alimentos nojentos, não faz diferença.

E olhando para a terapeuta diz:

- E definitivamente não sou igual a você. Essa empatia que você clama é uma mentira porque tudo o que você é, é uma policial da moralidade da sociedade, cujo o dever é apagar a minha obscenidade da superfície da terra, para que a burguesia não se sinta doente. Eu não sou igual a vocês, sou ninfomaníaca, e amo ser assim, mas cima de tudo amo a minha boceta e a minha luxúria imunda e obscena.

Ela se retira da sala. (TRIER. 2013, 1:09:20 – 1:10:36)

Corta para Joe ateando fogo há um carro de luxo em frente a um castelo. A canção que dá ritmo à cena enquanto o carro incendeia e ela se afasta é: *Burning Down The House*⁸⁰, que posso traduzir por “queimando a casa” ou “botando a casa a baixo”, contudo o sentido geral é o mesmo. A referência visual está conectada com o discurso anterior na sala com o grupo de terapia, essa crítica/discussão sobre a vigilância moral da burguesia está em *Melancolia*(2010). O castelo faz a referência ao do casamento de Justine: o castelo da falsa moral. É o mundo burgues em rota de colisão que os dois filmes apontam.

O tempo passa, ela se envolve com um mafioso interpretado por Willian Defoe, que também atua em *Anticristo* (2009). Ele a introduz no “mundo do crime”, para usar uma expressão bastante cinematográfica. Entre muitas circunstâncias, ela adota uma menina e posteriormente envolve-se emocional e sexualmente com ela. A garota se chama P.⁸¹

O arco dramático dessa última parte do filme tem ápice com o envolvimento de P, com o ex-marido de Joe, Jêrome. Digno de um drama novelesco, porém aqui articulado de outra forma, a forma cinematográfica. Na última parte do filme, Joe está em um beco e encontra P e Jêrome juntos, ao vê-los trocando carinhos ela saca uma arma, porém não consegue disparar e os dois a agredem com muita violência, fazem sexo perante ela e novamente o diretor introduz os números como epígrafes fazendo referência a sequência de

⁸⁰ Interpretada pela banda nova iorquina Talking Heads, liderada pelo vocalista escocês David Byrne. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/talking-heads/39531/traducao.html> - acesso em 30/11/2017.

⁸¹ Personagem interpretada por, Mía Gypsy Mello da Silva Goth. Atriz e modelo britânica, filha de mãe brasileira e pai canadense.

Fibonacci. Ela fica caída desacordada no beco, é justamente neste ponto que Seligman a encontra no começo do filme, fechando assim o recurso de contar a história do fim para o começo.

Ela chega ao fim da história, o dia amanhece ele e ela assistem ao pôr do sol por uma nesga de luz solar em uma parede escura, e acontece a seguinte conversa:

- No começo você disse que seu único pecado foi ter exigido mais do pôr do sol, ou seja, acho que você queria mais da vida do que era bom para você. Você era uma pessoa exigindo o seu direito, e mais do que isso, você era uma mulher exigindo esse direito.

Então ela pergunta:

- Isso perdoa tudo?

- Você acha que se dois homens entrassem em um trem à procura de mulheres, alguém levantaria uma sobrancelha? Ou se um homem tivesse tido a vida que você teve? E a história da Sra. H seria muito banal se você fosse homem, e a sua conquista teria sido uma mulher. Quando um homem deixa seus filhos por causa do seu desejo, aceitamos com indiferença, mas você como uma mulher, você teve que assumir a culpa, um fardo de culpa que nunca poderia ser aliviado. Ou seja, toda a reprovação e culpa, que se acumularam pelos anos foram demais para você, e você reagiu de forma agressiva, quase como um homem tenho que dizer. E você lutou, você lutou contra o sexo que tinha sido oprimido e mutilado e matado você e milhares de mulheres.

Então ela diz:

- Mas eu queria matar uma pessoa.

- Mas você não matou.

- Por causa de um acontecimento fortuito.

- O que você chama de acontecimento fortuito, eu chamo de resistência subconsciente. (1:51:26 -1:53:17).

Após essa fala pró feminino Seligman se retira para que Joe possa descansar. Entretanto, algum tempo depois, ele volta e tenta fazer sexo com ela. Joe diz não, e busca a arma que está sob a cama, então Seligman diz: - Mas você... você já transou com milhares de homens (TRIER. 2013, 1:58:26). Ela dispara e a audiência escuta o estampido. Tela escura: fim do segundo volume. A canção que encerra a obra é *Hey Joe*⁸², gravada por Charlotte Gainsbourg⁸³ especialmente para *Ninfomaníaca*.

⁸² "Hey Joe" é uma canção popular de 1962 escrita pelo músico norte-americano Billy Roberts (mais conhecida é a versão cantada pela banda The Jimi Hendrix Experience). Ela se tornou um marco do rock e, como tal, foi realizada em uma infinidade de gêneros musicais por centenas de artistas diferentes desde que foi escrita. "Hey Joe" conta a história de um homem que está planejando ir para o México após atirar em sua esposa.

⁸³ Hey Joe (Billy Roberts). Performance: Charlotte Gainsbourg. Produção: Beck. Álbum: Nymphomaniac: Volume II – 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=250&v=3ddEkj-7qA8 – acesso em 05/11/2017.

3 RESENTIMENTO, DESCENTRAMENTO E DISTOPIA

Figura 14 – Recorte de cenas de filmes



Fonte: Cineplot⁸⁴

“Socorro eu não estou sentindo nada, (...) já não sinto amor nem dor, já não sinto nada (...) Socorro, alguém me dê um coração, Que esse já não bate nem apanha. Por favor, uma emoção pequena, Qualquer coisa. Qualquer coisa que se sinta, Tem tantos sentimentos, deve ter algum que sirva. Arnaldo Antunes⁸⁵

O pressuposto de que o futuro está comprometido é um sintoma de nossa época e também um componente nos três filmes. O presente parece suspenso, cortado pelas experiências traumáticas vivenciadas pelas personagens e compartilhadas com a audiência. A experiência simulada através de movimentos de câmera, recursos sonoros e efeitos de montagem, impacta no imaginário do público, segundo o próprio repertório imagético que carregam, não existem níveis de identificação absolutos, válidos para qualquer espectador (AUMONT, MARIE. 2009, p.153), mas através da montagem é possível estabelecer níveis de identificação primários e secundários.

⁸⁴ Disponível em: <http://cineplot.com.br/index.php/2016/10/14/a-polemica-trilogia-da-depressao/> - acesso 28/10/2017.

⁸⁵ Fragmento da canção *Socorro*. Composta por Arnaldo Antunes e lançada no álbum *Um Som* (1998). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7pRIHTB4YtI> – acesso em 16/11/2017.

A noção de “identificação primária”; esse fenômeno, constante, e acompanhado, teoricamente, por outros fenômenos de identificação, mais contingentes, mais evanescentes até, em todo caso mais amplamente dependentes da relação de cada indivíduo-espectador com a situação ficcional. Essas “identificações secundárias” recobrem, pelo menos superficialmente, o que a crítica de cinema descobriu desde há muito: que o filme suscita no espectador afetos, simpatia, antipatia, e que esses afetos são frequentemente dirigidos às personagens enquanto tais (...) pondo em jogo o micro detalhe da nossa relação com o texto fílmico, ela depende da análise fílmica (e quase unicamente dela: é difícil encarar verdadeiramente uma teoria geral das identificações secundárias, pelo menos uma teorização que falasse do filme, e não da subjetividade em geral (AUMONT, MARIE. 2009, p.153).

Não há níveis absolutos de identificação, ou seja, nem todas as pessoas percebem da mesma forma (por mais que imersas na mesma cultura e com relações muito próximas), esse é um aspecto mais profundo na relação com o psíquico, não vou avançar tanto. Mas é importante ter em mente que o processo não se resume às identificações primárias, entretanto são níveis de identificações comuns a todas as pessoas, ou a maioria delas, trabalho nesse espectro da relação com o filme. Ou seja, da identificação primária, assim, podemos potencializar uma análise histórica do cinema de ficção no tempo presente, entendendo quais aspectos no processo da montagem suscitam percepções mais ou menos parecidas. De maneira que se pode elaborar uma leitura sócio histórica dessa experiência. Se a discussão fosse articulada somente com base nas identificações secundárias, provavelmente haveria um sério problema, pois alcançaria um grau de subjetividade, que a historiografia não reconhece, ao menos por hora. Tento, então, mediar esses dois níveis, entendo que é a identificação primária é base para pensar os elos comuns na recepção, entretanto Lars Von Trier notadamente explora também o segundo nível.

No caso de *Anticristo*, *Melancolia* e *Ninfomaníaca*, em geral há um mal-estar, para não avançar em experiências mais profundas, como reações físicas e coisas além. Os filmes são desconcertantes, e fazem com que a experiência de mal-estar esteja muito próxima de uma sensação experimentada na contemporaneidade, com seus medos, com seu cotidiano envolto mediado nas mais diversas esferas pela tecnologia.

As pessoas que estão fora dessa esfera cinematográfica são as subalternizadas, pobres, totalmente exploradas e marginalizadas pelo sistema, essas pessoas nem sequer vão ao cinema. Não é dessas que Lars Von Trier fala nos filmes aqui analisados, mas marcadamente da crise da sociedade ocidental branca, burguesa, “liberal” e de discurso cristão, contudo, independente de lugar social talvez estejamos condenados a mesma fatalidade. Podemos operar com a ideia de que Justine representa uma possibilidade de fazer da experiência

depressiva uma ferramenta para reinterpretar o presente, no entanto o mundo de verdade opera como no universo neurótico de Claire, uma sociedade obsessiva e controladora.

3.1 RESSENTIR

É o momento da incerteza, da superficialidade, o presente está explodindo a cada minuto, a velocidade com que a vida moderna opera é algo que talvez não consigamos sustentar por muito mais tempo. Há uma perda do “sentido de si” (HALL. 2002, p.9). Os três filmes parecem potencialmente analisáveis pela história na mediada em que dialogam com o presente, que dão conta da experiência histórica vivida do agora e suas conexões com outros estratos temporais, dão conta desse mal-estar geral, que ficou mais intenso do período em que os filmes foram produzidos até o presente em crise.

O vazio de si, se articula do ponto de vista social e da experiência fílmica, por exemplo: quando Joe no final do primeiro volume de *Ninfomaníaca* diz não estar sentindo nada aos prantos (TRIER. 2013, 1:52:55 – 1:53:13) e com a tela totalmente escura só se escuta ela repetir não estar sentindo nada. Cada pessoa se coloca nesse lugar, de não sentir, de buscar algo que não consegue encontrar, a experiência é compartilhada e faz imenso sentido no presente, parte da experiência de deslocamento do sujeito provocado pela modernidade, que dilui as tradições, as relações sociais e comunitárias, gerando a impessoalidade dos grandes centros urbanos e das redes de negócios. Essa experiência sensível que conecta a audiência com seu tempo histórico, se dá pelo efeito da montagem, que já me referi reiteradas vezes, operando em níveis de identificação, sobretudo primária, isso se articula com a forma como o filme media, ficção, imaginário, realidade e sentimentos. As obras aqui analisadas mobilizam sentimentos que podemos localizar na ordem do social e da experiência histórica.

Ao abrirmos o presente histórico dos três filmes de Trier, encontramos um sentido presente em todas as narrativas: o ressentimento. Ele aparece com um elo, um sintoma do tempo presente, em que as experiências políticas um pouco mais à esquerda⁸⁶, ou com práticas de inclusão social, cedem espaço, a governos com discursos e práticas fascistas esse cenário cada vez mais excludente, gera um ressentimento social, divide a sociedade.

⁸⁶ Uso a expressão: “um pouco mais à esquerda”, já que classificar alguns governos como de esquerda pode ser um erro de análise.

Se tomarmos o Brasil dos dias atuais, ou seja, do pós-golpe de 2016 com o “impeachment” da presidenta Dilma Rousseff, perceberemos o ressentimento como elemento da disputa política em todos os níveis, desde o discurso político mais engajado aos bate bocas nas redes sociais. Em todo esse arco, encontraremos o elemento ressentido presentificado, articulando o passado no presente e esvaziando a conexão com o futuro. Enfraquecendo o elemento “esperança” no contexto social, constituindo uma sociedade notadamente melancólica. Bem como o ressentimento que é analisado aqui como um elemento histórico, que vincula passado e presente, a esperança é o sentimento histórico que articula a ideia de futuro com o presente. Mas, que nesse momento dos eventos históricos está soterrada pelo presente vazio. Não há esperança! Sentimos a perda desse futuro nos filmes que trabalhamos aqui, com mais evidência em *Melancolia* (2010).

Destacar esse sentimento nas obras, implica em apontar para um sintoma social, e pensarmos como a ficção pode mobilizar sentimentos da ordem do real e de dinâmica histórica, é como se você pudesse isolar um elemento, uma expressão da sociedade a partir de um filme. O ressentimento pode ser observado também nessa dimensão (histórica). Se pensarmos, por exemplo: Judeus e Cristãos, China e Nepal, África e Europa, colonizador e colonizadas, feminino e masculino, negras (os) e brancas (os), indígenas e não indígenas.

Vamos encontrar ressentimentos histórico nessas relações, que operam ainda no tempo presente. A origem desse sentimento se traduz “sempre em uma ferida, uma violência sofrida, uma afronta, um trauma. Aquele que se sente vítima não pode reagir, por impotência” (FERRO, 2009, p.14). Mas guarda uma mágoa, que atravessa um longo tempo e pode ser detonada a qualquer momento, em violência desmedida como em *Anticristo* ou em um estado de torpor e tristeza como em *Melancolia*, ou na imagem cruel de *Ninfomaníaca*. O ressentimento pode interferir nos rumos das histórias pessoais e também da História.

A revivescência da ferida passada é mais forte do que toda a vontade de esquecimento. A existência do ressentimento mostra o quanto é artificial o corte entre passado e presente – um vive no outro, o passado torna-se presente, mais presente que o presente. E a História oferece diversos testemunhos disso” (FERRO, 2009, p.14).

Trier mobiliza esse sentimento: em *Melancolia* é possível notar na relação da Mãe de Justine e Claire com o pai, nas relações de Justine com o chefe, com o pai e o noivo, e com a irmã Claire, isso me parece evidenciado na cena em que Justine acha uma droga a ideia de Claire em querer preparar a cena para o momento do impacto do planeta. Claire declara: “às vezes eu te odeio tanto Justine” (TRIER. 2010, 2:02:22) ainda que a palavra ódio esteja

explicita no discurso, isso é dito com um tom de ressentimento, esses sentimentos se confundem.

Em *Anticristo* tal sentimento está no centro da narrativa na relação feminino, masculino, natureza, na película *Ninfomaníaca* a estrutura narrativa reelabora os sentimentos vividos nas experiências de Joe no presente. Ela expressa em suas conversas com Seligmann, toda uma gama de ressentimentos. Do ponto de vista de análise deste trabalho, essa tríade fílmica é ressentida. Podemos identificar esse elemento nas películas e problematiza-lo à luz da história da sociedade, ressentir é sentir outra vez, e outra vez outra vez, involuntariamente, diante de um estímulo que evoca a memória traumática. É um sentimento que tem a ver com o tempo, e por isso entra na elaboração do diretor: dá sentido histórico às obras. Com relação ao ressentimento de uma pessoa e o de uma coletividade: “um pode vir a representar e exprimir o outro” (FERRO, 2009, p. 7-14). É perceptível essa reciprocidade dos ressentimentos nas películas. Talvez essa angústia que sentimos frente aos filmes e que nos “cinde” (Didi-Huberman, 1998) ou que nos deixa atônitos, tenha parte de sua origem neste ressentimento tão latente nas imagens. Destaco uma ideia central na análise: essa experiência histórico/fílmica só se dá em um filme de ficção, porque existe uma conjuntura social e política que permite a emersão e/ou o retorno destes sentimentos no século XXI, traduzidos em obras visuais perturbadoras que nos dividem, nos desconcertam que tornam impossível ficar alheio àquele universo que é particular, mas também coletivo.

Interiorizado, o sofrimento dos homens e das mulheres os rói como um câncer. O ressentimento que ele provoca é precursor da revolta. Ressentimento, revolta, revolução, esse retorno de uma ferida do passado torna-o mais presente. Ele falseia a relação da História com o tempo. (FERRO, 2009, p. 191).

O início do século XXI é um momento em que os ressentimentos estão presentes nas relações políticos sociais: posso destacar ainda a situação da Síria, ou dos refugiados na Europa, a presença dos haitianos no Brasil, o discurso do presidente dos Estados Unidos da América Donald Trump, até as discussões nas redes sociais. É um tempo permeado de relações ressentidas, em que os sujeitos têm seus mundos pessoais e culturais desestabilizados, essa sociedade pode entrar em colapso, não porque Melancolia vai pulverizar o nosso planeta ou porque a *Anticristo* está a solta! Mas como resultado de mudanças estruturais e institucionais em um nível e velocidade nunca antes vistos, isso se dá notadamente a partir da queda do muro de Berlim em 1989 (HARTOG, 1997).

É um presente repleto de ressentimentos, gerados por condições sociais, e por outros aspectos que despertem esse sentimento, entretanto, do ponto de vista da história sua manifestação social é uma perspectiva de análise.

A reivindicação identitária, portanto, acabou por se constituir uma das figuras assumidas pelo ressentimento quando as utopias igualitárias fracassaram. Mas ele desapareceria se uma identidade forte se afirmasse? O século XX não forneceu prova disso. Significaria isso que o ciclo dos ressentimentos nunca chega ao fim? Que nunca nos desvencilharemos dele? Com a condição de que o movimento seja recíproco, a História antes ensina que ele pode se atenuar e não mais exprimir-se em acessos de fúria insana. (FERRO. 2009, p.196).

O crítico literário e ensaísta indiano Pankaj Mishra, autor de *Era da Raiva – Uma História do Presente* (2017). Discute nesse livro o presente em crise e aponta os ressentimentos nessa dinâmica, lançando um olhar sobre a trajetória da humanidade aponta o atual momento da história como o mais extremo em termos de ressentimento e ódio ao outro, um momento de violência único na história. “Para ele o mundo vivia um sonho desde a queda do muro de Berlim”⁸⁷. Em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, em Março de 2017, Mishra comenta sobre essa experiência pós 1989:

Uma das razões pelas quais nos sentimos hoje perplexos com o que está acontecendo se deve ao fato de que, até pouco tempo atrás, sentíamos que estávamos vivendo um sonho. Só que agora acordamos. Acordamos e nos damos conta de que a história não acabou naquele momento, como muitos quiseram acreditar e alguns chegaram a afirmar [Francis Fukuyama, num ensaio de 1989 e num livro de 1992, sustentou que a evolução política teria como ponto de chegada a democracia ocidental liberal]. A história sempre esteve acontecendo; uma história de conflito e de violência, em que a demagogia e o nacionalismo de direita vieram evoluindo. Só que isso era jogado para baixo do tapete. Tivemos guerras de limpeza étnica nos Balcãs –no coração da Europa–, genocídio na África, guerras tribais e a dissolução do Afeganistão. A história esteve ocorrendo como nunca. ⁸⁸ (SILVIA COLOMBO, 2017)

Nos filmes de Trier, o ressentimento está como uma ferida, algo que não cessa, o que faz parte das angústias de cada personagem, mas também são explícitos os ressentimentos sociais resultados das experiências políticas do século XX e XXI, de violência nas relações, do mundo burguês em crise tentando agarrar-se cada vez mais ao seu espaço de privilégio e

⁸⁷ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/03/1867371-ressentimento-e-medo-levam-aos-extremos-nas-escolhas-politicas.shtml> - acesso em 13/11/2017.

⁸⁸ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/03/1867371-ressentimento-e-medo-levam-aos-extremos-nas-escolhas-politicas.shtml> - acesso em 13/11/2017.

poder, pressionando os de baixo, contando com o aparato midiático para estimular ainda mais os discursos de ódio e os ressentimentos.

Trier aponta sua câmera ressentida para a classe média e para a alta burguesia, ele não mostra os subalternizados sociais na trilogia da depressão, exceto pelos africanos em *Ninfomaníaca volume II*. Dedicar-se ao drama burguês, entretanto, é importante pensar o ressentimento também em uma estrutura de mudança da realidade opressiva. É de fato um sentimento absolutamente relacionado com a história, pois também é motor das lutas sociais.

Na História, o ressentimento foi matriz das ideologias contestadoras, tanto de esquerda quanto de direita. As frustrações que o engendraram, tanto as promessas não cumpridas quanto as decepções ou mágoas infligidas, provocaram uma cólera impotente que lhe deu consistência. O sofrimento de ser pobre, excluído, assim como o medo de se tornar um, estimulou diversos movimentos sociais cuja a direção não estava previamente determinada. (FERRO. 2009, p.191).

Este é um dos elementos/sentimentos, que podemos destacar na tentativa de problematizar os filmes de ficção no tempo presente como objetos da história, usar o ressentimento como exemplo, mostra de que maneira podemos “abrir” o filme, e destacar um elemento/sentimento, e operar na construção do discurso histórico. Dessa maneira tento escapar de cair na análise rasa, ou seja: simplesmente tentar entender o que o diretor quis dizer.

O filme elabora um discurso sobre o nosso tempo, o tempo em que é produzido, através da mobilização de elementos simbólicos articulados em uma narrativa, como uma parábola contemporânea, tal como no sentido da história contada pelos Griôs⁸⁹ nas Áfricas ou os profetas hebreus, por exemplo, alegorizando os problemas e conflitos que os cercavam. Os filmes também assumem essa forma nas narrativas do presente, e aponto mais uma vez, que as sensações mais diversas que esses filmes provocam na plateia também estão conectados sobremaneira com as conjunturas sociais.

⁸⁹ Contador de histórias que ensina as lendas e os costumes de seu povo. Muito antes da invasão dos europeus naquele continente o griô já existia e transmitia seus ensinamentos. As narrações do griô são, muitas vezes, cantadas. Um instrumento musical o ajuda a dar ritmo e musicalidade à narrativa. A expressão Griô, parece ter origem no idioma dos colonialistas franceses. Entretanto em alguns grupos nas línguas africanas, são referidos por uma série de nomes o mais recorrente é Jeli. Fonte: Clio na Internet. Disponível em: <https://clionainternet.wordpress.com/2013/06/19/grios-os-contadores-de-historias-na-africa/> - acesso em 13/11/2017.

É certo, contudo, que tanto as decepções – que tomaram o lugar das grandes esperanças criadas pela ideia de progresso, cujas promessas não foram cumpridas – como aperto do garrote imposto pelas consequências da globalização só podem multiplicar os núcleos de ressentimento, como a experiência do século XX mostrou muito bem. A menos que os impulsos magnânimos se propaguem, os amanhã não cantarão. (FERRO.2009, p. 197).

3.2 UTOPIA E MELANCOLIA

Apontemos agora nossa câmera mental diretamente para a sociedade, deixemos os filmes fora de foco por um momento, mas não totalmente sem foco, eles são um tipo de discurso sobre essa mesma sociedade que tentamos discutir a luz dos filmes, são como punhais afiados que rasgam o pano espesso da realidade e nos permitem problematizar a experiência humana e suas questões concretas, matérias, através da História, e no caso desta dissertação na perspectiva da História do Tempo Presente, ou seja, este trabalho também “se interessa por um presente que é o seu, em um contexto em que o passado não está nem acabado, nem encerrado, em que o sujeito da sua narração é um “ainda aí”. (ROUSSO. 2016, p.18).

Na perspectiva apresentada por Rousso, destaco mais dois elementos nesse mosaico de elementos e sentimentos que tento problematizar aqui, que são: a utopia e a Melancolia, para falar desse presente, da pessoa “ainda aí”. Argumentamos até aqui que a sociedade pós-moderna do século XX e começo do XXI é descentrada, isso está articulado com o fim das utopias e com a melancolia social que se estabeleceu nesse período da história. Stuart Hall vê o descentramento do (a) o sujeito (a) pós-moderno (a) a partir das identidades, e argumenta que:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornado fragmentado; composto não de uma única mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultados de mudanças estruturais e institucionais. (HALL. 2002, p.12).

Esses processos, segundo o autor, produz sujeitos(as) pós – modernos(as), que não tem uma identidade, fixa, essencial ou permanente, contudo precisamos ressaltar que mesmo de múltiplas identidades ela é baseada no *eu*, um eu de múltiplas identidades, fragmentado, falseado, descentrado, esvaziado se si, produzindo assim um ser e um tipo de vida, quase artificiais e que são orientados pela mídia.

Esses processos resultam no “*descentramento* final do sujeito cartesiano” (HALL. 2002, p.34). Tem base em cinco descentrações: a primeira delas faz menção ao marxismo, que deslocara qualquer noção de agência individual. A segunda seria a descoberta do inconsciente por Freud, que “arrasa com o sujeito logo existo de Descartes” (HALL. 2002, p.36). A terceira é que a “língua é um sistema social e não individual” (HALL.2002, p.36), explorando assim a relação entre língua e identidade. A quarta descentração ocorre no trabalho de Micahel Foucault e que diz respeito ao que ele chama de “poder disciplinar” que chega ao seu desenvolvimento máximo no começo do século XX (HALL. 2002, p.42).

3.3 DESCENTRADAS.

E a quinta e última das descentrações, que é pontual para esta dissertação, é o feminismo, uma vez que o lugar do feminino na filmografia discutida também tem papel central, são as mulheres que falam nos três filmes. Mas voltemos ainda ao impacto do feminismo na ideia de *descentramento*.

Tanto como uma crítica teórica quanto um movimento social. O feminismo faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais”, que emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia), juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis, contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do terceiro mundo “Terceiro Mundo”, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com “1968”. (...) Mas o feminismo teve uma relação mais direta o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico (...) ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais,filhos/filhas). (HALL. 2002, p.43-45).

Importante destacar as descentrações que Hall apresenta de forma conceitual para que se possa pensar o resultado disso na dinâmica entre Utopia e Melancolia. O *descentramento* causado pelo feminismo, por exemplo, não pode ser lido como algo negativo, pois tira a pessoa e a sociedade de um pensamento e ações historicamente equivocados, ou seja, que as

mulheres são inferiores aos homens e elabora uma possibilidade dos seres humanos se reencaixarem nos processos da vida segundo suas orientações de gênero, os resultados deste processo estão a olhos vistos em nossa sociedade, esse *descentramento* provocado pelo feminismo é uma ferramenta de mudança.

As mulheres possuem um papel central na *trilogia da depressão*, e em toda a filmografia do diretor, como já mencionado. Entretanto as manifestações de *descentramento*, melancolia e ressentimento, que relacionamos aqui com o fim das utopias estão expressas através das personagens femininas. Sabemos que ele é acusado de misoginia e que de fato suas personagens femininas estão sempre em situação de dor e opressão. Recentemente, em outubro de 2017, ele foi acusado pela cantora e atriz islandesa Björk, que publicou um texto em seu Facebook, acusando Trier de assédio durante as filmagens de *Dançando no Escuro* (2001). Ela diz ter conseguido impedir que ele “fizesse alguma coisa”⁹⁰. Trier não se manifestou sobre o fato até o momento presente. Isso só reforça as controvérsias sobre ele e sua obra, possivelmente a acusação de Björk seja legítima.

Trier não elabora um discurso isento em sua filmografia, é emblemático o final de *Ninfomaníaca vol. II*, quando Seligmann, o homem que acolheu e demonstrou respeito aos sentimentos da Joe, não consegue processar a experiência e acaba tentando abusar sexualmente dela, que o mata! É a morte do discurso falseado, que na verdade guarda em si todo o teor do machismo. Esse final não feliz é muito importante.

Finais não felizes nos tiram da situação de conforto e não nos devolvem para a vida real com uma sensação de satisfação que os filmes comerciais provocam. O que vem é uma inquietação que pode ser importante para a reflexão e em uma situação ideal uma tomada de atitude, frente as questões suscitadas, no caso de dos filmes de Lars Von Trier, a opressão ao feminino, se Trier é responsável por assédios deve certamente responder por isso. É o *descentramento* de Trier. Talvez o que ele queria era ser pego, seus filmes já sintomatizavam sua luta interna contra a estrutura patriarcal.

É certo que a luta do feminismo, ainda está longe de alcançar o “patamar ideal”, vivemos em uma sociedade de profundas diferenças ainda, entretanto elas colheram algumas vitórias, e mudaram a perspectiva identitária nas bandeiras de luta social. Importante aqui, pontuar minha posição, como homem, falando do feminino. Uma das características da luta feminista no presente é a questão do protagonismo da mulher, isto é, seu lugar de fala. A história é basicamente escrita por homens, as mulheres sofreram um apagamento histórico, e buscam a reconstrução de suas experiências no tempo através de novas leituras, perspectivas

⁹⁰ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/bjork-usa-rede-social-para-relatar-assedio-sexual-de-diretor-dinamarques-21948910> - acesso em 19/11/2017.

teóricas e de militância, portanto, evocam que tais discussões sejam feitas preferencialmente por mulheres. Faço, aqui, então, comentários e análises que evidentemente não tem a intenção de representar o discurso do feminismo.

Meu movimento é solidário, e tão pouco seria possível discutir tal filmografia sem tocar na questão. Mesmo em uma dissertação em que a maioria dos autores utilizados são homens, tenho percepção disso. Então, repito de forma solidária, pois meu lugar de fala é de quem percebe a luta das mulheres e deseja que elas avancem até minar as estruturas do patriarcado que é um inimigo comum, e quem sabe assim todas(os) Juntas (os), produzirmos conjunturas que desestabilizem o sistema capitalista.

O *descentramento*, que articulamos através das feridas, que os filmes revelam e reorganizam e reapresentam para o espectador nas formas da montagem, está na perspectiva da desconstrução de um espaço social que parecia ter uma dinâmica de progresso e de inclusão. Esses descentramentos que Hall cita, em minha perspectiva de análise são potencialmente positivos. Entretanto localizo em nossa sociedade que os aspectos de descentração que norteiam ou dão um sul aos processos históricos no presente, produzem efeitos paralisantes, alienantes e estão operando aqui e agora, quer dizer: as formas de descentração podem operar tanto para o bem quanto para o mal, para utilizar uma expressão bem simplificada. Assim todas (os) entendem.

3.4 FIM DAS UTOPIAS

Pensar e historicizar “o caos que reina”, (TRIER, 2009) ou essa sensação de que “tudo tem gosto de cinza” (TRIER. 2010) implica em pontuar no tempo, que esse mundo começa a desmoronar a partir dos anos 80, ou pontualmente a partir de 1989 com a queda do muro de Berlim, onde notadamente começa a se instaurar a crise do presente, a falta de perspectiva de futuro, trata-se de um presente anômalo que não cessa. Trier transpõe isso para a experiência fílmica de forma contundente.

O Presentismo, essa crise do agora, tem raiz no fim do ideal de progresso da perspectiva de tempos melhores, é um futuro pessimista (HARTOG. 2013) que o mundo passou a viver depois dos anos 80, as certezas políticas, sócias, culturais são contumazmente questionadas, e se instaura uma sensação de perda. O Presentismo percebe a perda como um esvaziamento si (HALL.2002), não se trata só de um presente vazio, mas de uma coletividade

que também assim se sente, e estamos elencando algumas dessas formas em todo este trabalho através da contribuição que os filmes oferecem a história.

Toda essa crise se dá no contexto sócio econômico do capitalismo, mais marcadamente a partir do pós-guerra e tomando força na década de 80, como já mencionei. Todo esse contexto da pós-modernidade gerou um cenário (des)conjuntural, e com base nessas experiências podemos articular “efetivamente as tendências para onde se desenvolve o futuro próximo e têm como elemento central, muito provavelmente, o elemento da desintegração do mundo social vivido, no qual estamos enraizados” (STEIN.1996, p.26).

Estamos diante de um tipo de rapidez, um tipo de intensidade de vivência das coisas que desfilam por nós, das quais praticamente somos apenas espectadores. Não temos mais vínculos de compromisso com os fatos, com as coisas, com os acontecimentos que nos rodeiam. Existe uma espécie de ruptura daquilo que eu chamaria de pano de fundo metafísico ou de filosofia da história que legitimava as nossas experiências. Elas simplesmente são feitas, tomamos alguma notícia delas e elas se desfazem em nada. (STEIN. 1996, p.28).

Nossa relações cotidianas estão pautadas e mediadas pelos meios eletrônicos e áudio visuais, pelas mídias, tais mediadores vão dissolvendo a experiência humana de até então, vão enfraquecendo a relação e a percepção com as outras pessoas, o que se concretiza no também no plano social. Outro aspecto dessa nova configuração que o presente impõem, ainda segundo o filósofo Ernildo Stein (STEIN.1996) e que está desaparecendo o poder de localizar-se no mundo de definir o seu local de fala a partir do trabalho, o trabalho industrial perdeu o elemento de uma valorização do indivíduo que exerce seu trabalho. “Durante um século ou mais aprendemos a valorizar o indivíduo a partir do trabalho a orientar-se no trabalho que realizava. E, agora, começou a mostrar-se justamente, como elemento de confronto e elemento de diferenciação, progressivamente, aquilo que chamo de valor biográfico do trabalho” (STEIN.1996, p, 29).

O que desaparece nesse processo, de forma subjetiva, é a pessoa que afirma sua individualidade e sua potencialidade no mundo através do trabalho, enquanto parceiro de uma comunidade, o trabalho desde a revolução industrial tem dado a tônica das vidas humanas, é ele que de certa forma nos dava o rumo da experiência coletiva, nortearia as lutas, definia as pautas dos movimentos sócias.

Essa desintegração está relacionada ao eu descentrado gerado pelo fim da *Utopias*⁹¹, pelo fim na esperança de uma sociedade melhor e mais igualitária. essa perspectiva utópica pensa essa sociedade ou esse mundo, sendo possível tanto no futuro, quanto no presente. Porém, “lidamos com indivíduos que se desconectam de seu passado e que não fazem nenhum tipo de vínculo com o futuro. Vivem apenas os momentos de sua inserção num determinado contexto que, por sua vez, parece inteiramente fluido transitório e efêmero.” (STEIN.1996 p, 29).

Enfrentamos na segunda metade do século XX um processo que, chamamos, do ponto de vista exterior, o fim das utopias, a ideia de que a experiência socialista poderia amplificar-se no mundo contemporâneo não aconteceu. Essa sociedade utópica, não se consubstancializou, por conta da experiência sócio-política após o marco histórico supracitado. O resultado é o esfacelamento do sentido, lembra do grito final no primeiro volume de *Ninfomaníaca*? Lembra de ter ficado profundamente incomodada (o)? “Eu não consigo sentir nada, eu não sinto nada, eu...” (TRIER. 2013, 1:52:55 – 1:53:13), é a construção de uma tristeza, esse “vazio” tem nome: depressão.

Toda essa desordem, essa *anomia social*, produzem uma gama de sentimentos desestabilizadores, o conceito de *Anomia*, cunhado pelo sociólogo francês Émile Durkheim, nos parece muito apropriado aqui, ele dá conta que já no século XX as ciências sociais percebem a construção do vazio melancólico que ora me refiro, pois percebe a ausência ou desintegração das normas sociais (DURKHEIM. 2010). Tal conceito é elaborado com a finalidade de descrever as patologias sociais da sociedade ocidental moderna, racionalista, individualista e que ao mesmo tempo está sempre inovando, aperfeiçoando suas regras, instituições, como exigência da modernidade.

Percebendo acelerado processo de urbanização, a falta de solidariedade, as novas formas de organização das relações sociais e a influência da economia na vida dos indivíduos no pós a Revolução Industrial, Durkheim aponta naquele momento as perspectivas do processo que mais de cem anos depois, discutimos como a crise *presentista*, o fim das utopias

⁹¹ O conceito de Utopia, centralmente prevê a construção de uma sociedade melhor, cito aqui alguns exemplos na literatura, que permitem um entendimento melhor das origens e da forma como a conceito se desdobra no tempo. Cito então: A República (cerca de 380 a.C.), de Platão - Utopia (1516), de Thomas More - A Cidade do Sol (1602), de Tommaso Campanella - A Utopia Moderna (1905), de H. G. Wells e O Capital (1848), de Karl Marx.

e o estado melancólico da sociedade, isso está fortemente relacionado com ideia de *anomia*. Isso reforça a construção desse trabalho.

3.5 PHATOS MELANCHOLICUS

No capítulo em que apresento e discuto o filme *Melancholia* (2010), fica evidenciado a relação histórica dessa experiência sensível; no mundo antigo havia até uma tipificação dos tipos melancólicos e este sentimento está ainda enfaticamente presente na nossa sociedade.

Se há um sentimento que atravessa a trilogia da depressão esse sentimento é a Melancholia. O ressentimento também, mas aponto que ele aparece mais como um dos resultados da experiência melancólica tanto de ordem individual quanto social, parece estar mais para a possibilidade de ação, pois (re)ssentimentos podem gerar (re)voluções. Talvez, por isso, esse seja o filme do meio, aquilo que media o discurso do diretor é a Melancholia.

Se ele teve intenção ou não, eu e você já sabemos que não é tão relevante para o tipo de análise proposta aqui, o que importa é o que ele diz e o que efetivamente mostra (AUMONT. MARIE, 2009), porém, notadamente certas coisas não são intencionais escapam ao diretor. O que acontece aqui é um “lapso reminiscente”, na linha do Marc Ferro propõe, quando diz que os lapsos do diretor são elementos subjacentes, fazem parte da configuração psíquica do diretor ou diretora, tem relação com os aspectos de sua cultura, de seu passado formador, de sua “carga simbólica.” Ao decompormos os filmes esses lapsos ajudam a revelar algo da sociedade problematizada (FERRO. 2010). Nesse jogo, entre outros elementos surge a melancholia como uma reminiscência. O lapso se concretiza na ou em reminiscência.

Em *Ninfomaníaca* (2013), a melancholia tem outra forma de manifestação, está relacionada ao sexo, que em nossa sociedade foi objetificado ao ponto de ser produto, e por isso posso afirmar que não é por casualidade que *Ninfomaníaca* teve a maior bilheteria entre os filmes da trilogia.

a mesma tradição que associa o temperamento melancólico à poesia, à filosofia, e a arte, atribui-lhe uma exasperada inclinação para o Eros. Aristóteles depois de ter afirmado a vocação genial dos melancólicos, apresenta a luxúria entre suas características essenciais. A partir desse momento, o desregramento erótico aparece entre os atributos tradicionais do humor negro (...) A associação entre melancholia, perversão sexual e erotismo ainda aparece como sintoma da melancholia em textos psiquiátricos modernos, mostrando a curiosa invariabilidade da síndrome atrabiliária através dos tempos. (AGAMBEM. 2007, p. 39).

Outra característica dos estados melancólicos é a raiva, o ódio, transformados em selvageria (AGAMBEM. 2007, p. 39). Cara(o) leitora(or) isto é *Anticristo* (2009). Desta maneira, percebo que o comportamento melancólico e suas nuances suturam os filmes de maneira a pensar no seguinte esquema geral, com relação a presença da melancolia e suas faces no cinema de Lars Von Trier:

- *Anticristo* – O filme selvagem: ódio, ressentimento, violência;
- *Melancolia* – O filme melancólico: depressão, tristeza, medo;
- *Ninfomaníaca (I e II)* – O filme depravado: luxúria, erotismo, perversão.

Certamente essas estruturas não são fixas em cada filme, todos esses elementos estão articulados na trilogia, mas de forma mais marcada em cada filme. Observando o esquema simples aqui proposto, fica mais nítida a relação com aspectos da sociedade descentrada que estamos discutindo, revela seu avesso como diz Marc Ferro, da conta da experiência sensível no presente suspenso pela projeção fílmica.

A aproximação da melancolia com a forma de utopia social acontece após a Idade Média, uma vez que no mundo medievo, e me refiro ao mundo medievo europeu, o sentimento de melancolia estava relacionado a contestação social, diferente da tipificação do mundo antigo, que pensava os estados melancólicos a partir dos quatro humores como comentamos na introdução deste trabalho.

Na Idade Média, quando se marca a melancolia com o sentido negativo, o que havia era um aspecto mais profundo. A sociedade medieval era uma sociedade na qual também surgira a contestação e a crítica. Ora, toda a contestação e crítica em tipos de sociedade como a medieval representavam um risco político direto para o Estado e para o poder da época. Desta forma, se fazia tudo para impedir que os jovens tivessem qualquer tipo de acesso de melancolia, que significava a reflexão crítica e possível fantasia de uma outra sociedade. A solução era mandar os jovens para a guerra, para lutarem como cavaleiros em diversos tipos de guerra e com diferentes intenções ou, então, enviá-los para mosteiros. Os mosteiros cuidavam para que a melancolia não ocorresse frequentemente, e na guerra, quantos mais eram mortos tanto menos tinham condições de se tornarem críticos. (STEIN. 1996, p.38)

A tangência aqui é que o poder, agora a serviço do sistema capitalista, continua a negar ao máximo condições para que os jovens não se tornem críticos, entretanto, as

ferramentas não são mais as guerras e os mosteiros, mas simulações da mídia de forma geral, e com isso alcançam mais “almas” do que no medievo.

Após a Idade Média, notadamente com a reforma protestante, e com a ação dos reformadores e seus discursos contestatórios com respeito a estrutura religiosa e social, provocaram algumas mudanças: “esses reformadores radicais, foram aqueles que primeiro permitiram o ressurgimento da melancolia, mas sob outra forma. Como utopia social” (STEIN.1996, p.40). Não só a potencial crítica a sociedade, mas como de fato ações de mudança efetiva eram desejadas, sonhadas, projetadas, pensava-se a partir daí uma sociedade utópica, ou seja, aquela idealizada, mas pensada como possível naquele presente. No renascimento esse enlevo era ainda mais forte.

No atual estado da humanidade, a melancolia está novamente associada ao negativo ao patológico, “há uma melancolia ligada às questões da sociedade e esta melancolia traz em si um projeto de utopia, um projeto de uma nova sociedade” (STEIN.1996, p.41). O paradoxal é que, na medida em que esse o horizonte de expectativa não se realiza, o que se configura, então, o nesse quadro de *anomia social*, é novamente um estado melancólico, só que agora sem o potencial utópico, mas sim um potencial *distópico*⁹², que se caracteriza como o contrário de utopia, ou seja, um futuro comprometido pelo controle opressivo da sociedade, uma sociedade futurista caótica.

Mas o que significa a melancolia entre nós, viventes do principiante século XXI? Essa pergunta é um verdadeiro “decifra-me ou te devoro”, mas é tarefa para historiadoras e historiadores, sobre maneira as (os) que se dedicam a História do Tempo Presente.

Estamos preparados em primeiro lugar para reconhecer que as utopias do século 20 chegaram ao fim. Os ideais utópicos tinham sido monopolizados por algumas correntes político-ideológicas que se constituíram em donas das utopias, dos ideais humanos. Mas não apenas o monopólio, mas a substância delas acabou. Chegamos, portanto, ao fim das utopias. Entretanto, as utopias nunca desapareceram sob outras formas de manifestações. Continuam as utopias sociais, as utopias educacionais, as utopias no nível da organização, das relações sexuais. Continuam existindo múltiplas utopias restritas ao século 20. Todas elas contra situações de fato. Produto, portanto, do descontentamento com uma ordem, vista como desordem (...) Como essa desordem o mundo suscita quase sempre no mundo suscita quase sempre, em cada um que a crítica, um projeto de uma ordem nova, todo o melancólico sonha, fantasia, delira com uma nova ordem. Geralmente uma nova ordem muito restrita ao seu universo pessoal, mas sonha com uma organização e um convívio humanos

⁹² *Distopia* é de certa forma a antítese da *Utopia*, cito alguns exemplos na literatura dos quais alguns foram recriados cinematograficamente: Laranja Mecânica (1971), de Anthony Burgess - Fahrenheit 451 (1953), de Ray Bradbury - O Caçador de Andróides (1968), de Philip K. Dick e O Processo (1925), de Franz Kafka.

dentro de um outro contexto de regras, de hábitos e de convívio. Quer dizer, se o melancólico sofre com a desordem que está por baixo da ordem estabelecida, é porque ele quer realmente mudar essa ordem. (STEIN. 1996, p.41)

O desejo de mudança certamente ainda está latente na sociedade e o paradoxo melancólico que estamos discutindo revela isso, com as políticas neoliberais e a globalização, esse potencial de luta se enfraqueceu, não está mais tão evidente quem é o inimigo, nem o que configura um Estado nação, por exemplo. O sistema capitalista absorve as utopias, as bandeiras de lutas sociais e as transforma em produto, criando uma confusão e um *descentramento* cada vez mais intenso. Produzindo a sensação que Trier traz à tona em *Melancolia* (2010), não há para onde correr, as antigas referências estão desaparecendo: a verdade, na verdade é a pós verdade. O cinema agora é pós cinema. E nós, somos portanto pós humanos? Parece que todos os propósitos fracassam em si mesmos. Um planeta chamado melancolia pode nos fulminar e provavelmente o fará.

Por mais que ainda haja no mundo *presentista* utopias e desejos de mudança como apontou Ernildo Stein, não gera um movimento, não suscita uma mudança, as esquerdas parecem perdidas, os discursos fascistas sobem, parte da sociedade flerta com o autoritarismo na esperança de alguma ordem social ou sentido para as suas vidas, ou então se evadem para o mundo virtual, impedindo um amalgama social. É como se Anticristo estivesse as portas de Jerusalém, anunciado que esta estrutura virá a baixo.

Descentrados vamos cambaleando pela história em busca de algo que nem mais sabemos o que é, novamente a sensação de vazio, de não ter para onde fugir. Vamos em direção a melancolia patológica: “uma espécie de fuga para dentro de nós mesmos. E esta fuga para dentro produz fortes sentimentos de tédio, frustração, de desencanto, de tal maneira que passamos a viver um clima de depressão no pleno sentido.” (STEIN. 1996, p.42). E assim os filmes do ponto de vista dessa análise se articulam totalmente com a crise que vivemos no presente poderíamos inferir a partir dessa trilogia que: O caos reina, não conseguimos sentir mais nada e a vida na terra vai se tornando má.

Então, temos um potencial utópico que opera no sentido da mudança e um potencial patológico e as duas estão também ligadas ao político, assim temos: “a) a melancolia gera em si processos utópicos, e b) a utopia na sua crise e seu desaparecimento gera melancolia.” (STEIN. 1996p. 42).

Os filmes propõem tais discussões e acredito que foi possível ao longo do trabalho demonstrar isso, já que faz parte do objetivo central desta dissertação. O que está em jogo é o

presente, já que o futuro parece deformado, ou já de chofre aparece como morto. Nesse processo o presente tornou-se seu próprio horizonte, num afastamento cada vez maior do espaço de experiência e do horizonte de expectativa. (KOSSELECK, 2006)

Estes aspectos que percebemos e destacamos nos filmes, são partes integrantes da experiência social do presente, portanto as categorias históricas de espaço de experiência e horizonte de expectativa, são relevantes aqui, pois experiência e expectativa se relacionam com o tempo, “experiência e expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado ou futuro” (KOSSELECK. 2006, p. 308), ou podem romper com a expectativa de futuro, isso é possível pois para Kosselleck o tempo histórico, é ditado sempre de forma diferente, pela tensão entre expectativas e experiência, para ele a experiência pertence ao passado que se concretiza no presente de múltiplas maneiras.

Essa dinâmica na filmografia discutida fica mais nítida em *Ninfomaníaca*, pela forma como o passado e o presente são articulados na narrativa Seligman, traz sempre um elemento de experiência do passado histórico, com muita frequência do passado medieval, e articula com o presente, construindo, por vezes, a sensação de falta de futuro, de alguma forma questionando o esgotamento da experiência histórica. Em *Melancolia*, passado e presente não aparecem articulados com um horizonte de expectativa aberto, pois não haverá futuro, O diretor nos mostra no início do filme que melancolia vai destruir o planeta, o futuro é natimorto.

Em *Anticristo* a aura é atemporal onde as experiências aparecem ainda mais imbricadas. “A experiência é o passado atual, aquele no qual os acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados” (KOSSELECK. 2006, p. 309). Por isso, ali vemos ou nos olham: bruxas, inquisição, o édem, mas também o desdobramento dessas experiências no tempo, quando o filme fala de feminicídio, por exemplo, um termo do presente, mas que se constrói com base na violência que as mulheres sofrem e é historicamente constituída. Portanto, o horizonte de expectativa pode estar mais próximo ou mais distante, ou como eu disse antes, fazendo uma alusão ao *presentismo*, o presente pode se tornar seu próprio horizonte.

“O que estende o horizonte de expectativa é o espaço de experiência aberto para o futuro” (KOSSELECK. 2006, p. 313). Cada época histórica vai sentir de forma diferente a tensão entre experiência e horizonte de expectativa, isto é, a tensão entre o passado e o futuro mediado pelo presente. Ao abrirmos os filmes, perceberemos essa suspensão do futuro, a

tensão é no presente. E como nas películas quando existe um movimento temporal ele é quase sempre em direção ao passado, e quando se reporta ao futuro o projeta de forma distópica.

Então, esta espécie de melancolia de ocaso ou melancolia de fim de século ou fim de milênio, representa talvez, mais do que um elemento de desânimo, de desesperança, representa, justamente um outro um novo horizonte onde terminam aparecendo possibilidades e novas possibilidades que nunca conseguimos expulsar inteiramente nessas diversas travessias históricas pelas quais a humanidade passa. Sempre temos pela frente horizontes que não conseguimos esgotar de uma vez para sempre e, se pensamos esgotá-los, novos horizontes se colocam atrás deles. Evidentemente, estes horizontes não são horizontes físicos, são horizontes de sentido. (STEIN. 1996, p. 34).

A crise do presente é fato, os filmes aqui analisados sintomatizam isso e mais que isso, nos permitem discutir o fim das utopias que jogaram a sociedade ocidental em um estado de melancolia profundo, produzindo uma ideia de futuro tal qual o presente caótico. Mas, analisarmos o compasso da história, podemos supor que não estaremos nesse estado estacionário para sempre, a História não acabou, não viveremos o presente para sempre. Como já foi discutido aqui, este estado melancólico atual pode sofrer mudanças, e elas podem ser bruscas ou não, ela está centrada justamente na relação entre experiência e horizonte de expectativa que está posto aqui. O fim das utopias, pode não ser o fim da experiência humana, não esqueçamos que este estado melancólico, pode ser novamente convertido em utopia social, não se trata de uma visão positiva do futuro, mas de considerar as variantes históricas. Aquilo que nos envenena também pode nos curar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício de análise aqui proposto conclui-se, contudo, muitas questões ainda precisam ser analisadas de forma mais avançada. Executei uma forma de análise fílmica em história a partir da Trilogia da Depressão do diretor Lars Von Trier. Foi possível articular os filmes como sintomas sociais, corroborando com o discurso de Marc Ferro sobre a possibilidade de outra análise da sociedade, que ele chamou de “contra-análise”.

Através da análise comparativa entre os filmes, foi possível abrir o presente, colocar as obras em relação aos processos históricos experienciados pelo social e pensar o filme como outra possibilidade de escrita da história. O elemento diferencial da dissertação é a utilização de filmes produzidos no presente e com narrativas também no tempo presente. Não são filmes do gênero histórico, entretanto, foi demonstrado pela análise fílmica a articulação dos filmes com os tempos históricos passado, presente e futuro. O que permitiu identificar que *Anticristo* (2009), *Melancolia* (2010) e *Ninfomaníaca* (2013), são filmes *presentistas*, ou seja, são sintomas da crise de *presentismo* (HARTOG. 2013), em que o futuro está obscurecido pelo fim das utopias e as identidades estão em desconstrução. Na tentativa de comprovar a hipótese deste trabalho, utilizei para a análise o descentramento, a melancolia e o ressentimento como sintomas dessa crise, e como elementos centrais na estruturação das conjunturas históricas no presente e através do tempo.

“A melancolia gera em si processos utópicos” e a “utopia na sua crise e seu desaparecimento gera melancolia” (STEIN. 1996, p.42). Tais processos também foram utilizados para pensar o tempo e fazer uma discussão histórica sobre o presente. Os filmes são elaborações de sentido, que fazem comentários sobre os múltiplos tempos a partir de seu tempo de produção.

Foi possível demonstrar na primeira parte do trabalho, a importância do conceito de montagem e a relação que ele tem com a historiografia. A recepção do filme e alguns aspectos da produção foram apresentados como forma de demonstrar aquilo que “envolve” os filmes, pois precisamos pensar o contexto de produção, as relações do diretor, seu lugar no universo da indústria fílmica, no caso de Trier o cinema de autor. Discuti o filme para além de sua materialidade e da experiência intensa do momento em que os filmes são vistos, mas seu impacto na sociedade. Os filmes são como objetos mágicos para a história, são ferramentas

fantásticas que permitem olhar para a jornada humana através do tempo e problematizá-la na busca de um entendimento da sociedade e, a partir disso, inferir possibilidades de mudanças concretas, para uma próxima oportunidade de pesquisa, tal aspecto deve ser trabalhado.

O cinema é uma reeducação pelo absurdo. Principalmente, quando o cineasta sabe organizar o material de modo a produzir uma ficção mágica capaz de deflagrar a experiência reveladora. Para tal, ele deve seguir a “inteligência do próprio cinema”, desta máquina de sonhos, que nos demonstra a relatividade de tudo e a equivalência de várias formas possíveis. O procedimento fundamental capaz de coroar o processo de revelação, promovido pela inteligência da câmera, é alteração de velocidades permitida pela projeção cinematográfica. É aí que se cristaliza a relatividade da noção de tempo. (XAVIER. 2005, p.110)

Trier é esse cineasta capaz de “deflagrar” a experiência reveladora, de provocar nossos sentidos de forma a refletirmos sobre nós mesmos e o mundo que produzimos e chamamos de realidade. Ele questiona esse real de forma arraigada em suas obras. Interfere nos grupos sociais onde seus filmes são vistos por uma parcela significativa. Faz comentários “à queima roupa”. Suscita debates.

Figura 15 – Cena do filme Ninfomaníaca



Fonte: Priterst.com⁹³

Considero que a tarefa proposta foi executada, com todas as dificuldades e fragilidades inerentes a um estudo de História a partir de filmes. Mas também com escolhas que considero acertadas e seguramente contribuem para o debate no campo da História do Tempo Presente.

⁹³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/450500768952421930/> - acesso em 29/11/2017.

Pensando nas dificuldades encontradas no decorrer do estudo, o fato de se tratar de uma dissertação já é um problema. Acessamos a academia na sombra do medo de ter que dar conta de inúmeras “coisas” que nos são cobradas em um tempo exíguo para execução de todas essas demandas, e eis aí fator de complicação, pois o processo de construção de uma dissertação não é nada fácil, não só pela demanda da escrita, mas justamente por essa forma como a academia e as pessoas que a compõem e a organizam tratam esse processo, em que, muitas vezes, não entendemos o sentido do que estamos fazendo, do quão importante é para uma formação verdadeiramente crítica e ativa no mundo. Exige-se produção acima de tudo, e com não rara frequência em detrimento de qualidade. As relações humanas são objetos de estudo, mas não estão em primeiro plano, os egos são absolutamente exacerbados. Muitas pessoas adoecem em função da experiência na academia, sobremaneira nos programas de pós-graduação nos quais a pressão aumenta.

Existem alguns trabalhos acadêmicos que tentam dar conta de investigar o sofrimento psíquico na universidade por causa das demandas de produção e dos tipos de relações que se estabelecem nesse universo. A página virtual *Conectando Universitários*, bastante conhecida entre os(as) estudantes, divulgou uma matéria em 21 de junho de 2017, em que aponta resultados de estudos feitos sobre o tema. A matéria foi compartilhada nas redes sociais, e viralizou, isto é, obteve milhares de visualizações. O título do artigo é: *Precisamos Falar Sobre os Efeitos Psicológicos da Pós-Graduação*. O texto aponta de forma básica alguns dos aspectos que supracitei. Vejamos alguns trechos, parecem bastante emblemáticos para pensarmos nosso lugar de ofício⁹⁴.

No Brasil, de acordo com o psicólogo e pesquisador da PUC-SP Robson Cruz, há muito poucas estatísticas sobre a saúde mental dos universitários. Por outro lado, há cada vez mais notícias de psicopatologias nas nossas universidades. Em abril passado, uma notícia da Folha de São Paulo viralizou, ao relatar seis tentativas de suicídio entre alunos do curso de medicina da USP registradas só este ano (...). Durante a pós-graduação, Robson coloca os cursos de Humanidades como os maiores vilões. Isso porque o estudante desses cursos cobra demais seu desempenho na escrita, porque sente que tem que saber escrever. Além disso, há outros fatores que pesam: por experiência própria, eu diria que o aluno de humanas se isola muito durante a pesquisa (...) Fala-se muito em depressão e suicídio. Porém, esses estudos mostram que há diversos outros problemas afligindo os estudantes. Dentre eles, estão também a ansiedade – neste caso, estamos falando de quando a ansiedade se torna patológica –, a síndrome de burnout – quando você atinge um nível grave de

⁹⁴ Poderia ter optado por trazer estudos acadêmicos sobre o assunto como a do pesquisador Robson Cruz da PUC de São Paulo, citado na matéria. Considero mais relevante perceber a forma como esse discurso chega para a maioria da sociedade, pois os trabalhos acadêmicos estão longe de serem leituras que viralizem, não tenho conhecimento de muitos trabalhos na forma tradicional da academia que circulem de forma massiva.

exaustão, por trabalhar demais sem descansar e sem se divertir – e a síndrome do impostor – que atinge acadêmicos que não conseguem aceitar seu sucesso como mérito próprio. Tanto o abuso na relação professor-aluno, como os transtornos psicológicos ainda são grandes tabus dentro e fora da Academia. Em geral, os alunos demoram para assumir que se encontram numa situação de crise – ou porque se sentem intimidados pelo ambiente da Universidade, ou porque entendem seu problema como uma fraqueza e não querem falar sobre ela.⁹⁵

Parece pertinente propor essa reflexão no término de um processo de escrita tão extenuante, pois também senti a pressão e, por vezes, o assédio moral que a academia exerce, e a sensação de impotência e deslocamento que isso causa. No meu caso, pude contar com o apoio de meu orientador, o que tornou a experiência um pouco menos conturbada, não me senti totalmente sozinho. A ideia, com esse enfoque das dinâmicas acadêmicas, é expressar aqui que a academia, notadamente, também faz parte do aspecto de *descentramento* que articulei na dissertação. A academia e parte desse contexto pós-anos 1980, por mais que, às vezes, ela pareça tão afastada da sociedade, e no geral está, não deixa de fazer parte do contexto, e, portanto, apresenta os mesmos sintomas que analiso nos filmes.

Talvez seja o lugar onde mais se “sinta” o fim das utopias! A universidade expressa essa estrutura confusa, e boa parte dos trabalhos acadêmicos também, incluindo esta dissertação. Entretanto, neste caso, entendo que esta confusão sintomática, além do equívoco tradicional, é parte do processo que discuto, portanto fará parte da avaliação da mesma pela banca.

Todavia, a possibilidade de fazer a crítica e repensar o lugar social da academia, é um dos caminhos para as mudanças necessárias. O papel central universidade é de reflexão e produção cultural e deve interferir de forma objetiva e para auxiliar a promoção de melhoria na vida de todas as pessoas. Justamente por produzir reflexão e cultura a academia está concentrada e destinada à elite social. A cultura está sempre envolvida com o poder e torna-se política em duplo sentido (GIROUX, 2003, p. 19). Assim, temos as universidades, os centros de saber por excelência como parte de um projeto político, de disputa de poder.

A cultura emprega o poder nas suas conexões com o campo da subjetividade, ou seja, ela oferece identificações e noções de sujeito por meio de formas de conhecimento, valores, ideologias e práticas sociais que disponibiliza, em relações desiguais de poder, para diferentes setores das comunidades global e nacional. Como força pedagógica, a cultura reivindica certas histórias, memórias e narrativas. (GIROUX, 2003, p. 19).

⁹⁵ Disponível em: <http://conectandouniversitarios.com.br/2017/06/21/precisamos-falar-sobre-os-efeitos-psicologicos-da-pos-graduacao/> - acesso em 30/11/2017.

Mais que repensar é preciso refazer a estrutura da academia, tendo em mente que ela é objeto de poder e está concentrada para poucos. Já houve avanços, mas entramos em uma etapa de franco retrocesso. É necessário que essa apatia, essa melancolia de virada de século, como diz Ernildo Stein, que o desânimo ululante na academia se converta em possibilidade de luta e transformação. Arrisco dizer aqui sem embasamento teórico que talvez uma postura menos passiva de produção de conhecimento e mais militante “na” e “da” academia, no que diz respeito a ações práticas em prol das mudanças sociais. Mas isso não acontecerá sem enfrentamento com o poder que deseja manter essa estrutura do “vazio de si” para aprofundar o processo de controle e subalternização das massas.

O espanto que as obras de Trier me causaram no início dessa “caminhada”, ainda permanece. Há o desejo profundo de que este trabalho possa contribuir com as pessoas, com a sociedade. Cabe então uma última citação de Lars Von Trier.

Figura 16 – Cena de filme



Fonte: Cleveland.com⁹⁶

- Na verdade é a alma das árvores que vemos no vento.
- Acho que parecem com a alma humana.
- Você tem razão parecem mesmo com a alma humana, almas deformadas, almas normais, almas loucas, tudo depende do tipo de vida que os seres humanos levam. (TRIER. 2013, 1:26:39 -1:27:21).

⁹⁶Disponível

http://www.cleveland.com/entertainment/index.ssf/2014/10/cleveland_institute_of_art_cin_1.html - acesso em 02/12/2017.

em:

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ARONOVICH, Lola. Crítica: *Anticristo, perturbador, no mau sentido*. 17 nov. 2010. Disponível em: <<http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2010/11/critica-anticristo-perturbador-no-mau.html>>. Acesso em: 13 maio. 2016.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Papelmunde. 2009.
- BLOCH, R. Roward. *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora-34. 1995.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo – 1. Fatos e Mitos*. 4 ed. trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DURKHEIM, E. *Da divisão do trabalho social*. Martins Fontes, São Paulo, 2010.
- EISENSTEIN, Sergueï. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FERRO, M. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- _____. *O ressentimento na História*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GIROUX, Henry. Introdução; Repensando a Política Cultural. In: _____. *Atos Impuros: a prática política dos Estudos Culturais*. Porto Alegre: Artmed, 2003. pp. 11-50.
- GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Guaracira Lopes Louro, 2002.
- HARTOG, François. *O tempo desorientado - Tempo e História: Como escrever a História da França? Anos 90*, Porto Alegre, n.7, p.7-28, julho de 1997.

_____. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Regime de Historicidade* [Time, History and the writing of History - KVHAA Konferenser 37: 95-113 Stockholm 1996]. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>>.

IVONILDA, Maria. *Lars Von Trier e a polêmica do nazismo*. 2011. Disponível em: Revista Amalgama: <<http://www.revistaamalgama.com.br/05/2011/lars-von-trier-nazismo/>>. Acesso em 29/10/2016.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014.

_____, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à Semântica dos tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC – RJ. 2006.

LAGNY, Michèle. *Imagens áudio visuais e História do Tempo Presente*. Tempo e Argumento: Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, v.4 n.1, p.23-44, Jan/junho 2012.

LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge, Mass.: University Press, 1985.

MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto. 2002.

MENEGON, Rafael. *O que foi o movimento Dogma 95?* 2013. Disponível em: <<http://artecinemaarte.blogspot.com.br/2013/08/o-que-foi-o-movimento-dogma-95.html>>. Acesso em 29/10/2016.

TEZZI, Ricardo. *Anatomia do Anticristo Narrativa arquetípica no filme de Lars Von Trier*. (dissertação de mestrado em Ciências da Religião) Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo. 2013.

SOUZA, Henrique R. da Costa. *O mal-estar da masculinidade negra contemporânea*. 2017. Disponível em: <http://justificando.cartacapital.com.br/2017/08/16/o-mal-estar-da-masculinidade-negra-contemporanea/> - acesso em 30/10/2017.

Trier. 183f, 2013. (dissertação de mestrado em Ciências da Religião) Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo. 2013.

MORETINN, Victório Eduardo. *O Cinema Como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro*. História: Questões & Debates, Curitiba: UFPR, n. 38. 2003.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, Desvio e Danação: As Minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 1993.

SOERENSEN, Claudiana; CORDEIRO, Priscilla de Paula: “O ANTICRISTO” de Lars Von Trier: simbologias e leituras: seminário nacional em estudos de linguagem: diversidade ensino e linguagem, 2. Cascavel: UNIOESTE, 06 a 08 out. 2010. Disponível em: <<http://www.trabalhosfeitos.com/topicos/leituras-realizadas/20>>. Acesso em: 3 jun. 2014.

STEIN, Ernildo. *Órfãos de Utopia – A Melancolia de Esquerda*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

RIVERA, Tania. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

WELLES, Orson. *O Cinema não tem fronteiras e nem limites, é um fluxo constante de sonho*. 2009. Disponível em: <<http://cinetoscopios.com/2012/10/26/anticristo-lars-von-trier-2009/>>. Acesso em: 13 maio. 2016.

WHITE Hayden. *Historiografia e Historiografia*. American Historical Review, 93 n.º.5, trad. Rafael Hagemayer, Paula Lermen, 1998.

WOLFART, Graziela. *Respeito e reverência diante do mal: o deus de Lars von Trier*.

IHU On-line: Revista do Instituto Humanistas Unisinos, n. 412, ano 12, 18 dez. 2012. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4832&secao=412>. Acesso em: 13 maio, 2016.

VALENTE, Eduardo. *Dogma: pela última vez porra!* 2010. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/01-10/dogma.html> - Acesso em 29/10/2016.

VON TRIER, Lars *Anticristo*. [Filme – DVD]. Produção de: Meta Louise Foldager, Direção e roteiro de Lars von Trier. 2009. 1 DVD, 109 min. color, son.

_____. *Melancolia*. [Filme – DVD]. Produção de: Meta Louise Foldager, Direção e roteiro de Lars von Trier. 2010. 1 DVD, 136 min. color, son.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e terra, 2005.

LISTA DE LINKS ACESSADOS

<<https://doisdias.wordpress.com/livros/efeito-kuleshov/>>. Acesso em 23/10/16.

<<http://escolasempartido.org/quem-somos>>. Acesso em 25/10/2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=EKo_EmfEPWs>. Acesso em 27/10/2016.

<<http://www.revistaamalgama.com.br/05/2011/lars-von-trier-nazismo/>>. Acesso em 29/10/2016.

<<http://artecinemaarte.blogspot.com.br/2013/08/o-que-foi-o-movimento-dogma-95.html>>. Acesso em 29/10/2016.

<<http://artecinemaarte.blogspot.com.br/2013/08/o-que-foi-o-movimento-dogma-95.html>>. Acesso em 29/10/2016.

<<http://artecinemaarte.blogspot.com.br/2013/08/o-que-foi-o-movimento-dogma-95.html>>. Acesso em 29/10/2016.

<<http://www.contracampo.com.br/01-10/dogma.html>>. Acesso em 29/10/2016.

<<http://www.contracampo.com.br/01-10/dogma.html>>. Acesso em 29/10/2016.

<<https://www.rottentomatoes.com/m/1210830-antichrist>>. Acesso em 29/10/2016.

<<http://f508.com.br/o-cinema-provocador-de-lars-von-trier/>>. Acesso em 30/10/2016.

<https://www.ebiografia.com/bertolt_brecht/>. Acesso em 30/10/2016.

<<https://filmow.com/carl-theodor-dreyer-a47410/>>. Acesso 30/10/2016.

https://obviousmag.org/archives/2010/09/o_cinema_poetico_de_andrei_tarkovsky.html. Acesso em 30/10/2016.

<<http://cleudf.blogs.sapo.pt/7582.html>>. Acesso em 30/10/2016.

<<https://filmow.com/willem-dafoe-a14856/>>. Acesso em 30/10/2016.

<<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossiê/violência/feminicidio/>>. Acesso em 30/10/2016.

<http://www.fantasiadaalma.com.br/meus_poemas/melancolia/melancolia.html>. Acesso em 01/11/2016.

<<http://musicaclassica.folha.com.br/cds/09/biografia.html>>. Acesso em 02/11/2016

<<http://educacao.uol.com.br/biografias/kiefer-sutherland.htm>>. Acesso em 03/11/2016.

<<http://educacao.uol.com.br/biografias/kiefer-sutherland.htm>>. Acesso em 03/11/2016.

<<http://f508.com.br/o-cinema-provocado-de-lars-von-trier/#>>. Acesso em 03/11/2016.

<<https://www.youtube.com/watch?v=1JEYnjKxf4A>>. Acesso em 03/11/2016.

<<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2011/09/20/nao-me-arrependo-do-que-disse-afirma-lars-von-trier-sobre-declaracao-envolvendo-nazismo-em-cannes.htm>>. Acesso em 12/11/2016.

<<http://www.teoriacriativa.com/wp-content/uploads/2012/07/melancholia-6.jpg>>. Acesso 30/10/2016

<<http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/909749-entenda-o-cinema-de-autor-e-outros-movimentos-da-setima-arte.shtml>>. Acesso em 21/11/2016.

<<http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/909749-entenda-o-cinema-de-autor-e-outros-movimentos-da-setima-arte.shtml>>. Acesso 21/11/2016.

<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252009000100025&script=sci_arttext>. Acesso em 21/11/2016.

<<https://www.cafehistoria.com.br/a-tragedia-de-edipo-e-a-invencao-da-psicanalise/>

<http://polo3.assis.unesp.br/posgraduacao/teses/psicologia/marcoantonio.pdf> .>. Acesso em 27/11/2016.

<<https://www.significadosbr.com.br/catarse>>. Acesso em 27/11/2016.

<https://audiovisionnarratives.wordpress.com/2014/02/09/o-efeito-kuleshov/> . Acesso em 24/05/17.

<https://www.rottentomatoes.com/m/nymphomaniac_volume_i>. Acesso em 23/08/2017.

<http://www.etonline.com/movies/135647_Nymphomaniac_First_Look – Acesso em 23/08/2017.

<https://www.rottentomatoes.com/m/nymphomaniac_volume_i >. Acesso em 23/08/2017.

<<http://pontodecinema.upf.br/?p=33> >. Acesso em 6/11/2017.

<<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-03-13/sucesso-de-ninfomaniaca-1-faz-a-segunda-parte-do-filme-estrear-em-mais-salas.html>>. Acesso em 11/09/2017.

<http://www.etonline.com/movies/135647_Nymphomaniac_First_Look>. Acesso em 11/09/2017

<<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-03-13/sucesso-de-ninfomaniaca-1-faz-a-segunda-parte-do-filme-estrear-em-mais-salas.html>>. Acesso em 11/09/2017.

<http://www.etonline.com/movies/135647_Nymphomaniac_First_Look>. Acesso em 11/09/2017.

<<http://www.diariodocentrodomundo.com.br/os-6-maiores-cineastas-ingmar-bergman-o-workaholic/>>. Acesso em 21/10/2017.

<<http://es.blastingnews.com/ocio-cultura/2016/02/septimo-arte-que-fue-del-dogma-95-00783429.html>>. Acesso 24/10/2017.

<<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-104448/> >. Acesso em 25/10/2017.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Andrei_Rublev>. Acesso em 27/10/2017.

<<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/matematica/sequencia-fibonacci.htm> >. Acesso em 28/10/2017.

<<https://www.letras.mus.br/rammstein/1568628/traducao.html>>. Acesso em 28/10/2017.

<<http://gq.globo.com/Musa/noticia/2014/07/stacy-martin-cinco-motivos-para-ficar-de-olho-na-revelacao-de-ninfomaniaca.html>>. Acesso em 28/10/2017.

<<http://cineplot.com.br/index.php/2016/10/14/a-polemica-trilogia-da-depressao/>>. Acesso 28/10/2017.

< <https://www.muurileht.ee/media/Kaader-filmist-Nymfomaan.jpg>>. Acesso em 30/10/2017

< <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,lars-von-trier-corta-cenas-de-morte-de-burro-em-filme,20050303p2180>>. Acesso em 30/11/2017.

<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-94482/>. Acesso 07/11/2017.

<<http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2010/11/critica-anticristo-perturbador-no-mau.html> >. acesso em 12/11/2017.

<<http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2010/11/critica-anticristo-perturbador-no-mau.html>>. Acesso em 12/11/2017.

<<https://br.pinterest.com/pin/45528646207263959/>>. Acesso em 13/11/2017.

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/03/1867371-ressentimento-e-medo-levam-aos-extremos-nas-escolhas-politicas.shtml>>. Acesso em 13/11/2017.

<<https://clionainternet.wordpress.com/2013/06/19/grios-os-contadores-de-historias-na-africa/>>. Acesso em 13/11/2017.

<<https://clionainternet.wordpress.com/2013/06/19/grios-os-contadores-de-historias-na-africa/>>. Acesso em 13/11/2017.

<<https://www.youtube.com/watch?v=7pRIHTB4YtI>>. Acesso em 16/11/2017.

<<http://www.cinema.ufsc.br/conferencia-com-phillip-dubois/>>. Acesso em 25/11/2017.

<<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-10-25/nunca-colocaria-limites-a-lars-von-trier-diz-produtora-de-ninfomaniaca.html>>. Acesso 28/11/2017.

<<https://www.letras.mus.br/lenine/208570/>>. Acesso 30/11/2017.

<<https://www.letras.mus.br/talking-heads/39531/traducao.html>>. Acesso 30/11/2017.

<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,lars-von-trier-corta-cenas-de-morte-de-burro-em-filme,20050303p2180>>. Acesso em 30/11/2017

< <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/bjork-usa-rede-social-para-relatar-assedio-sexual-de-diretor-dinamarques-21948910>>. Acesso em 19/11/2017.

<<https://br.pinterest.com/pin/450500768952421930/> >. Acesso em 29/11/2017.

<<http://conectandouniversitarios.com.br/2017/06/21/precisamos-falar-sobre-os-efeitos-psicologicos-da-pos-graduacao/>>. Acesso em 30/11/2017.

<http://www.cleveland.com/entertainment/index.ssf/2014/10/cleveland_institute_of_art_cin_1.html>. Acesso em 02/12/2017.

ANEXOS

ANEXO 1 - FILMOGRAFIA DE LARS VON TRIER

Os filmes listados são os filmes dirigidos por Trier, a lista não leva em conta os filmes, produzidos, roteirizados ou em que ele atua somente como ator, bem como alguns filmes não tem tradução para o português⁹⁷.

The Trip To Squasland	1967
Why Try To Scape From Which You Know You Can't Scape From? Because You Are A Coward.	1970
Em Blomst	1971
Orchidégartenerem	1977
Nocturne	1980
Imagens de Alívio	1982
O Elemento do Crime	1984
Epidemia	1987
Medea	1988
Bakerman	1989
Europa	1991
O Reino	1994
Ondas do Destino	1996
O Reino II	1997

⁹⁷ Disponível em: <https://filmow.com/lars-von-trier-a62295/filmografia/>. - Acesso em 08/12/2017.

Os Idiotas	1998
Dançando no Escuro	2000
D-dag - Den færdige film	2001
As Cinco Obstruções	2003
Dogville	2003
Manderlay	2005
O Grande Chefe	2006
Profissões	2007
Cada um com seu Cinema	2007
Anticristo	2009
Dimension	2010
Melancolia	2010
Ninfomaníaca Vol. I	2013
Ninfomaníaca Vol. II	2013
The House That Jack Built	previsão de lançamento para 2018