

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA

PUC-SP

RICARDO TIEZZI

ANATOMIA DO ANTICRISTO

Narrativa arquetípica no filme de Lars von Trier

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

SÃO PAULO

2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA

PUC-SP

RICARDO TIEZZI

ANATOMIA DO ANTICRISTO

Narrativa arquetípica no filme de Lars von Trier

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião, sob orientação do Professor Doutor Luiz Felipe Pondé.

SÃO PAULO

2013

BANCA EXAMINADORA

Para a Kelly e o Leo,

pelos abraços matinais, cafés da tarde e
todas essas coisas que dão sentido à vida.

AGRADECIMENTOS

À Capes, pelo auxílio a esta dissertação.

Ao meu irmão Sergio Tiezzi, apoio de todas as horas.

Aos amigos Daniel De Thomaz e Vinicius Benigno, pela leitura atenta, comentários pertinentes e debates esclarecedores.

Ao amigo Ricardo Grynzspan, pela ajuda precisa e fundamental.

Aos meus colegas de curso Rodrigo Petronio e Flavia Ariello, por estarmos juntos na mesma caminhada.

Aos meus colegas de grupo Nemes, pelos diálogos estimulantes.

Aos professores Pedro Lima Vasconcellos e Fernando Londoño, pelo conhecimento transmitido.

Ao professor João Décio Passos, pelas decisivas contribuições para a clareza e organização do trabalho.

À professora Vera Lucia Bastazin, pelo estímulo, comentários e por compartilhar seu interesse pelo trabalho.

Ao professor e orientador Luiz Felipe Pondé, pelo principal ensinamento, que é a coragem de pensar.

RESUMO

Este trabalho é uma análise do filme *Anticristo*, de Lars von Trier, a partir da crítica arquetípica proposta por Northrop Frye. A hipótese é a de que o filme recorre a padrões narrativos cuja matriz é bíblica para organizar sua narrativa.

O primeiro capítulo aborda o filme e a obra do diretor. No segundo capítulo, a primeira etapa consiste em definir o que arquétipo significa em literatura, apresentando os autores que trabalharam com o conceito. Em seguida, é apresentada nossa teoria principal na obra do crítico canadense Northrop Frye. O terceiro capítulo, por fim, é uma leitura do filme a partir de três eixos: gênero, no qual se discute a tragédia no *Anticristo*; modo, no qual a narrativa do filme é percebida em sua tensão entre as narrativas realista e mítica; e imagens, no qual se destacam padrões imagéticos do filme em relação à poética vertical, à mulher e a relação erótica e à natureza e o jardim.

palavras-chave: cinema, Bíblia, arquétipo, crítica arquetípica, narrativa cinematográfica, Lars von Trier, *Anticristo*, Northrop Frye.

ABSTRACT

This work is an analysis of the film *Antichrist*, by Lars von Trier, from the archetypal criticism proposed by Northrop Frye. The hypothesis is that the film uses narrative patterns whose matrix is biblical to organize his narrative.

The first chapter deals with the film and the work of the director. In the second chapter, the first step is to define what archetype means in literature, with authors who have worked with the concept. Then our main theory is presented in the work of the Canadian critic Northrop Frye. The third chapter, finally, is an analysis of the film from three different approaches: gender, in which we discuss the tragedy in *Antichrist*; mode, in which the narrative of the film is perceived in the tension between the realistic and mythic narratives; and images, in which patterns of imagery stand out from the film in relation to vertical poetic, to the woman and the erotic relationship and to the nature and the garden.

key-words: cinema, Bible, archetype, archetypal criticism, narrative film, Lars von Trier, *Antichrist*, Northrop Frye .

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Cap. I	
O Anticristo do celuloide	15
1.1. Trilogias de choque	19
1.2. O filme de uma mente doente	32
Cap. II	
Arquétipos narrativos	36
2.1. Em busca das essências	39
2.2. A ciência dos arquétipos.....	51
2.3. Afinidades imagéticas.....	53
2.4. As formas do desejo	57
2.5. Imagens demoníacas	64
2.6. O espiritual e o poético	66
2.7. O grande código da arte.....	68
Cap. III	
O Eden demoníaco	73
Parte 1: Gênero	
Tragédia, gênero da queda.....	75
1.1. A morte da tragédia.....	77
1.2. A permanência da tragédia	79
1.3. As transformações da tragédia.....	80
1.4. O caos reina.....	85
1.5. Tragédia e ironia.....	93
Parte 2: Modo	
A natureza é a igreja de Satã	98
2.1. Os rastros do Mal.....	101
2.2. A balança do Mal.....	107
2.3. A representação do Mal.....	111
Parte 3: Imagens	
Do Anticristo à Bíblia.....	115
3.1. Poética vertical.....	117
3.2. A mulher e a relação erótica	129
3.3. A natureza e o jardim.....	143
Conclusão.....	156
Anexo	160
Referências	173

INTRODUÇÃO

USAR O CINEMA para falar de religião é raro. Usar a religião para falar de cinema é quase uma anomalia teórica. A resistência vale até para filmes que gritam temas e vocabulário religioso desde o título, como *Anticristo*, *O Sétimo Selo* e *Árvore da Vida*. No panorama instaurado pela modernidade o saber religioso está em baixa. Invocar Deus, o Mal, o Pecado ou categorias semelhantes na crítica cinematográfica provoca desconfiança sobre o crítico. O status do conhecimento sério pertence a outras disciplinas.

E o que significa usar a religião para falar de cinema? Para responder, é necessária uma breve digressão.

Na minha experiência profissional como roteirista de cinema e televisão um fenômeno é frequente na criação coletiva. Nas salas dos escritores – local onde um grupo de abnegados tenta dar vida à próxima série de TV ou, pelo menos, falhar em comunhão – tão logo surja uma ideia, de bate pronto alguém aponta que ideia semelhante já foi utilizada em outro programa. Um terceiro lembra que a mesma ideia foi usada com frequência no passado, e o literato do time explica que se trata de um tema corrente em literatura. As associações prosseguem, tornando evidente o fato de estarmos diante de um padrão. Dependendo da perspicácia dos membros da sala, uma ideia jogada na roda pode gerar uma rede de afinidades que recua até Homero. Os fracos de espírito desistiriam, por acharem que serão mais um elo de uma cadeia de plágios infinitos. Os que têm mais experiência narrativa sabem que estão diante de um modelo que ecoa por muitas narrativas, o que implica um alto grau de universalidade.

De tanto ver o fenômeno se repetir, me ocorreu se a teia de relações que surge empiricamente poderia vir a ser sistematizada. Ao descobrir a obra do crítico literário canadense Northrop Frye percebi que ele já havia destacado esse “processo que ocorre inconscientemente em todas as nossas leituras”.¹ Para tornar o processo consciente, propõe um método: “Na crítica mítica, quando examinamos o tema ou desenho global de uma ficção, devemos isolar aquele aspecto da ficção que é convencional e considerado comum a todas as obras da mesma categoria”.²

Em sua obra, Frye estabeleceu um dinâmico quadro de relações entre obras literárias a partir de seu núcleo central. Esse núcleo é o mito, com seus motivos e temas elementares que são os arquétipos. Ao longo de suas investigações, o autor apontou a Bíblia como mito central, que deu contorno ao imaginário ocidental. Sua hipótese governante é, portanto, que a Bíblia é a matriz da literatura. A estrutura e as imagens do livro sagrado são herdadas e transformadas pela literatura, a partir de determinados princípios que veremos no capítulo 2.

A crítica arquetípica de Frye se configura então como um fecundo referencial para a leitura e análise do filme *Anticristo*, de Lars Von Trier, a partir da estrutura e das imagens que vêm da Bíblia.

Apesar de o cinema ser uma arte da imagem – imagem que se apresenta com vigorosa grandeza diante do espectador – na teoria cinematográfica, observa o crítico Rubens Machado Jr.,

prevalece o debate sobre o enredo, o absurdo de uma dada reviravolta na trama, a ética, a ideologia ou o temperamento de um personagem. Enfim, é paradoxal encontrarmos em tudo aquilo que se enxergou nos filmes tão pouco do que deveras fosse experiência consciente da visão.³

Filmes contam histórias, mas o fazem com o poder das imagens. Cineastas como Fellini se identificaram mais como pintores do que como escritores. Eisenstein, o mestre do cinema soviético, se interessou pelo que ele chamou de dramaturgia plástica do cinema, o “processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador”.⁴

¹ *Anatomia da crítica*, p. 102.

² *Fábulas de identidade*, p. 42.

³ “Os filmes que não vimos”. In: J. AUMONT, *O Olhar Interminável: cinema e pintura*. p.9.

⁴ *O sentido do filme*, p. 21.

Desde a impactante sequência de abertura, com a desgraça apresentada com grandiosidade estética, as imagens do *Anticristo* perturbam o espectador. Sentimentos se dividem em arrebatamento ou repulsa: já em sua estreia no festival de Cannes o filme e o cineasta foram recebidos com reações como vaias, aplausos ou parte da plateia abandonando a sala. Impossível ficar indiferente diante dessa terrível fábula contemporânea que nos coloca no “terror no Éden”, com seus “elementos que marcam o ambiente do mito da queda”.⁵

Anticristo nos envolve em um universo imagético feito de animais que parem filhotes mortos, da grama que queima os pés, do grito íntimo de uma natureza caótica, de pulsação de glote, de mãos retorcidas que emergem de raízes de árvores e da dor lancinante de uma angústia irremediável. Uma fábula contemporânea sinistra, em que as portas do paraíso estão definitivamente fechadas para o casal de protagonistas e o Éden agora é o jardim da dor e do desespero.

A hipótese aqui levantada é que o *Anticristo* articula arquétipos de origem bíblica para construir sua narrativa. Trata-se, portanto, de investigar o modo como a estrutura e as imagens do filme se organizam, vinculadas com o imaginário religioso.

O *Anticristo* fala

O percurso desta dissertação compreende três etapas. No primeiro capítulo apresentamos nosso objeto; ou seja, uma sinopse do filme *Anticristo* e sua turbulenta receptividade. Também vamos tratar da obra do criador Lars von Trier e de suas concepções estéticas. Não se trata aqui, que fique claro desde já, de introduzir uma investigação do tipo “o que o diretor quis dizer com o filme”. Em crítica, tal proposta recebe o nome de falácia intencional, que parte da falsa premissa que a obra é uma realização plena da intenção do artista. Acreditamos na obra que, como disse o escritor Julio Cortázar, “se tenha desprendido do autor como uma bolha de sabão do pito de gesso”.⁶ Nas obras de arte é impossível a coincidência absoluta entre intenção e gesto.

⁵ L. F. PONDÉ, “O terror no Éden”. *Folha de S. Paulo*, 21.9.2009.

⁶ *Valise de Cronópio*, pp. 229-30.

Além disso, a grande obra é polissêmica por natureza, capaz de expressar múltiplos sentidos – a palavra do criador é apenas mais uma dentre as interpretações.

Concordamos, portanto, com a colocação de Aumont e Marie a respeito dos procedimentos do analista fílmico:

Vamos deixar bem claro que não se trata, de forma alguma, para nós, de pretender ter acesso ao que se passa “na cabeça” do cineasta; pelo contrário, opomo-nos a qualquer leitura de um filme – analítica ou não – que asse 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 [...]

Para sermos completamente claros, acrescentamos ainda que, se parte das intenções do cineasta está destinada a permanecer inacessível ao analista, inversamente este é livre de desenvolver o seu trabalho sem se sentir constrangido pelos limites da intencionalidade do autor.⁷

A premissa embutida é que quando um artista cria sua obra ele não está “querendo dizer” nada; tudo o que ele pretende é compor uma música, escrever uma peça ou dirigir um filme. Diz a lenda – é provável que a história não seja verdadeira, mas ainda assim ilustra uma verdade – de que certa vez um membro extasiado da plateia teceu elogios à música que o maestro Villa-Lobos acabara de executar, e logo mencionou a indefectível pergunta: o que o senhor quis dizer com essa música? O maestro estralou os dedos antes de responder: eu quis dizer isso. E logo em seguida executou a música outra vez.

A intenção do primeiro capítulo, sendo assim, é modesta. Trata-se tão somente de apresentar o filme, para que o leitor possa acompanhar a análise posterior, e a visão de mundo de um diretor provocador e inquieto, que pode servir para situar a obra ou, ao menos, como curiosidade.

O capítulo 2 pretende estabelecer a teoria arquetípica de Northrop Frye. Como arquétipo é um termo traiçoeiro, o primeiro passo é situar o que ele quer dizer neste trabalho. Não importa para nós o que o conceito significa para o neoplatonismo, para Santo Agostinho ou para a clínica psicológica. Arquétipo, aqui, se relaciona com os princípios fundamentais de uma narrativa. Muitos autores se esforçaram na tentativa de isolar as unidades essenciais, os fundamentos narrativos – que receberam nomes

⁷ *A análise do filme*, p. 182.

como motivos, elementos primários ou temas perenes. A primeira parte do capítulo traça um breve panorama desses trabalhos, tendo como ponto de apoio o caminho pavimentado pelo teórico russo Eleazar Meletínski.

O ponto de chegada é a crítica arquetípica de Frye, que coloca os mitos e os arquétipos no núcleo da experiência literária – especialmente a narrativa bíblica – e estabelece a partir daí um completo e complexo quadro de relações entre mito, arquétipo e literatura. A especialidade de Frye é a crítica literária, mas seus conceitos como gramática de imagens, as percepções sobre gêneros e os modos como uma narrativa se desenvolve cabem perfeitamente também como instrumental para falar de filmes. A teoria do cinema, a propósito, se desenvolveu tomando teorias emprestadas de áreas como a semiologia, a psicanálise e, especialmente, como é o caso aqui, a crítica literária, tomada como a “teoria mãe” da narratologia.⁸

O capítulo 3, por fim, faz uma leitura interpretativa do *Anticristo* a partir da crítica arquetípica. A análise fílmica é nossa ferramenta, e consiste basicamente em “desmontar” o filme – isolando os elementos de edição, encenação, composição, roteiro e outros – para identificar de que maneira esses múltiplos canais narrativos se combinam. A disciplina que lida com os diversos canais de expressão de um filme é a narrativa cinematográfica, que será, portanto, nossa teoria auxiliar.

O bom analista não tortura o filme para que ele revele o que queremos escutar. A análise precisa manter-se colada à obra, e consiste basicamente em deixar o filme falar. Analisar não é forjar interpretações, mas contemplar a obra e permanecer atento ao que ela revela e sugere.

“Deixar o filme executar seu trabalho, pois parte do trabalho é incumbência dele”, aconselham Vanoye e Goliot-Lété.

Assim, propomos que o analista se instale às vezes, até regularmente, diante do filme ou do fragmento, sem tentar fazer um esforço intelectual particular, sugerimos a ele que solte às rédeas, que se permita nada buscar, que deixe o filme estabelecer sua lei.⁹

⁸ Cf. A. GAUDREAU, *From Plato to Lumière*, p. 3.

⁹ *Ensaio sobre a análise fílmica*, p. 19.

A proposta desta dissertação não é, evidentemente, descobrir o santo graal das narrativas, a chave que abre todas as portas e se converta no método definitivo para desvelar o que está oculto. O que se pretende é abrir uma trilha de pesquisa. Até onde verifiquei, a aplicação da crítica arquetípica em cinema ainda é inédita. E ela pode representar um método eficiente para compreender a potência e o impacto das imagens da tela grande no imaginário.

A contundência do *Anticristo* me capturou desde as suas primeiras imagens. Eu havia ido ao cinema para me distrair por uns instantes das demandas de um filho recém-nascido em casa. Claro que eu sabia em que universo sinistro estava entrando: minha ideia de diversão de fato não é das mais comuns. Desde então a perturbação provocada permanece vívida, ainda que eu tenha revisto o filme mais de uma dezena de vezes e o dissecado cena por cena para compor esta dissertação. Este trabalho, no fundo, é uma tentativa de dar forma a uma inquietação, de elaborar uma agitação, de dar voz a uma experiência estética ao mesmo tempo nobre e tenebrosa. Mais uma vez, recorro à sapiência nas páginas de Frye: “Ideias não existem até serem incorporadas em palavras”.¹⁰

¹⁰ Citado em E. COOK, verbete “Frye” em *Dictionary of Canadian biography online*. Disponível em <http://www.biographi.ca/009004-119.01-e.php?&id_nbr=8425>. Acesso em 4.2.2013.

Capítulo I

O ANTICRISTO DO CELULOIDE

Se eu acredito em Satanás? Eu acredito muito mais em Satanás do que eu acredito em Deus.

Lars von Trier¹¹

UM ARTISTA INQUIETO e provocador. Um cineasta com amplo domínio na técnica de fazer filmes e em chamar a atenção sobre eles. Um dos poucos a oferecer a experiência trágica nas telas. Uma maratona Lars von Trier, que consiste em assistir todos seus filmes disponíveis em sequência, revela desde logo que cada trilogia do diretor consiste em filmes bem distintos entre si, obra de um cineasta em constante reinvenção. A maratona exige também espírito forte e um pote de fluoxetina ao lado, para garantir. Uma marca do diretor é sua visão pessimista e desesperançosa. Selma, personagem de *Dançando no Escuro*, morre enforcada. Bess, de *Ondas do Destino*, morre após ser violentada. Ela – personagem sem nome do *Anticristo* – é estrangulada. Em *Melancolia* é o próprio mundo que acaba, e mesmo a comédia do diretor – *O Grande Chefe* – pode ser considerada uma comédia depressiva. Nessa obra singular, quem não morre, mata. A alternativa às personagens que sucumbem ao peso do mundo é a vingança cruel de Grace, em *Dogville*, que manda fuzilar uma cidade inteira.

¹¹ L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 176. Todas as citações de livros em inglês ou espanhol ao longo desta dissertação terão traduções minhas.

A vida de Trier nos interessa menos que a obra. Como afirmamos na introdução, não acreditamos encontrar terreno sólido analítico em especulações que tomam seus filmes como resultado das crises de depressão que o diretor expõe publicamente. Até porque, no caso de Trier, sabe-se que deliberadamente ele faz uso de sua personalidade pública, em gestos e depoimentos, que intentam chamar atenção sobre si e aumentar o barulho em torno de seus filmes. O diretor é, segundo Badley, um perfeito modelo demonstrativo de falácia intencional, pois é mestre em criar uma “psicomitologia” em torno de si. “Contradizer declarações anteriores é parte do seu jogo”.¹² 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. Em um dos trailers do filme *Dogville*, por exemplo, o ator Ben Gazzarra anuncia que nunca mais iria trabalhar com outro diretor insano de nome engraçado.

Quando ganhou um prêmio técnico em Cannes, pelo filme *Europa*, o diretor mostrou o dedo médio para o júri em sinal de desagravo. O mais célebre festival de filmes de arte do mundo foi palco para outras diatribes do diretor. Em 2011, após um discurso confuso que envolvia Hitler, ele conseguiu a façanha de ser expulso do festival após suspeitas de simpatia com o nazismo.

A mística mais comentada a respeito de Trier trata de sua coleção de fobias, especialmente seu medo de voar, o que o fez jamais pisar fora da Europa. Outra história conhecida – um bom enredo para um filme – é a de que sua mãe, no leito de morte, revelou que seu pai não era o homem com quem ele conviveu desde a infância, àquela altura falecido. Trier é fruto de um *affair* que a mãe teve com um antigo chefe, que não demonstrou muito entusiasmo em conviver com o filho. Trier descobriu que seu pai não era seu pai, que sua religião de sangue não era o judaísmo (embora a família não fosse praticante) e que geneticamente pertencia a uma linhagem de músicos clássicos. A conclusão a partir do choque foi: “Toda essa história de manter no escuro, eu acho totalmente abominável”.¹³

A mesma mãe tem influência decisiva na futura carreira. Nascido em Copenhague em 1956 e criado em um ambiente confortável de comportamento liberal (o diretor já

¹² L. BADLEY, *Lars von Trier*, pp. 6-7.

¹³ J. LUMHOLDT (org.), *Lars von Trier: interviews*, p. 194.

declarou que até a decisão de ir ou não ao dentista pertencia a ele), Trier ganhou uma câmera super-8 da mãe aos 10 anos, e pôs-se a filmar. Na Escola Nacional de Cinema da Dinamarca, adotou a partícula Von antes do seu sobrenome. Talvez sinal de uma mania de grandeza, pois o Von conferia ares de nobreza e aristocracia. O fato é que Trier deixou a faculdade levando no histórico escolar uma boa quantidade de filmes de estudante premiados.

Seu primeiro longa-metragem em circuito comercial foi *O Elemento do Crime*, de 1984. Desde então a carreira de Trier é marcada por filmes que geram reações extremas, de adoração a aversão. Uma ilustração significativa foi a enquete de um jornal em 2009 que convocava seus leitores a responder a pergunta: Lars von Trier – gênio ou fraude? O resultado foi equilibrado: 60% para gênio, 40% para fraude.¹⁴ Ao longo de sua carreira, Trier foi chamado por epítetos como manipulador, charlatão, misógino, o príncipe louco da Dinamarca e o Anticristo do celuloide.¹⁵

A contradição é uma marca do seu trabalho, que aparece de múltiplas formas. “Eu me contradigo bastante, é parte da minha técnica [...] Isso é minha assinatura, que estou sempre tentando ver coisas de um outro ponto de vista”.¹⁶ Trier é um artista em permanente contradição com o que ele mesmo havia feito. O despojamento estilístico de filmes como *Os Idiotas* e *O Grande Chefe* se choca com a estilização extrema em *Europa* ou a grandiosidade estética de *Melancolia*. “Para mim, cada filme cria sua própria linguagem”, diz o diretor.¹⁷ Cada trilogia que ele propõe, como veremos a seguir, parece o trabalho de um cineasta diferente, com uma unidade temática e estética distinta das demais. Trier encabeçou o manifesto Dogma – que propôs uma série de regras rígidas para um cinema autêntico e minimalista – para ele mesmo romper as regras em seus filmes seguintes. Trata-se, portanto, de um diretor que procura “redefinir a si mesmo a cada década”.¹⁸

Por fim, a arte da contradição de Lars von Trier é interna a cada trabalho seu. Talvez o principal motivo das reações acaloradas a cada estreia de seus filmes – especial-

¹⁴ Cf. L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 1.

¹⁵ Cf. J. LUMHOLDT (org.), *Lars von Trier: interviews*, p. ix.

¹⁶ Depoimento de Trier em L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 162.

¹⁷ Depoimento em L. TIRARD, *Grandes diretores de cinema*, p. 173.

¹⁸ L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 11.

mente de *Ondas do Destino* em diante – seja que sua obra proponha questões sem solução. Trier convida o espectador para labirintos sem saída. Uma visão de mundo em que “a vida é uma ideia muito ruim”, pois ela significa “nascer sob uma sentença de morte”.¹⁹

Bainbridge assinala que, para Trier, a arte é uma forma de escapar da “banalidade de todos os dias”.²⁰ Seu trabalho tem mostrado que o cinema é importante não por sua representação da realidade, mas por conta de sua forte identificação com processos inconscientes de fantasia e identificação, com

suas próprias convicções e atitudes filosóficas e religiosas, e chamando a atenção para os caminhos pelos quais histórias no cinema permitem a exploração de emoções fundamentais e terrenos intelectuais de valor em um mundo no qual noções de espírito têm sido saudados como mortos ou agonizantes.²¹

A autora aponta algumas influências no trabalho do diretor. A mais visível, assumida pelo próprio Trier com frequência, é a do diretor conterrâneo da geração anterior Carl Theodore Dreyer. A influência estilística de Dreyer aparece especialmente nas primeiras obras de Trier, e a adaptação da tragédia *Medeia* para a tevê dinamarquesa foi feita a partir de um roteiro original de Dreyer. Há ainda traços da obra do cineasta russo Andrei Tarkovksy, a quem Trier dedicou o filme *Anticristo* e cuja premissa do filme *O Sacrifício* – as reações de um grupo de personagens diante da iminência do fim do mundo – adotou em *Melancolia*. 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.

Bainbridge vai buscar ainda referências para a compreensão dos filmes de Trier na música, nas artes, na literatura e na filosofia. Ela aponta a influência da música de Wagner e da obra de Nietzsche, especificamente na questão da moralidade e da relação entre bem e mal. Na pintura, a autora vê relações entre as mulheres pintadas por Munch, representadas em sua fragilidade, inocência e sofrimento, com personagens como Bess e Selma. Do teatro, traços da dramaturgia de Strindberg são vistos na obra de Trier, com a concordância do próprio diretor, especialmente na habilidade do es-

¹⁹ Entrevista de Trier para I. BOSCOV, *Veja*, edição 2127, agosto de 2009.

²⁰ *The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*, p. ix.

²¹ *ibid*, p. 4.

critor sueco em dramatizar a loucura. Ambos foram acusados de misoginia e cobrados por explorar comportamentos morais e sexuais extremos. A delicada combinação entre naturalismo e expressionismo também é uma chave estilística compartilhada por Trier e Strindberg.²²

Badley reforça as mesmas influências e acrescenta mais uma, a do dramaturgo alemão Bertold Brecht, especialmente em *Dogville* e *Manderlay*, como veremos adiante. Como Bergman e Dreyer, diz a autora, Trier transcendeu o imaginário escandinavo e tornou-se um artista global. “Ele inventou uma forma de psicodrama que traumatiza a audiência enquanto a desafia a abordar o cinema em novos caminhos”.²³

1.1. Trilogias de choque

A primeira trilogia do diretor tem como ambiente a Europa. Os filmes *O Elemento do Crime* (1984), *Epidemia* (1987) e *Europa* (1991) têm como marca o virtuosismo técnico e o extremo rigor formal. Este primeiro Trier parecia bastante preocupado em demonstrar sua capacidade técnica – recompensada com um prêmio técnico para *O Elemento do Crime* no festival de Cannes – e propor inovações de linguagem.

A feitura de cada obra é marcada por um extremo controle. Desde estes primeiros filmes, Trier escreve seus próprios roteiros, alguns em parceria. A partir deles, são desenhados detalhados *storyboards*, que são ilustrações que preparam a filmagem, estabelecendo cada ângulo de câmera e cada composição das cenas. “Tinha uma necessidade quase obsessiva em controlar tudo”, diz o diretor.²⁴ Neste período, Trier é um cineasta planejador e obsessivo como Hitchcock, que, diz a mística em torno dele, quando lhe perguntavam como andava determinado filme, respondia que o filme estava pronto, só faltava filmar. Um indicativo de que o cinema, nessa perspectiva, é todo planejado antes das filmagens, e dar vida ao filme consiste em seguir rigorosamente o planejamento.

²² Cf. C. BAINBRIDGE, *The cinema of Lars von Trier*, pp. 2-4.

²³ L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 4.

²⁴ L. TIRARD, *Grandes diretores de cinema*, p. 173.

O tema da hipnose tem presença forte nesta primeira trilogia. *O Elemento do Crime* abre com um investigador de polícia sendo hipnotizado para reviver um trauma do passado. A partir daí, o filme nos joga em uma espécie de investigação criminal que se passa no inconsciente do personagem. Em uma Europa devastada, o detetive Fischer tem que desvendar um crime em meio aos seus traumas e lembranças fragmentadas, em uma narrativa coberta de simbolismos e enquadramentos inusitados.

Epidemia apresenta um roteiro metalinguístico em que dois escritores têm que elaborar às pressas a história de um filme de suspense sobre uma epidemia real que está devastando o continente. Um dos escritores passa por uma sessão de hipnose e vivencia as dores de estar dentro do roteiro escrito. Para elaborar a cena assustadora, reza a lenda em torno do diretor, foi realizada de fato uma hipnose no momento das filmagens.²⁵

O filme *Europa* também traz o tema logo na abertura. O jogo do diretor, desta vez, consiste em começar a narrativa com uma voz hipnótica que convida o espectador a mergulhar na história que vai ser contada. Como nas obras anteriores, o filme nos joga em uma atmosfera estranha e sinistra – dessa vez na Alemanha pós Segunda Guerra. Aqui Trier chega ao ápice da sua obsessão pelo controle da imagem, com uma composição visual bastante complexa e com cada plano desenhado no *storyboard* em detalhes. O filme voltou a chamar a atenção em Cannes, levando o Grande Prêmio do Juri e o Prêmio de Melhor Contribuição Artística.

Apesar do virtuosismo técnico, os filmes da primeira trilogia soam frios – distantes do impacto perturbador que Trier começaria a promover dali em diante – e com enredos confusos. O próprio diretor passaria a não gostar mais de realizar filmes dessa maneira altamente controlada. “Os filmes dessa época eram muito técnicos e as filmagens bastante penosas”, declara Trier. “O resultado nem por isso era melhor”.²⁶

Em 1992, Trier fundou a sua própria produtora, a Zentropa, para garantir autonomia artística total, privilégio de poucos diretores no mundo. No novo lar, concebeu e dirigiu uma série para a televisão dinamarquesa. *O Reino* planejava seguir a inclinação de Trier para as tríades, pois eram previstas três temporadas da história de um hospital

²⁵ A fonte é o site <www.larsvontrier.com.br>. Acesso em 11.7.2013.

²⁶ L. TIRARD, *Grandes diretores de cinema*, p. 173.

assolado por assombrações e fenômenos paranormais. Narrado com uma boa dose de humor negro, a série foi um sucesso nas duas primeiras temporadas, mas a terceira foi cancelada por causa da morte do ator que fazia um dos protagonistas. Não foi a primeira incursão de Trier pela tevê. Em 1987 ele adaptou *Medeia*, acompanhando a personagem trágica de Eurípedes com uma boa dose de experimentações visuais.

Sua nova trilogia para o cinema – *Coração de Ouro* – marcaria o surgimento de uma nova estética. Os núcleos temáticos de *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998) e *Dançando no Escuro* (2000) envolvem personagens femininas fortes (desde então Trier não mais as abandonou) e a presença marcante da ideia de sacrifício. Esteticamente os filmes apresentam um despojamento de linguagem em contraste pronunciado com o rigor anterior, até o ápice de um cinema simplificado que seria *Os Idiotas*, feito a partir do Manifesto Dogma, do qual falaremos mais detidamente.

Ondas do Destino tem especial interesse para nós porque foi nele que Trier passou a trabalhar acentuadamente com conceitos e questões religiosas. Bess, a personagem principal, é descrita no filme como “o maior coração” que um dos personagens conhece. Ela sofre dos nervos e tem um comportamento perturbado, que alterna alegria e sofrimento em doses intensas. Bess faz parte da tradição de personagens ingênuos, infantilizados e até um tanto idiotizados mas de alma pura (outro personagem vai descrevê-la como alguém que “não regula bem da cabeça”). Bess é devota em uma igreja fossilizada de uma pequena comunidade na Escócia, com condutas de comportamento rígidas e regras severas, dominada pelos homens. No início do filme, Jan, o noivo de Bess – um forasteiro que trabalha em uma plataforma de petróleo – estranha o fato de a igreja não ter sinos. “Nossa igreja não precisa de sinos para adorar a Deus”, é a resposta ríspida do líder religioso. Bess então cochicha entre risos para seu noivo: “Eu gosto de sinos. Vamos colocá-los”.

Este momento é chave para as questões que estarão em cena ao longo do filme. Bess tem conversas particulares com Deus – sempre alternando a voz ingênua da crente com a voz de um Deus severo – nas quais expressa uma espiritualidade bem particular. Uma visão do mundo imaterial que se torna dominante quando Jan, recém casado com Bess, sofre um acidente na plataforma e fica com o corpo completamente paralisado. Incapaz de fazer sexo com sua esposa – que, segundo ele, “desabrochou” depois

das primeiras experiências eróticas – ele propõe a Bess que transe com outros homens e relate tudo em detalhes. Uma maneira de não a prender a um inválido e, ao mesmo tempo, manter viva de alguma forma a sua própria sexualidade.

Após uma hesitação natural, Bess entra no jogo, plenamente convicta de que cada incursão sexual significa um sopro de vida a mais para Jan. Evidentemente seu novo comportamento entra em choque com a moralidade dominante, e mesmo os que não seguem tão de perto a congregação religiosa – como a cunhada de Bess – acreditam que ela está à beira de perder a lucidez de uma vez por todas.

Em uma cena que expressa com clareza o conflito da lei moral contra o amor, Bess faz um desabafo na igreja – a primeira mulher que consegue voz no lugar sagrado – após o sermão do líder em que conclama a todos a amarem a Lei. “Como se pode amar uma palavra?”, Bess questiona. “Só se pode amar uma pessoa”. Bess é banida e excomulgada, e na sequência o vocabulário teológico fica evidente em uma cena em que crianças seguem a personagem pela rua atirando pedras nela.

Bess se converte em uma espécie de mártir. O sacrifício surge quando Jan está à beira da morte, e segundo o médico – representante da ciência e da racionalidade – só um milagre o salvaria. Para salvá-lo, Bess aumenta a dose do seu próprio remédio e procura marinheiros de má fama que até as prostitutas evitam frequentar. Ela é violentada e morre. Nas cenas seguintes, Jan aparece vivo e quase voltando a andar. A comunidade religiosa concorda em enterrar Bess, mas as palavras do pastor na hora final são categóricas: “terei que enviá-la para o inferno”. A morta, no entanto, não está dentro do caixão, pois Jan e os amigos tiraram o corpo para jogá-lo no mar, em um ritual que consideram mais digno.

Depois que Bess é lançada às águas, ouvem-se sons de sinos. O estranhamento atinge toda a comunidade: de onde viriam os sons, já que não pode ser da igreja? O plano final de *Ondas do Destino* tornou-se célebre – apontado por muitos críticos como representação do ponto de vista de Deus: uma imagem dos sinos soando bem alto, como se estivessem no céu.

“O que começa com um flerte com a pornografia se desloca para um experimento estético e filosófico no qual a sensualidade feminina e a emoção irrestrita se confun-

dem com divina transcendência”.²⁷ A mistura assinalada por Badley aponta com precisão os temas de *Ondas do Destino*, que se tornam temas constantes na obra do diretor daí em diante. Para a autora, Bess é “extremamente tensa, mentalmente incapaz, algum tipo de santa ou todos os três”.²⁸ Segundo Trier, *Ondas do Destino* é um filme sobre o Bem. “Concebi um filme no qual todas as forças motrizes são boas, mas porque o Bem é tão raro, quando encontrado ele é frequentemente confundido com outra coisa qualquer”.²⁹ O filme trata de uma fé intuitiva e humanista em choque com a rigidez moral ao redor. Com isso, Trier põe em cena uma experiência de transcendência e uma sensibilidade religiosas pouco frequentes no cinema.

O diretor voltaria a fazer barulho em seu passo seguinte. O manifesto Dogma, de 1995, assinado por Trier e seus colegas cineastas Thomas Vinterberg, Kristian Levring e Søren Kragh-Jacobsen, chamou a atenção do mundo para um novo cinema que vinha do frio dinamarquês. O Dogma consistia em dez regras – chamadas por seus idealizadores de “voto de castidade” – que buscavam resgatar um cinema simples e despojado, na contramão dos filmes de espetáculo com produções grandiosas. Entre outras regras, preconizava filmagem em locações sem cenografia, captação de som direto – ou seja, sem possibilidade de manipulação posterior (músicas colocadas pós-filmagem estavam também vetadas), câmera na mão, ausência de truques fotográficos ou filtros que manipulem as cores, nenhuma ação “superficial” como armas e homicídios, progressão da trama em tempo real, repúdio aos filmes de gênero e ausência do nome do diretor nos créditos.

O movimento Dogma gerou filmes como *Festa de Família*, de Vinterberg. O filme chamou a atenção pela representação controversa de uma família numerosa cuja história traumática vem à tona durante a comemoração do aniversário do patriarca. E pela sua produção extremamente simples, resultado do cinema “puro”, tentativa de resgate da inocência do cinema que o Dogma postulava.

O primeiro – e único – filme de Trier que segue as regras do Dogma é *Os Idiotas*. Polêmico e provocativo, o filme segue o cotidiano de um grupo de adultos que invade espaços privados e públicos fingindo-se de deficientes mentais para criar caos, dese-

²⁷ L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 73.

²⁸ *ibid*, p. 72.

²⁹ *ibid*, p. 73.

quilíbrio e constrangimento. Para Trier, regra é sinônimo de estilo, pois o processo artístico embute a ideia de limites sobre o que se pode ou não fazer.³⁰ Na feitura de *Os Idiotas*, o estilo consiste em o próprio diretor operar a câmera e postar-se junto com os personagens, como se fosse um deles, mas na condição de testemunha próxima e privilegiada da ação. Essa proximidade entre registro e representação foi levada tão a sério que nas cenas de nudez coletiva o diretor também filmava despido (entre outras polêmicas, *Os Idiotas* chamou a atenção pela nudez frontal feminina e masculina e por ser um dos primeiros filmes “sérios” a ter cenas de sexo explícito).

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 das câmeras menores e mais leves, abriu-se um horizonte em que fazer cinema poderia ser uma atividade bem mais econômica. “Pela primeira vez, qualquer um pode fazer filmes”, nas palavras do manifesto.³¹ Um plano de um minuto que se vê em *Os Idiotas*, por exemplo, muitas vezes foi resultado de uma hora de câmera ligada, pois com o digital não se gasta película. Isso permite, além de baratear os custos, capturar um clima de espontaneidade e improvisação, uma abertura para as possibilidades expressivas e artísticas que acontecem na hora da filmagem. Exatamente o contrário do que Trier fizera na sua trilogia anterior, em que tudo era planejado previamente.

A abdicação de controle foi para o outro extremo. A estética de *Os Idiotas* chega a sugerir o amadorismo de filmes universitários, com cortes e movimentos bruscos, a presença do microfone visível em algumas cenas e um roteiro curto escrito em quatro dias que mais abre espaço para improvisações do que constrói uma dramaturgia coesa. Tudo bem resolvido na cabeça do realizador. “Se você acha um segundo de verdade, bem, então dane-se o resto”.³² A verdade do filme consiste em discutir os padrões de normalidade e os códigos de comportamento social – uma defesa da anormalidade deliberadamente ofensiva e grotesca, uma “performance carnavalesca da incapacidade e excesso como acesso ao sublime”.³³ O estilo câmera na mão, despojamento e espontaneidade influenciou filmes pelo mundo, e até um diretor vencedor do Oscar como Jonathan Demme abraçou a proposta no filme *O Casamento de Rachel* (2008).

³⁰ Cf. L. TIRARD, *Grandes diretores de cinema*, p. 175.

³¹ Cf. L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 54.

³² Depoimento de Trier em J. LUMHOLDT, *Lars von Trier: interviews*, p. 122.

³³ L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 54.

O prêmio máximo em Cannes, depois de tantas batidas na trave, veio com *Dançando no Escuro*, vencedor da Palma de Ouro. O último filme da trilogia *Coração de Ouro* é um melodrama de forte intensidade que narra a história da imigrante do leste europeu Selma, que trabalha incansavelmente em uma fábrica no meio rural dos Estados Unidos, mesmo quase cega. Sua intenção é juntar dinheiro para pagar uma operação para o filho, que sofre do mesmo mal genético. Uma declaração de Trier sobre *Ondas do Destino* cabe perfeitamente em *Dançando*: “Os intelectuais estarão aptos a permitirem-se chorar, porque a história é muito refinada”.³⁴

A jornada de Selma é um estímulo para as glândulas lacrimais. Quando está próxima de conseguir o dinheiro necessário para a cirurgia, Selma é roubada pelo seu vizinho policial, que se recusa a devolver o dinheiro e ainda ameaça culpá-la por roubo. Em uma altercação física, Selma acaba matando o vizinho. No julgamento ela poderia contar a verdade, mas isso significaria dar à justiça a chance de reaver o dinheiro que ela escondeu. Sua defesa é fraca e Selma acaba condenada à morte. Mais uma vez a ideia do sacrifício é dominante: entre salvar sua pele e manter o plano da cirurgia, Selma opta pelo filho.

O que seria um melodrama na melhor tradição de um diretor como Douglas Sirk se converte em uma obra instigante nas mãos de Trier. *Dançando no Escuro* é um musical, contrariando uma das regras do Dogma, que proibia filmes de gênero. Esta não é, a propósito, a única regra que Trier estabeleceu e ele mesmo rompeu. *Dançando* não tem nada de despojado: o orçamento e o elenco como nomes internacionais são de produções grandiosas, e se a câmera digital continua no ombro nas cenas dramáticas, os números musicais são filmados com cem câmeras fixas ligadas simultaneamente. Nestes, chama a atenção a subversão que Trier propôs ao musical. Na tradição clássica em Hollywood, os momentos em que os personagens saem dançando e cantando são próprios para a celebração e a alegria. Trier criou um musical depressivo. Os momentos de canto e dança nascem na imaginação de Selma, como um refúgio para a crueza do mundo ao redor. “Em um musical, nada de horrível acontece”, diz a personagem a certa altura, expressando a distância irônica do filme em relação ao gênero. Marcados por uma diferença de registro bem nítida – as cores tornam-se mais vi-

³⁴ J. LUMHOLDT, *Lars von Trier: interviews*, p. 135.

brantes, a banda sonora ganha uma amplitude maior, os cortes são mais elaborados – os números musicais têm movimentos um tanto mecânicos e tediosos, a partir de letras tristes. O clímax dessa estratégia é o momento em que Selma caminha de sua cela até a forca, e a marcação rítmica dos passos que faltam para a morte se converte em um número musical. Durante o filme, Selma canta e dança depois de matar o seu algoz e mesmo na hora em que a forca está ao redor de seu pescoço. Como resultado final, *Dançando* foi saudado como “uma genuína tragédia musical” e uma “experiência transcendente”.³⁵

A próxima inovação do diretor dinamarquês consistiu em uma trilogia de dois filmes. Batizados de *USA, terra de oportunidades*, os filmes *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005) compartilham estética e temática semelhante. O terceiro filme, *Washington*, foi prometido mas não realizado até o momento.

Dogville e *Manderlay* apresentam uma novidade de linguagem que salta aos olhos nos primeiros minutos de projeção. Seus cenários são completamente artificiais, feitos apenas de riscos no chão e inscrições que indicam a planta das cidades que dão título aos filmes, além de uns poucos móveis e objetos em cada ambiente. Ou seja, cada casa, celeiro, galpão ou igreja de *Dogville* ou *Manderlay* são pura convenção, com os atores fingindo que abrem ou fecham portas e que não veem o que se passa atrás de paredes que não existem.

A recepção crítica foi quase unânime em apontar os princípios do dramaturgo Bertolt Brecht na narrativa de ambos os filmes. Bainbridge diz que os filmes são brechtianos na forma e na estrutura, e com conteúdo altamente teatralizado.³⁶

Brecht postulou uma prática e uma reflexão teatrais na contramão do teatro ilusionista burguês, concebido com uma dramaturgia rigorosa e que gera na plateia a sensação de acompanhar uma história verdadeira e real. “Não pretendendo mais reproduzir a realidade, este novo teatro despreza a ilusão de realidade. O palco não é mais

³⁵ Cf. J. LUMHOLDT, *Lars von Trier: interviews*, pp. 144-5.

³⁶ Cf. *The cinema of Lars von Trier*, p. 6.

a caixa iluminada das ilusões. O teatro é teatro mesmo, é mentira, portanto, uma mentira essencial, porém mentira”.³⁷

O próprio dramaturgo, em indicações de como deveriam ser encenadas suas peças, comparou a forma dramática com a sua forma épica. Se o drama se realiza por meio da ação, o épico é principalmente narrativo. O drama envolve o espectador, enquanto o épico o faz observador. O espectador do drama identifica-se com os conflitos do palco, enquanto o espectador épico permanece em face do que vê, estudando o conflito a uma certa distância. A forma dramática investe na emoção, enquanto o teatro épico busca o raciocínio, o despertar da atividade e da ação da plateia, forçando-a a tomar decisões.³⁸

A proposta é provocar um efeito de distanciamento no público, para que, por meio do estranhamento, ele possa desnaturalizar o que parece natural.

Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com *o olhar épico da distância*, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa própria força criativa e plenitude humanas ao nos abandonarmos inertes à situação habitual que se nos afigura eterna.³⁹

Não está ao alcance desta dissertação aprofundar a questão da narrativa épica na trilogia *USA*. É fato que a presença bem marcada de um narrador em voz over em ambos os filmes, com um certo tom de fábula, e os cenários artificiais promovem o efeito de distanciamento e de um olhar renovado sobre os acontecimentos. Por outro lado, nos parece que o jogo é mais complexo. Concordamos com Badley quando ela diz que “*Dogville* empregou técnicas anti-ilusionistas de Brecht para propostas anti-brechtianas”.⁴⁰ O que se vê na tela soa mais como uma constante aproximação e afastamento, que alterna entre oferecer ao público um olhar de fora e mergulhá-lo na narrativa. As tragédias de *Dogville* e *Manderlay* em alguns momentos são vistos a partir de um grande distanciamento, mas em outros causam um efeito claustrofóbico de

³⁷ R. PALLOTTINI, *Introdução à dramaturgia*, p. 66.

³⁸ Cf. A. ROSENFELD, *O teatro épico*, p. 149.

³⁹ *ibid*, p. 151. Grifo no original.

⁴⁰ *Lars von Trier*, pp. 104-5.

emoção e tensão crescentes, até seus finais catárticos. No jogo proposto por Trier, “o diretor nos convida a acreditarmos em algo que ele explicita como ilusório”.⁴¹

A ideia de *Dogville* surgiu a partir de uma canção de Brecht e Kurt Weil para *A Ópera dos Três Vinténs*. A canção se chama *Pirata Jenny*, e trata de vingança. Em uma cidade suja do sul dos EUA, em um hotel antigo miserável, a personagem da música anuncia que “os senhores podem apagar esse sorriso do seu rosto” enquanto promete destruir tudo, pois “você não poderia adivinhar com quem está falando”.

Trata-se do fio narrativo básico do filme. A personagem Grace aparece em fuga na cidade de Dogville, na época da depressão americana. No começo, os habitantes da cidade – liderados pela voz da razão do filósofo local, Thomas Edison Jr. – concordam em esconder Grace em troca de serviços para a comunidade. Mas logo as garras de Dogville começam a aparecer, e os serviços se convertem em opressão, trabalhos forçados, violência e abusos sexuais. Ao final, ficamos sabendo que Grace fugia de seu pai, chefe de uma organização mafiosa. O pai de Grace, como o Deus severo do Antigo Testamento, repreende a filha pela ingenuidade e crédito naquela “raça de cães”. Grace agora tem a força das armas, com a presença dos gangsteres que prestam serviço ao pai. Entre simplesmente ir embora ou mandar fuzilar os habitantes de Dogville com requintes de crueldade, Grace escolhe a segunda opção. “*Dogville* [...] se revela ter sido o experimento de Grace, um teste dos limites da misericórdia cristã (graça), que falhou miseravelmente”.⁴² Badley faz ainda uma observação interessante: o que se iniciou como um filme de trabalhadores rurais, tipo *Vinhas da Ira*, se converte em um filme de vingança no melhor estilo *O Poderoso Chefão*.⁴³

Com Grace, Trier apresenta sua nova geração de heroínas. Enquanto Bess, de *Ondas do Destino*, e Selma, de *Dançando no Escuro*, se resignam e se martirizam, a Grace de *Dogville* e *Manderlay* tem a fúria despertada e se vinga. O ápice do ódio feminino virá com *Anticristo*, como veremos.

⁴¹ P. MARTINS, disponível em <<http://www.larsvontrier.com.br/biografia-do-lars-von-trier5.php>>. Acesso em 19.7.2013.

⁴² L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 112.

⁴³ Cf. *ibid*, pp. 112-3.

Em *Manderlay*, Grace chega ao sul profundo dos Estados Unidos, em uma plantação de algodão que ainda mantém trabalho escravo mesmo setenta anos após sua abolição. A personagem decide interferir naquela aberração, impulsionada pela sua preocupação em corrigir o mundo e pela sua consciência culpada de trabalhadora social branca. “Foi nossa brutalidade que os transformou em escravos”, ela afirma para justificar a tentativa de reparação.

No entanto, a aposta em valores como liberdade, democracia e igualdade falha gloriosamente. A nobreza de caráter de Grace é ridicularizada quando ela decide apresentar um escravo mas o confunde com outro, que nem é tão parecido fisicamente. O direito a decidir pelo próprio destino é questionado em uma cena em que Grace resolve ensinar democracia aos ex-escravos. Ela pede que eles apresentem questões para serem votadas. Na primeira, eles resolvem votar em qual seria a hora certa para poderem ajustar o relógio do casarão, que ninguém mais deu corda desde que a fazendeira morreu. Uma verdade objetiva como as horas se torna decisão da vontade da maioria. Depois, o grupo decide por unanimidade que um dos negros deve parar de rir alto das piadas, fato que incomoda a todos.

O visual e o estilo são quase idênticos a *Dogville*, a diferença maior se verifica nas cores. *Manderlay* é encenado sob um permanente claro e escuro. Se por um lado essa iluminação metaforiza a relação entre brancos e negros, por outro ela é contradita pelas ações, que vão demolir a ideia de que as coisas são tão definidas como Grace acredita, que existem valores universais e que os negros são bons e os brancos são maus. Trier investe em uma boa dose de provocação ao atacar discursos estabelecidos de consciência social.

Não cabe apresentar cada etapa desse ataque: o final do filme basta para o revelar. Grace fica estupefata ao descobrir que o Livro de Leis que a antiga fazendeira usava para manter a ordem – que incluía castigos e a divisão dos escravos em tipos básicos como o negro arrogante, o negro camaleão e o negro palhaço – foi redigido não por um branco cruel, mas sim por Wilhelm, um negro idoso e tido como voz da sabedoria da comunidade. Wilhelm desdenha do discurso longo e inflamado de Grace de que aquilo é um escândalo: “eu chamo isso de argumento filosófico”. Na vida real, diante das escolhas práticas e quase sempre mesquinhas do dia-a-dia, os negros precisam

daquele sistema de valores para sobreviver. Wilhelm pergunta a Grace se ela nunca estranhou o fato de os negros permanecerem na fazenda mesmo com grades baixas a cercando e protegidas apenas por dois homens com uma só espingarda e um cachorro. Conclusão: eles nunca fugiram porque não quiseram.

A democracia de Grace é levada ao paradoxo quando os ex-escravos decidem por unanimidade que querem voltar a ser escravos, e que Grace terá que ser forçadamente a senhora deles, por todo o distúrbio que provocou em *Manderlay*. Ela é posta à prova quando instada a chicotear um escravo – o negro orgulhoso de suas origens tribais nobres mas que na verdade se revelou um mentiroso contumaz e que havia roubado o dinheiro da suada colheita de algodão. Grace a princípio se recusa, mas é tomada pela raiva quando provocada cruelmente pelo sarcasmo e ironia do negro acorrentado. *Manderlay* termina com Grace em fuga, não sem antes descarregar seu ódio acumulado chicoteando violentamente as costas do negro. Com isso, ela fica exatamente na posição repudiada pela sua consciência nobre do início do filme. *Manderlay*, com isso, representa a contradição e a falha fundamental em construir um mundo melhor.

O destino de Grace ficou incerto pela ausência do terceiro filme da trilogia *USA*. Em vez de realizar *Washington*, Trier filmou uma espécie de corpo estranho em sua obra, que é a comédia *O Grande Chefe* (2006). Sua estética lembra um pouco o estilo Dogma, com câmera na mão combinada com enquadramentos inusitados (é frequente que os atores apareçam com parte da cabeça fora de quadro). Como em *Dançando no Escuro*, a subversão de gêneros está presente. Em uma entrevista, Trier diz que desta vez sua referência era a tradição de comédias amalucadas de Hollywood, feitas de quiproquós e mal entendidos, que gerou filmes como *Levada da Breca*, de Howard Hawks.⁴⁴ No início do filme, um narrador metalinguístico anuncia que o público vai acompanhar uma “comédia inocente”. O que se vê na tela, no entanto, é uma comédia com uma nota depressiva na história de um ator falido que é contratado para desempenhar o papel de chefe em uma pequena empresa de tecnologia na Dinamarca. Sua presença se deve ao fato de que o verdadeiro dono da firma não consegue tomar as atitudes de chefe porque quer ser amado por seus funcionários, e por isso inventou

⁴⁴ Cf. L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 158.

um chefe da matriz americana que é responsável pelo “serviço sujo”, incluindo vender a empresa e demitir os funcionários.

O narrador metalinguístico pontua o filme com comentários irônicos, como garantir que obedece as regras do gênero, ao mesmo tempo em que o filme as subverte. No final, ele esboça um canhestro pedido de desculpas aos que esperavam outra coisa.

Quebremos agora a sequência cronológica para deixar *Anticristo* (2009) para o final. Com *Anticristo*, Trier inaugurou uma nova trilogia temática e estilística que foi chamada de *Trilogia da Depressão*, que prosseguiu com *Melancholia* (2011) e vai se encerrar com *Ninfomaníaca*, com estreia prevista nos cinemas brasileiros no segundo semestre de 2013.

Melancholia é um mergulho intenso na depressão e no vazio da vida. O título do filme é ao mesmo tempo o estado de espírito da protagonista, Justine, e do planeta que se dirige em rota de colisão para a terra. Toda a primeira metade se passa no casamento de Justine. “O casamento mais caro do planeta”, nas palavras do cunhado da personagem, realizado em um castelo dentro de uma propriedade com um campo de golfe de dezoito buracos. Tudo construído para a realização de um sonho, o desejo materializado de um momento perfeito e inesquecível.

O que começa bem vai se convertendo em amargor e decepção. Justine está alheia a tudo ao redor, e chega mesmo a tirar um cochilo em sua própria festa. O cunhado, o homem do dinheiro e dos negócios, sugere um acordo com Justine: “Seja feliz”. Mas é precisamente esta a sua incapacidade. Justine é apresentada pelo cineasta como alguém que conhece a vida. E a vida é vazio, ausência de sentido e onde o alimento “tem gosto de cinza”. Por essa absoluta indiferença diante da existência, Justine sofre bem menos que sua irmã controladora, Claire, diante da ameaça do fim do planeta.

A trama se desenrola dentro de uma “linguagem psicológica” entre melancolia e obsessão, sendo que a melancolia ocupa seu lugar ancestral dentro da história da medicina antiga e medieval: o lugar do conhecimento da verdade da vida e do mundo. Ao passo que a obsessão se revela risível em sua tentativa frustrada de negar a desordem final da vida. As pessoas “normais” desnudam sua fragilidade, enquanto a desgraçada deprimida veste a face da coragem.⁴⁵

⁴⁵ L. F. PONDÉ, “O Mal como recompensa”, *Revista Bravo*, n. 168, agosto de 2011.

Na visão do diretor, seu filme é uma resposta aos terapeutas que diriam a alguém na situação de Justine que a depressão não é o fim do mundo. “Eu fiz o filme para dizer que, sim, a depressão é o fim do mundo”⁴⁶

1.2. O filme de uma mente doente

Anticristo segue uma forma 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 (Caos Reina), Desespero (Genocídio) e Os Três Mendigos. O filme é quase todo centrado em um casal de protagonistas sem nome, que recebem apenas a designação Ele e Ela, um primeiro indicativo do seu caráter arquetípico universal.

Uma breve sinopse inevitavelmente não dá conta da profundidade do filme, o que esperamos fazer no capítulo 3, mas nos ajuda a estabelecer as linhas narrativas gerais. Ele e Ela são um casal que vive uma tragédia logo no início do filme. Enquanto fazem sexo, o filho pequeno, no quarto ao lado, consegue descer do berço e, fascinado pela neve que cai do lado de fora, sobe em uma cômoda junto à janela e acaba despencando para a morte.

O descontrole da esposa começa no enterro, quando ela sofre um desmaio. Depois, enquanto se recupera em um quarto de hospital, surgem os primeiros conflitos com o marido. Ela quer tomar remédios pra aplacar sua dor insuportável, enquanto o marido psicólogo tenta explicar que o sofrimento é normal diante do luto. De volta para casa, ela tem ataques de pânico. O marido, então, se oferece para tratar dela. Adepto da terapia cognitiva, ele apresenta sua teoria da exposição e questiona qual seria o maior medo da esposa. “Eden”, ela responde, anunciando mais uma vez o elemento arquetípico, pois Eden é o nome do bosque onde o casal tem uma cabana de veraneio.

Ambos viajam para o Eden, lugar em que o marido propõe exercícios para que a esposa enfrente e supere seu medo. Embora apresente alguns poucos momentos de tranquilidade, Ela vai se tornando cada vez mais irascível e violenta. Para a personagem, a presença no Eden torna cada vez mais nítida e inevitável uma verdade que ela

⁴⁶ Entrevista de Trier para I. BOSCOV, *Veja*, edição 2127, agosto de 2009.

não pode mais negar. Essa verdade é apresentada ao público aos poucos. Em um verão anterior que a personagem passou no Eden, sozinha com o filho, ela realizava pesquisas para sua tese sobre feminicídio. Foi a primeira vez que se deu conta de que tudo que gostava no Eden era “repulsivo”. Tal repulsa está ligada à sua percepção de que a natureza é o lugar da dissolução e da finitude. Tudo está dominado pelo caos e fadado a morrer. Daí, Ela sentenciar em determinada altura do filme: A natureza é a igreja de Satã.

O marido, representante da racionalidade, se recusa a compartilhar com o que considera delírios da esposa. O choque de visões de mundo se torna progressivamente mais acirrado, chegando à agressão verbal e mesmo física.

Nestes dois personagens isolados em um Eden que tem aspecto sinistro e amedrontador, *Anticristo* coloca em cena a discussão sobre o Mal. Para Ela, a natureza é má, e isso inclui sua própria natureza. Para Ele, essa percepção não é mais que um sintoma resultante do sofrimento.

A balança do filme vai pender para o lado da esposa. O Mal se manifesta em uma fúria de violência que Ela dirige ao marido, que inclui cenas chocantes como golpear o pênis dele com uma pedra e furar sua perna com uma pesada ferramenta que provoca dor lancinante. Ele não pode mais se recusar a enfrentar a verdade. O marido descobre pelo resultado da autópsia que o filho tinha uma deformação nos pés. Depois, ao observar fotografias antigas, percebe que o menino estava sempre com os sapatos trocados: a mãe o calçava desse modo para infringir pequenas torturas ao filho.

O ápice do mal é revelado no final do filme. A narrativa retrocede ao ponto inicial. O público acompanha novamente a cena da queda pela janela, mas agora sob outro ponto de vista, que revela que a mãe acompanhou o filho se dirigindo para a morte. Em vez de salvar o garoto, ela optou pelo orgasmo.

Na cabana do Eden, nenhuma solução resta ao marido a não ser estrangular a esposa. Depois de matá-la, ele a queima em uma alta fogueira. O epílogo mostra o personagem andando pela mata apoiado em uma bengala. Quando chega ao alto de um morro, ele vê milhares de mulheres que sobem o morro, vindas de todos os lados.

“Eu acredito que Anticristo pode ser um exercício de teologia alternativa: a versão de von Trier das passagens do Genesis em que o homem é lançado do Eden e Satanás assume um papel no mundo”, analisa Ebert.⁴⁷ Para o crítico, o diretor – um dos mais heroicos do cinema mundial, capaz de agitar e perturbar o público como Buñuel e Herzog – estabelece em *Anticristo* uma declaração moral, que é de “revelar que o mundo foi criado por Satanás, e não Deus; que o mal, não Deus, reina ascendente”.⁴⁸

Ebert foi um dos críticos que ressaltou o vocabulário teológico de *Anticristo*, utilizando em sua análise conceitos como pecado original, expulsão do Paraíso e Satanás (os créditos finais do filme revelam pesquisas na área da teologia, mitologia, misoginia, ansiedade e terapia). Para Bordwell, o filme vai “além do psicodrama, para reinos de história e mito”. O crítico defende ainda que o filme é o ápice das implicações míticas que são encontradas em toda obra de Trier.⁴⁹

Em uma entrevista do diretor durante a preparação do roteiro de *Anticristo*, a entrevistadora comentou sobre a proverbial crueldade em sua obra. A resposta anunciava o grau de provocação e perturbação que ele estava disposto a atingir: “Eu não sou cruel o suficiente. Vamos ver o que você diz depois deste filme que eu tenho aqui no meu mural”.⁵⁰

Na estratégia de divulgação de *Anticristo*, um texto de Trier no site intitulado *The Trust* anunciava: “Eu gostaria de convidá-los a um breve vislumbre por trás da cortina, um vislumbre dentro do mundo escuro da minha imaginação: para dentro da natureza dos meus medos, para dentro da natureza do Anticristo”.⁵¹

Por fim, quando estreou nas telas, uma sessão para críticos em Cannes em 17 de maio de 2009 provocou reações intensas. O filme foi considerado escandaloso e gerou qualificações como “desastre”, “embaraçoso” e “Lars von Trier perdeu a cabeça”. Instado pelo repórter Baz Bamigboye, do *Daily Mail*, a justificar o filme, Trier lançou uma de suas mais conhecidas frases de efeito, dizendo-se “o melhor diretor do mundo” e a-

⁴⁷ “Antichrist”, resenha disponível em <www.rogerebert.com/rogers-journal/cannes-6-a-devils-advocate-for-antichrist>. Acesso em 11.7.2013.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ “Caos reigns: more or less”, disponível em <www.davidbordwell.net/blog/2009/07/02/cinema-in-the-world-happiest-place/>. Acesso em 13.7.2013.

⁵⁰ L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 174.

⁵¹ Cf. *ibid.*, p. 141.

afirmando ter feito o filme pela “mão de Deus”.⁵² Na mesma entrevista, com expressão ausente, Trier declarou que o filme nasceu “de uma mente muito doente”, pois foi concebido durante uma severa depressão.

As acusações de misoginia começaram desde a primeira sessão. Um artigo publicado em uma revista cultural brasileira sintetiza essa linha de ataque.

A opção do diretor dinamarquês parece ser a de investir na mítica culpa feminina [...] O que o filme nos diz é que o destino das mulheres é padecer sob a culpa até sua eliminação como papel queimado. [...]

Não há discussão sincera sobre este tema que não seja obrigada a lutar contra o cinismo de respostas como a que dá Lars Von Trier em seu filme exemplar: a culpa é das próprias mulheres. O preço a ser pago para a portadora da culpa é a morte. O argumento da culpa feminina é usado por assassinos, estupradores e praticantes de violência contra mulheres em geral.⁵³

Do outro lado da recepção crítica, resenhas louvaram a coragem e o espírito provocativo do diretor. As palavras de um crítico de jornal são exemplares dessa linha de argumentação. “Como Nietzsche, também von Trier poderia ter colocado como epígrafe: uma obra para espíritos livres, pois só estes a entenderão”.⁵⁴

O interesse desta dissertação por *Anticristo* parte das palavras do diretor. Ele declara que a relação entre cinema e religião foi algo que o “ensinaram a evitar”. Ainda assim, a “religião e o milagre têm até certo ponto estado presente em meus filmes desde o início”.⁵⁵ Lumholdt concorda: “o projeto em andamento do diretor é espiritual”.⁵⁶

A partir desta revisão da obra de Trier, e especialmente pelos dois anos de convívio com o *Anticristo*, manifestamos nossa concordância.

⁵² Cf. L. BADLEY, *Lars von Trier*, p. 142.

⁵³ M. TIBURI, “Feminicídio”. In: Revista Cult, n. 176, fevereiro de 2013.

⁵⁴ L. ZANIN, “O Anticristo: a dor e o sexo”, disponível em <blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-anticristo-a-dor-e-o-sexo/>. Acesso em 14.7.2013.

⁵⁵ J. LUMHOLDT, *Lars von Trier: interviews*, pp. 107-8.

⁵⁶ *ibid*, p. 147.

Capítulo II

ARQUÉTIPOS NARRATIVOS

A originalidade é a volta às origens.

Antonio Gaudí

“IMAGINE-SE NO EDEN”. A sugestão do personagem masculino do filme *Anticristo* é feita à esposa quando ambos estão no trem, a caminho do bosque Eden. Lugar onde costumavam passar temporadas de verão e que tem o mesmo nome do jardim bíblico. Ela fecha os olhos, ele solicita: “Diga o que vê”.

A primeira imagem do Eden oferecida ao público é carregada de solenidade. A personagem se vê atravessando uma ponte. A cena é escura, com uma luz difusa que ilumina a ponte e a água do riacho abaixo dela. A personagem parece sufocada pela densidade da vegetação ao redor. A ponte é curta, mas sua travessia parece difícil. Uma imagem que sugere reverência, como se adentrássemos em um ritual. Ela avança em câmera lenta, enquanto anuncia que nenhum pássaro canta, que a água está parada e que a escuridão chega cedo no Eden. “Eu adentro a escuridão”, avisa a esposa.

Em *O Sagrado e o Profano*, Eliade observa que a imagem da ponte é abundante nas mitologias iniciáticas, sempre sugerindo a ideia de passagem perigosa. No Islã, a ponte Cinvat passa sobre o buraco profundo do inferno e é usada para as viagens *post-*

mortem, com uma largura confortável para os justos mas afiada como a lâmina de uma navalha para os ímpios. A visão de São Paulo fala de uma ponte estreita como um fio de cabelo, que liga a terra ao Paraíso. Os árabes usam a mesma imagem para simbolizar a ligação do nosso mundo com as esferas astrais. Lendas medievais falam de uma ponte-sabre mais cortante que uma foice, cuja passagem implica sofrimento e agonia. Na Finlândia, a viagem para outro mundo é feita por uma ponte coberta de agulhas, pregos e lâminas que atravessa o inferno. “A iniciação”, diz Eliade, “equivale a uma passagem de um ser a outro e opera uma verdadeira mutação ontológica”.⁵⁷

Nosso interesse pela imagem da ponte não tem razões ontológicas, mas sim narrativas. A ponte presente no *Anticristo* de imediato vem carregada de significado simbólico. Sua presença extravasa o particular e remete para uma imagem compartilhada por escritores, pintores e cineastas. O que está encenado não é a função prosaica de atravessar um riacho; a ponte aparece como um elemento de comunicação que ecoa uma experiência elementar, primordial – ela é a passagem pela qual a personagem, junto com o público, adentra a escuridão – outra imagem típica, que significa o mergulho nos tormentos que estão por vir. A ponte e a escuridão no *Anticristo* se convertem, assim, em arquétipos narrativos.

Arquétipo é um conceito escorregadio, que pode significar muitas coisas diferentes. Em narrativa, seu uso costuma se vincular ao estudo do mito, que também foi estudado sob muitas concepções distintas. Uma definição inicial de termos e um trajeto geral de como arquétipo e mito foram interpretados, portanto, vão nos ajudar a preparar o terreno.

O primeiro recorte que se impõe é excludente. Não abordaremos o que arquétipo e mito significam para a filosofia, para a religião ou para a clínica terapêutica. Nosso interesse se concentra no *mythos* no sentido mais prosaico de narração. O foco em arquétipo também será direcionado ao escopo literário, que vincula o termo a uma noção de unidade fundamental da narrativa.

Para o percurso do conceito nos apoiamos na obra do teórico russo Eleazar Meletínski, que em *A Poética do Mito e Os Arquétipos Literários* traçou abrangentes estados da

⁵⁷ Cf. pp. 148-9.

arte sobre o tema. Nesta primeira parte do capítulo a visão será panorâmica, para que se possa situar com clareza um referencial teórico. O ponto de chegada – de onde partiremos para uma análise mais detida – será a crítica arquetípica proposta pelo crítico canadense Northrop Frye.

No verbete sobre arquétipos do *Dicionário de Mitos Literários*, o autor lamenta: “Eis aí um dos temas mais desmoralizados pela crítica moderna”. Parte do problema se deve ao fato de que “o pior dos poetas tem sua origem em Orfeu”.⁵⁸ Ou seja, o arquétipo pode facilmente se converter em um clichê. Quando acusado de recorrer a um lugar comum, o poeta sempre pode sacar o arquétipo em sua defesa, invocando alguma suposta imagem eterna ou emblema universal. Daí decorre a segunda dificuldade. Arquétipos literários podem ser isolados para apreciação crítica, mas inexistente algo como um manual de imagens primordiais que poetas e críticos possam carregar no bolso para compreender todas as narrativas. O problema é de outra ordem, conforme explica Boyer:

Na verdade, se na literatura um mito assinala uma história exemplar, ela própria cristalizada em geral em uma imagem prestigiosa e dinâmica porque reúne ou resume o espírito mais profundo de uma cultura, toda narrativa ou imagem digna de uma expressão literária pode sempre remontar a um ou vários arquétipos.⁵⁹

Sendo assim, o *Dicionário* tenta estabelecer duas características básicas de arquétipo, que trazem mais estabilidade para a definição e nos servem como porta de entrada. Arquétipo pode se referir a protótipo: alguma imagem ou tema original que esteja na matriz da experiência literária. “Figuras antigas (ou melhor, arcaicas), figuras primeiras que nunca cessarão, ao que se saiba, de dar nascimento a novas fabulações, pois é próprio de todo verdadeiro mito literário ser contagioso”.⁶⁰ Ao ampliar essa definição, encontramos o arquétipo como um modelo: uma representação exemplar, que atinge algo de essencial em uma narrativa. Aqui, o arquétipo “é o primeiro, não no sentido de original, mas no sentido de superior”.⁶¹

Logo nas primeiras linhas de *Os Arquétipos Literários*, Meletínski propõe uma definição ampla, mas não por isso imprecisa.

⁵⁸ R. BOYER, “Arquétipos”. In: P. BRUNEL (org), *Dicionário de mitos literários*, p. 89.

⁵⁹ *ibid*, p. 89.

⁶⁰ *ibid*, p. 90.

⁶¹ *ibid*, p. 91.

O propósito do presente trabalho é estudar a origem daqueles elementos temáticos permanentes que acabaram se constituindo em unidades como que de uma “linguagem temática” da literatura universal. Nas primeiras etapas de desenvolvimento esses esquemas narrativos caracterizam-se por uma excepcional uniformidade.

Nas etapas mais tardias eles são bastante variados, mas uma análise atenta revela que muitos deles não passam de transformações originais de alguns elementos iniciais. A esses elementos pode-se atribuir a denominação de arquétipos temáticos, para maior comodidade.⁶²

A comodidade vale também para os propósitos desta dissertação, por ser a definição bastante aplicável. A visão de Meletínski não difere muito da de Frye, que veremos adiante. Ambos os teóricos também estão de acordo em relação ao mito. Para Meletínski, ele é o “o berço da cultura em geral e dos gêneros literários em particular”.⁶³

2.1. Em busca das essências

Com o terreno aplainado, sigamos os caminhos trilhados por Meletínski a respeito do entendimento que diversos autores tiveram sobre mito e arquétipo, recorrendo às fontes originais. De acordo com o teórico, o napolitano Giambattista Vico criou a primeira filosofia séria do mito, com a sua *Ciência Nova*, do início do século 18. Vico destacou a potência imaginativa dos povos primitivos e o sublime da poesia antiga. Na sua proposta de desenvolvimento da humanidade, a evolução acontece em três etapas distintas, expressando uma história ideal eterna. No princípio há a idade dos deuses, seguida pela idade dos heróis e, por fim, a idade dos homens. Neste último estágio, a poesia é só um adorno do cotidiano, mas no primeiro a linguagem poética dominava todas as instâncias da vida. Não existia artista individual porque todos eram poetas por natureza – a imaginação criativa era a própria forma mental do pensar primitivo. Paradoxalmente, a época divina era, para Vico, um estágio infantil da humanidade, dominado pela irracionalidade; mas é justamente dessa falta de razão que brota a força criativa e imaginativa do mito.

A sabedoria poética, que foi a primeira sabedoria da gentildade, teve de começar por uma metafísica, não raciocinada e abstrata, como a de agora, dos doutos, mas sentida e imaginada como deve ter sido pelos primeiros

⁶² E. M. MELETÍNSKI, *Os arquétipos literários*, pp. 19-20.

⁶³ “Harmonia mítica com o cosmos”. In: A. F. BERNARDINI e J. P. FERREIRA (orgs), *Mitopoéticas*, p. 53.

homens, pois aqueles, desprovidos de qualquer raciocínio, eram dotados de sentidos robustos e vigorosíssimas fantasias.⁶⁴

Praticamente trancado em uma biblioteca, já mais para o final de sua vida e sem dados plenamente confiáveis sobre os povos antigos, Vico intuiu e percebeu muitas peculiaridades do mito que foram desenvolvidas apenas anos depois. A sociologia de Lévi-Bruhl guarda relações de identidade com Vico; a interpretação dos mitos a partir de seu conteúdo latente, escondido por detrás de uma camada narrativa nebulosa, foi mote para a psicanálise e para a psicologia analítica (Vico relaciona a história de Ariadne, por exemplo, com a arte de navegação, com o fio representando o percurso); o filósofo Benedetto Croce afirma que Vico criou uma “metafísica da mente humana”, e o escritor James Joyce garante que teve a imaginação despertada pela *Ciência Nova*. Auerbach assinala o fato de Vico ter criado o historicismo estético – a avaliação dos padrões de arte não por um manual eterno que determine a beleza e a feiura, mas sim vinculados ao ideal de cada época – meio século antes de os românticos apresentarem essa perspectiva estética como aquisição preciosa da mente humana.⁶⁵ A *Ciência Nova* não trata só de mitologia; em suas páginas se encontra uma catedral de conhecimento em estilo barroco, que interpreta a evolução do homem em diversos aspectos, como Direito, Filosofia, Política, Linguagem e Religião.

O mesmo elogio ao mito se dissemina entre os românticos, interessados na poesia do mito, na sua capacidade de portar símbolos carregados de significado e na sua emocionalidade e autenticidade. A interpretação do mito no período atinge o ápice em Schelling, que encontra na mitologia uma expressão para o seu idealismo. O pressuposto é que os deuses, enquanto ideias contempláveis, têm para a arte a mesma importância que as ideias propriamente ditas para a filosofia.

“Mitologia é a condição necessária e a matéria primeira de toda arte”.⁶⁶ Com essa sentença do parágrafo 38 da segunda seção da *Filosofia da Arte*, Schelling eleva o mito à condição de material eterno, único solo de onde podem brotar as obras de arte. O programa estético do filósofo apregoa: “Todo grande poeta, digo, está convocado a fazer um todo da parte que lhe é revelada deste mundo, e a criar, da matéria dele, a

⁶⁴ G. VICO, *Ciência nova*, p. 153.

⁶⁵ Cf. “Vico e o historicismo estético”. In: E. AUERBACH, *Ensaio de literatura ocidental*, pp. 341-56.

⁶⁶ F. W. SCHELLING, *Filosofia da Arte*, p. 68

sua mitologia".⁶⁷ Poetas como Dante, Goethe, Cervantes e Shakespeare se encontram em tão alta conta porque criaram "mitos eternos".

O conceito de arquétipo ganhou nova dimensão nas mãos da psicologia analítica. Arquétipo e inconsciente coletivo estão entre as teorias mais conhecidas de Jung. O inconsciente coletivo, segundo seu postulado, repousa em uma camada mais profunda do que o inconsciente pessoal freudiano. Se este é de natureza totalmente individual, o inconsciente coletivo carrega conteúdos universais, idênticos em toda parte e em todos os indivíduos, como um substrato psíquico comum a todo ser humano.⁶⁸

Se o conteúdo do inconsciente pessoal são os complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo são os arquétipos. Meletínski aponta que o termo arquétipo encontra flutuações na obra do próprio Jung, e que a hipótese de que são transmitidos por hereditariedade é um ponto frágil da teoria.⁶⁹ Para o foco que nos interessa – ou seja, o significado de arquétipo em narrativa – a psicologia analítica identifica os arquétipos na forma como são representados nos mitos, nos contos de fadas, nos sonhos ou na fantasia psicótica. Os arquétipos na verdade não são essas imagens; antes, essas imagens dão forma a um conteúdo anímico da psique que precisa de modos de expressão. O mito se apresenta então como uma das formas secundárias de conhecer os arquétipos. Nas narrativas mitológicas os arquétipos aparecem como motivos, temas ou imagens que se apresentam com vívida constância, mesmo em culturas distantes no tempo e no espaço, o que implica dizer que a constância não poderia ser explicada pela tradição e transmissão.

O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as "motivos" ou "temas".⁷⁰

Por seu caráter transpessoal e por expressarem imagens primordiais, os arquétipos têm existência universal, defende Jung. Apesar de suas inúmeras variações de detalhes, a configuração básica de um arquétipo permanece idêntica. Alguns desses temas

⁶⁷ F. W. SCHELLING, *Filosofia da Arte*, p. 103, grifo no original.

⁶⁸ Cf. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, p. 15

⁶⁹ Cf. *Os arquétipos literários*, p. 20; *A poética do mito*, pp. 66-9.

⁷⁰ C. G. JUNG, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, p. 53.

básicos são os irmãos inimigos, as duas mães, o velho sábio, o segundo nascimento e a criança divina.

Ao traçar uma espécie de anatomia comparada da psique – ou seja, observando paralelos entre conteúdos de sonhos e delírios com histórias míticas de povos ancestrais – Jung conclui que “os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras”.⁷¹ Acrescentamos: e que não param de criar histórias.

Jung citou com frequência exemplos tirados dos livros, mas não fez um estudo sistemático sobre literatura. Uma porta de entrada se encontra no artigo “Psicologia e Poesia”,⁷² que fornece a chave para a aplicação dos arquétipos e do inconsciente coletivo pela crítica literária. O poeta, defende o artigo, é um profeta e visionário, que tem a chave para um mundo noturno e desconhecido, que atua em segredo, lugar onde se encontram histórias mergulhadas no inconsciente coletivo de tempos imemoriais. O artista é, assim, “portador e plasmador da alma inconsciente e ativa da humanidade”.⁷³ O grande poeta ultrapassa a expressão pessoal e recorre às figuras mitológicas que lhe são afins para dar contorno às suas visões. Dante recorre ao inferno, purgatório e céu; Goethe precisa do monte das bruxas e do mundo telúrico da Grécia; Wagner de toda mitologia nórdica e da lenda de Parsifal; Blake trabalha com a riqueza das imagens do Apocalipse bíblico. “São numerosos os motivos mitológicos que emergem, embora dissimulados na linguagem moderna das imagens”, defende Jung.⁷⁴ Essa dissimulação antecipa uma percepção que Frye vai sistematizar às últimas consequências, como veremos mais adiante. Jung sugere que a águia de Zeus pode se converter em um avião em linguagem moderna, assim como um combate de dragões pode virar uma colisão de trens e a mãe ctônica pode ser figurada pela gorda vendedora de legumes da ópera – essa recorrência do arquétipo em nova roupagem é o que Frye vai chamar de *deslocamento*.

Estava aberta a trilha para todo um campo de investigação da mitologia comparada, que busque a recorrência e as variações dos arquétipos desde a visão do louco, pas-

⁷¹ *O homem e seus símbolos*, p. 79.

⁷² In: *O espírito na arte e na ciência*, pp. 85-108.

⁷³ *ibid*, p. 104.

⁷⁴ *ibid*, p. 152.

sando pelas mais diversas mitologias até as páginas da literatura. Uma seguidora de Jung, Maud Bodkin, atingiu grande repercussão no terreno da comparação dos conteúdos imaginativos em *Archetypal Patterns in Poetry*. Foi uma das primeiras e mais bem sucedidas aplicações das noções de arquétipos e inconsciente coletivo à literatura, estabelecendo paralelos de Virgílio, Dante, Shakespeare, Milton e Goethe com a mitologia, a partir de temas-padrões como céu e inferno, renascimento, as imagens da mulher, de Deus e o diabo e do herói. O que o livro de Bodkin apresenta é principalmente a constância de certos temas, interpretadas pela autora pelo fato de a literatura subordinar a vida individual a um ritmo universal. Outro junguiano, Erich Neumann, propôs a tese de que a “consciência individual do ego tem de passar pelos mesmos estágios arquetípicos que determinaram a evolução da consciência da vida da humanidade”.⁷⁵ Seu livro apresenta a grande narração do despertar do eu, vinculado aos mitos de criação em que do caos se faz o cosmos, passando pela sofrida emancipação gradativa da consciência, que se expressa nas sobre-humanas provas pelas quais passa o herói, até o que Jung chama de individuação, que é a realização plena do ser ao derrotar as forças obscuras. A mente humana é, para Neumann, o palco onde se encenam ao mesmo tempo os conflitos pessoais internos e a progressão da história do espírito – encontro que define os destinos do homem e da humanidade.

O mitólogo Joseph Campbell tornou-se um dos mais populares estudiosos desta área. Pesquisador de grande fôlego, Campbell compilou uma gigantesca gama de mitos e contos folclóricos de várias épocas e de várias partes do mundo – da mitologia egípcia à escandinava, da babilônica à hindu, da chinesa à celta, além de mitologias primitivas, grega e cristã. Seu interesse sempre esteve no campo da mitologia comparada, com paralelos entre narrativas diversas que demonstrem suas semelhanças. A partir daí, a hipótese radical é que “é sempre com a mesma história – que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante – que nos deparamos”.⁷⁶ Do livro *Finnegans Wake*, de James Joyce, Campbell extraiu o termo *monomito*. No livro *O Herói de Mil Faces* o teórico narra as etapas dessa espécie de proto-história, a narrativa modelo que dá origem a todas. No primeiro ato – a partida – um herói vive em seu mundo cotidiano quando recebe um chamado para a aventura; no começo, ele resiste ao chamado, mas logo recebe algum tipo de auxílio sobrenatural que o leva à travessia

⁷⁵ E. NEUMANN, *História da origem da consciência*, pp. 13-14.

⁷⁶ J. CAMPBELL, *O herói de mil faces*, p. 15.

do primeiro limiar, fronteira para um mundo de prodígios sobrenaturais; no segundo ato – a iniciação – o herói se depara com forças fabulosas e enfrenta um caminho de provas que pode incluir arquétipos como o encontro com a deusa, a mulher como tentação ou a sintonia com o pai; o herói vive então sua mais difícil provação e obtém uma vitória decisiva; é chegada a hora do terceiro ato – o retorno –, que envolve uma hesitação inicial, depois uma fuga mágica, o resgate com auxílio externo e a passagem pelo limiar do retorno. O herói, para Campbell, é o representante arquetípico do homem eterno, que enfrenta limitações e forças obscuras para alcançar as fontes primárias da existência, trazendo à comunidade as lições libertadoras de vida renovada que aprendeu. O monomito da saída de casa, provações e retorno solene une Prometeu, Jasão, Enéias, a lenda de Buda e a saga de Moisés. A partir de Jung, Campbell também ressalta a relação íntima entre mito e jornada pessoal. Na sua fórmula, “o sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado”,⁷⁷ e ambos simbolizam a dinâmica da psique.

Por isso os mitos seguem vivos e atuantes, defende o autor, seja no cinema ou nas páginas dos escritores modernos, objeto de estudo do último volume de *As Máscaras de Deus*, sobre mitologia criativa. “A última encarnação de Édipo, a continuidade do romance entre a Bela e a Fera, interrompidas esta tarde na esquina da 42th Street com Fifth Avenue, esperam que o semáforo mude”.⁷⁸

A possibilidade estava dada para que Jung chegasse a Hollywood. Os estudos de Campbell despertaram o interesse de um jovem cineasta em ascensão, que teve picos de inspiração a partir da leitura de *O herói de mil faces*. O interesse do diretor passou a ser recriar o monomito no espaço sideral, seguindo de perto os padrões mitológicos identificados por Campbell. Com essa meta em vista, George Lucas iniciou os novos tratamentos do roteiro de *Guerra nas Estrelas*.

O livro de Campbell repousava também sobre a mesa de trabalho de um analista de roteiros da Disney. Christopher Vogler começou a perceber um padrão nas centenas de páginas que lia mensalmente, e passou a se interrogar por que algumas histórias poderiam funcionar como próximos *blockbusters* e outras não. Convicto de que

⁷⁷ J. CAMPBELL, *O herói de mil faces*, p. 27.

⁷⁸ *ibid*, p. 16.

Campbell “tinha decifrado o código secreto das histórias”,⁷⁹ Vogler redigiu um memorando interno de sete páginas, intitulado *Guia Prático de O Herói de Mil Faces*. Logo o texto se converteu em um novo manual para a indústria, sendo aplicado na concepção de animações como *A Bela e a Fera* e *A Pequena Sereia* e identificado por uma revista especializada como a bíblia da nova indústria, uma comparação significativa.

O memorando se transformou no livro *A Jornada do Escritor*, ainda hoje muito utilizado por roteiristas do mundo inteiro. Vogler adaptou o monomito para a jornada do protagonista de filmes com feições clássicas, aptos a atingir o grande público. O livro inclui personagens arquetípicos como o herói, o mentor, o guardião de limiar, o arauto, a sombra e o camaleão, além da tão propalada jornada do herói.

Para demonstrar as etapas da jornada, recorreremos à aplicação prática que Stuart Voytilla deu a ela no livro *Myth and the Movies*, que se propõe a explicitar a jornada em 50 filmes de sucesso. Um deles é *Os Imperdoáveis*, de Clint Eastwood.⁸⁰ Nele, encontramos o herói William Munny vivendo como um mal ambientado dono de um pequeno rancho, incompetente para o trabalho pois a sua verdadeira vocação é de assassino, função da qual se aposentou por conta da intervenção da falecida esposa. Estamos na parte expositiva do filme, que Vogler chama de *Mundo Comum*. Em seguida vem o *Chamado à Aventura*, na forma da visita de um forasteiro que propõe a Munny que eles sigam a um condado distante para vingar uma prostituta que teve seu rosto cortado por um cliente, e com isso ganhem uma recompensa. Munny reage com a tradicional *Recusa do Chamado*, por não se sentir apto a voltar a matar, resultado da culpa que carrega pela morte da esposa. Na próxima etapa, o herói tem o seu *Encontro com o Mentor*, papel para o qual os diretores de elenco com frequência veem o rosto de Morgan Freeman. Munny, o mentor e o jovem pistoleiro partem então com seus cavalos pela imensidão do oeste, deixando para trás o *Mundo Comum* e entrando no *Mundo Especial*. A fronteira é marcada por uma *Travessia do Limiar*, que Eastwood e o roteirista David Webb Peoples representam como uma conversa ao redor da fogueira em que Munny começa a ser assombrado pelos fantasmas do seu passado de alcoólatra, péssimo marido e assassino inclemente. O mundo especial deixa claro quem são os aliados – o grupo de prostitutas injustiçadas – e quem são os

⁷⁹ C. VOGLER, *A jornada do escritor*, p. 37.

⁸⁰ pp. 69-72.

inimigos, estes encarnados na figura do temível xerife Pequeno Bill. As regras deste mundo também são estabelecidas, e, na etapa chamada de *Aproximação da Caverna Oculta*, Munny entra no condado debaixo de uma forte chuva, sem perceber a placa que avisa que armas não são permitidas no lugar. A próxima etapa, decisiva, consiste no que os manuais de dramaturgia chamam de *crise*, e que Vogler, seguindo sua metáfora mítica, batizou de *Provação*. É o momento em que as forças do conflito estão no seu momento mais agudo – em *Os Imperdoáveis*, Munny está frente a frente com Pequeno Bill e sua tropa num bar. Munny se recusa a tocar na bebida e redespertar o seu lado violento, e por isso toma uma surra que quase o leva à morte. A provação mítica é um momento de quase morte que naturalmente faz o herói rever seus valores e enxergar o mundo de outra forma. Munny acorda sob os cuidados da prostituta de rosto cortado e observa que nunca tinha prestado a devida atenção à paisagem ao redor. É uma espécie de *Recompensa* que o herói obtém após passar por um acontecimento extremo. Com força redobrada, Munny e seus parceiros matam os responsáveis pela agressão à prostituta. É chegada a hora do *Caminho de Volta*, mas para isso é preciso romper uma segunda travessia. Munny fica sabendo que Bill e seus comparsas mataram o personagem de Morgan Freeman, após bárbara tortura. O herói toma um longo gole de bebida, sinal inequívoco da sua conversão a ser quem ele é – ou seja, o assassino que já matou “tudo que anda e rasteja” – e segue no encalço de Bill. Ambos têm um novo encontro, no mesmo cenário da *Provação*. Mas agora o herói é conhecedor de si mesmo e com potência suficiente para matar o bando inteiro de Bill, o dono do bar e, por último, o xerife cruel, imediatamente depois de anunciar que ambos se encontrarão no inferno. A matança final é o clímax do filme, chamado por Vogler de *Ressurreição*, por ser o momento em que se completa a transformação interna e o herói desperta pra uma nova existência. Como observa Campbell, a ação do herói é exemplar e coletiva, pois transforma toda a comunidade.⁸¹ Vogler chama esse momento final de *Retorno com o Elixir*. Antes de partir, Munny anuncia aos sobreviventes as novas leis que passarão a vigorar, mais justas e humanas, e pobre daquele que não as cumprir. No lado pessoal, agora ele pode pegar seus filhos e seguir com a vida em um novo lugar, pois com seu ato de justiça conseguiu uma possibilidade de se redimir pela morte da esposa.

⁸¹ Cf. *O herói de mil faces*, pp. 225-36.

Eastwood é um narrador clássico, e o filme de fato é um belo exemplo de que a jornada reverbera na plateia. De *Casablanca* a *ET* a mesma moldura pode ser abstraída, e mesmo um cineasta de estética distinta como Kubrick acaba eventualmente contando sua história sob a égide da jornada, como em *De Olhos Bem Fechados*.

A obra de Gilbert Durand, discípulo do filósofo Gaston Bachelard e sob influência do junguismo, é um esforço de sistematização e classificação da enorme variedade de arquétipos que se encontra no vasto manancial mítico. Sua arquetipologia busca encontrar uma ordem na constelação de imagens que habitam nas narrativas, em um trabalho fenomenológico que intenta construir um inventário geral dos recursos imaginários.

Durand é um firme defensor da imaginação, constantemente vista sob suspeita pela ótica racionalista. “Porque a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário”.⁸² Todo trabalho do autor tem sido voltado a uma pedagogia da imaginação, que precisa se impor ao lado da cultura física e do raciocínio. Uma educação estética que inclui o cinema – que veicula, para Durant, um valioso repertório imagético – a poesia, pois os arquétipos são antes de tudo psicologia poética, e o mito, que é uma dinâmica de símbolos, arquétipos e esquemas que se traduzem em narrativas.

Sua laboriosa “descrição fenomenológica dos conteúdos da imaginação”⁸³ mobilizou o conhecimento das mais diversas áreas, como filosofia, antropologia, psicologia e sociologia, convertendo *As Estruturas* em um extenso manual do imaginário. Não cabe nos limites desta dissertação explorar os eixos que Durand adotou para seu complexo quadro classificativo, mas vale apontar a semelhança entre os seus conceitos de regimes diurno e noturno das imagens com as chaves apocalípticas e demoníacas dos arquétipos em Frye, que veremos adiante.

Um trabalho pioneiro e indispensável neste esforço de catalogação e comparação do imaginário foi feito em 1928 na Rússia por Vladimir Propp. A “morfologia” do seu livro, hoje clássico, *Morfologia do Conto Maravilhoso*, significa estudar as partes que

⁸² *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 430.

⁸³ *ibid*, p. 337.

compõem o conto, decompô-lo em suas unidades básicas para estudar suas formas. “No âmbito do conto popular, folclórico, o estudo das formas e o estabelecimento das leis que regem sua disposição são possíveis com a mesma precisão da morfologia das formações orgânicas”, defende Propp.⁸⁴ Por meio de um trabalho analítico, metódico e, segundo o autor, quase braçal, o método consistiu em compilar e comparar uma amostra de cem contos do folclore de povos diversos, para isolar suas partes constituintes e encontrar grandezas constantes. Estas grandezas são as funções dos personagens. “O conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes”, concluiu.⁸⁵ Daí Propp ter encontrado surpreendente uniformidade na diversificação dos enredos. Algumas funções que se repetem no conto maravilhoso são: um dos membros da família sai de casa, impõe-se ao herói uma proibição, a proibição é transgredida, o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família, o herói é submetido a uma prova, um meio mágico passa às mãos do herói, o herói e o antagonista se defrontam em combate direto, o antagonista é vencido, o dano inicial é reparado, o regresso do herói.⁸⁶ Propp não utilizou o conceito de arquétipo, mas o isolamento de cada função e suas múltiplas combinações é a contribuição decisiva de Propp para o estudo das unidades fundamentais que compõem a narrativa. A obra do folclorista russa ficou restrita a círculos de especialistas até sua tradução para o inglês em 1958. Desde então, houve a extensão do método proppiano para os estudos literários, especialmente aqueles que se baseiam em análise estrutural e busca de padrões.

Dois trabalhos curiosos que procuram fazer um inventário das funções elementares da narrativa são os de Georges Polti e Etienne Souriau. No início do século, Polti publicou seu pequeno tratado *As Trinta e Seis Situações Dramáticas*, que defende que a diversidade nos palcos poderia ser restrita a algumas situações fundamentais que compreendem a substância de qualquer enredo e abarcam qualquer espectro de emoções. As trinta e seis situações têm constituição genérica, como o Enigma, a Perseguição, o Crime seguido de Vingança, o Resgate, a Loucura, a Inimizade entre Parentes, o Adultério Fatal e o Sacrifício por uma Paixão.

⁸⁴ *Morfologia do conto maravilhoso*, p. 1

⁸⁵ *ibid*, p. 21.

⁸⁶ Cf. *ibid*, pp. 26-62.

Bem menos econômico, Souriau publicou no início da década de 1970 seu *As Duzentas Mil Situações Dramáticas*. A inflação numérica se explica pelo fato de a obra propor uma espécie de análise combinatória entre situações dramáticas e funções dramáticas básicas. De clara inspiração proppiana – “Como se nos deparássemos com um Propp do teatro, estamos diante de uma verdadeira e surpreendente ‘morfologia da fabulação dramática’”, como anuncia a orelha de apresentação da edição brasileira⁸⁷ – Souriau investe na ideia de que “existe, na invenção dramática, necessidade de uma espécie de cálculo (ou de delicado *sentir*) das forças humanas em confronto; em suas combinações; nos aspectos morfológicamente diversos que assumem suas organizações dinâmicas”.⁸⁸ Mais complexo que as tentativas anteriores, Souriau tenta isolar as forças básicas da dinâmica teatral – incorporadas nos personagens – e seus conflitos possíveis. De forma curiosa, o autor atribui a cada um desses elementos um símbolo extraído da astrologia (por exemplo, o Leão como força temática e o Sol como o Bem cobijado), o que permite que a complexidade de uma peça possa ser analisada por extensas fórmulas algébricas / astrológicas.

Outra influência decisiva para a investigação do arquétipo pela crítica literária veio do campo da antropologia. Um dos expoentes da escola ritualística – que defendia a anterioridade do ritual em relação ao mito –, James George Frazer expõe em seu livro *O Ramo de Ouro* aquele que seria o mitema fundamental das narrativas mágicas: a história do rei-feiticeiro, periodicamente morto e substituído, que guarda íntima relação com os períodos de colheita e bem estar da tribo. A obra de Frazer apresenta rituais e mitos de tribos e culturas diversas, e embora contestada no terreno da antropologia, alcançou interesse mais amplo do que o círculo dos etnógrafos. Os escritores se interessaram pela sugestão do ciclo incessante de morte e renascimento, de sofrimento e renovação – o ramo dourado já indicava alguma associação entre o mundo da natureza e o mundo do drama, onde o sofrimento e a tragédia podem ser os caminhos necessários para a transformação e uma nova compreensão da vida.

A influência de Frazer, bem como da etnologia científica do século 20, se disseminou entre estudiosos da narrativa, gerando interpretações diversas do mito, das quais sumarizamos algumas. Lord Raglan foi um dos pioneiros na busca de padrões. Em

⁸⁷ E. SOURIAU, *As duzentas mil situações dramáticas*.

⁸⁸ *ibid*, p. 9. Grifo no original.

seu livro sobre o herói,⁸⁹ ele estabelece 22 incidentes típicos da sua trajetória. Alguns deles: o herói é filho de uma virgem virtuosa ou de um rei, nascido em circunstâncias atípicas, identificado como filho de um deus, sofre ameaça de morte tão logo tenha nascido, vence um rei, um gigante, um dragão ou uma besta selvagem, casa-se com uma princesa, se torna rei, prescreve leis, encontra uma morte misteriosa. Raglan defende a constância da maioria dos padrões nos grandes heróis de origens diversas, mostrando como eles se encontram em Édipo, Romulo, Hercules, Jasão, Perseu, Dioniso, Apolo, Moisés, Siegfried e Robin Hood, entre outros.

Francis Fergusson segue a trilha aberta por Gilbert Murray e Jane Harrison; todos eles, inspirados pelo mitema de Frazer, buscam aplicar o mitema de morte e renovação ao mundo do palco. Murray é considerado pioneiro na associação do drama e da epopeia com o ritual. Fergusson estuda a tragédia de Édipo tendo como princípio que seu sofrimento e sua necessária substituição não são uma questão pessoal, mas obrigatórias para a renovação espiritual de Tebas.⁹⁰ Também Herbert Weisinger procura paralelos da morte periódica do rei no drama, mais especificamente na tragédia shakespeariana. A essência mesma da tragédia, segundo Weisinger, é o fato de ela representar melhor do que qualquer gênero o ciclo ancestral de mergulho no sofrimento como condição para a renovação.⁹¹

A corrente chamada crítica mitológica, que floresceu nos anos 1950, nos aproxima da obra de Northrop Frye, que constitui nossa teoria principal. Na apresentação de uma coletânea de ensaios na área, John Vickery expõe os princípios centrais dessa escola. Em primeiro lugar, seus autores consideram que a faculdade mitopoética é inerente ao processo de pensamento e responde a necessidades humanas básicas. Em segundo lugar, o mito é a matriz da qual a literatura emerge histórica e psicologicamente. Como resultado, enredos, temas, personagens e imagens são basicamente complicações e deslocamentos de elementos similares do mito e do folclore. Terceiro: o mito pode não apenas estimular o artista, mas prover conceitos e padrões que um crítico pode utilizar para interpretar obras específicas da literatura. A gramática do mito oferece maior acuidade para compreender a linguagem literária. Por fim, a capacidade da

⁸⁹ *The hero: a study in tradition, myth and drama.*

⁹⁰ Cf. "The idea of a theater". In: R. SEGAL, *The myth and ritual theory*. pp. 245-66.

⁹¹ Cf. "The myth and ritual approach to Shakespearean tragedy". In: R. SEGAL, *The myth and ritual theory*, pp. 267-84.

literatura em nos mergulhar nas profundezas do mito nos leva ao mistério da experiência humana. A literatura, nesse sentido, tem a função de perpetuar a sabedoria ancestral.⁹² Com esses princípios como parâmetros, os autores da coletânea encontram padrões míticos em Faulkner, Virginia Woolf, no *Moby Dick* de Melville, em D. H. Lawrence, Mark Twain, Zola, Conrad e outros.

Destacamos esses momentos do percurso dos conceitos de arquétipo e mito, vinculados ao seu significado narrativo, porque nos ajudam a mapear o terreno em que vamos pisar. As relações entre mito, arquétipo e literatura são o princípio governante de toda obra do crítico literário canadense Northrop Frye, herdeiro das fontes citadas. Frye está de acordo com o pioneirismo de Vico, e os ares de Jung e Frazer sopram em sua obra – ele declarava que os *Símbolos da Transformação*, de Jung, e *O Ramo de Ouro*, de Frazer, eram bases sólidas para a crítica literária. Passemos então à sua teoria, que é o nosso ponto de chegada.

2.2. A ciência dos arquétipos

Frye construiu uma sistematização rigorosa das relações entre mito, arquétipo e literatura, sendo considerado um dos teóricos que mais avançou nesse território. Pelo alcance de suas intuições, foi um dos críticos mais influentes do século 20. Sua extensa obra inclui 21 livros publicados em vida – grande parte composto pelos mais de 300 ensaios que escreveu ou versões impressas de aulas e palestras – além de várias coletâneas póstumas, incluindo a publicação de seus cadernos de anotações. No seu país de origem, o Canadá, onde segue prestigiado, é realizado anualmente um festival literário que leva seu nome.

Em outros países, a crítica de Frye perdeu espaço a partir dos anos 1970 para teorias como a desconstrução e a crítica marxista. Alguns de seus principais títulos publica-

⁹² Cf. *Myth and literature*, p. ix.

dos no Brasil estão fora de catálogo, e sua obra magna, *Anatomia da Crítica*, se encontra inflacionada nas prateleiras de alguns poucos sebos.⁹³

Prosador conhecido pelo seu estilo e erudição, Frye foi antes de tudo um educador. Sua obra não se dirige apenas a um círculo de especialistas, e se trazem dificuldades de compreensão elas se devem mais à sutileza das percepções do que a qualquer tipo de hermetismo. Renomado professor, sua obra extrapola a crítica literária e inclui escritos sobre sociedade e cultura, em permanente preocupação com uma educação humanista e liberal. “Ele propôs uma dança entre teoria e imaginação, literatura e crítica, a Bíblia e a literatura, o mundo literário e o mundo social”.⁹⁴

Apesar da diversidade de temas, a obra de Frye pode ser considerada um desenvolvimento coerente e sistemático de suas intuições iniciais, que servem como parâmetro para a interpretação de fenômenos diversos. Frye é um “criador de sistemas”,⁹⁵ que postula uma teoria global, como René Girard. “Um dos meus críticos menos criteriosos observou recentemente”, ironiza Frye, “que eu parecia estar reescrevendo o meu mito fundamental a cada livro que publicava. Foi certamente o que fiz, e jamais leria ou confiaria em qualquer escritor que não agisse do mesmo modo”.⁹⁶

A *Anatomia da Crítica*, livro que o projetou, pode, sem risco de exagero, ser considerada uma poética – no sentido de uma visão penetrante da arte literária que o termo carrega desde Aristóteles. Os ensaios do livro propõem quatro abordagens críticas que intentam estabelecer, nas palavras do autor, “um estudo coerente e sistemático, cujos princípios elementares pudessem ser explicados a qualquer rapaz inteligente de dezenove anos”.⁹⁷

Em seu primeiro livro, *Fearful Symmetry*, de 1947, Frye analisa a obra do poeta e pintor William Blake. Frye afirma que Blake intuiu poeticamente muitas hipóteses que ele desenvolveu como crítico. Boa parte dessas intuições tem a ver com a relação entre a narrativa bíblica e a expressão poética. Desde então o estudo da Bíblia se encon-

⁹³ Situação que deve mudar com a anunciada reedição de *Anatomia* e outros títulos pela editora É Realizações.

⁹⁴ J. HART, *The theoretical imagination*, p. 2.

⁹⁵ Expressão usada por W. JOHNSEN, *A violência e o modernismo*, p. 37.

⁹⁶ *O caminho crítico*, p. 7.

⁹⁷ *Anatomia da crítica*, p. 22.

tra no horizonte de Frye. Na última década de vida, ele publicou dois livros fundamentais que colocam o texto sagrado no centro das atenções: *Código dos Códigos* (1982) e *Words with Power* (1990).

O fato de ter estudado teologia antes de se graduar em Filosofia e Inglês na Universidade de Toronto, somado ao seu posto como ministro na United Church of Canada, uma instituição que nasceu da união entre metodistas, congregacionistas e presbiterianos, fez com que uma parte do mundo acadêmico olhasse Frye com desconfiança. Tomar a Bíblia como referência da experiência literária foi interpretado como uma espécie de catequese disfarçada. Terry Eagleton pede ao leitor para desconfiar de Frye, assegurando que sua obra é “o trabalho de um humanista cristão dedicado (Frye é clérigo), para quem a dinâmica que impulsiona a literatura e a civilização – o desejo – só encontrará a realização derradeira no reino de Deus”.⁹⁸ Pauline Kogan radicaliza o ataque, que começa desde o título de seu livro: *Northrop Frye, The High Priest of Clerical Obscurantism*.

A abrangência da obra de Frye impõe um recorte. Suas ideias orbitam em torno de um quadro conceitual global, que dá sentido a cada elemento. Nosso objetivo será expor esse quadro, destacando os elementos que servirão como instrumentos para a leitura interpretativa do filme *Anticristo* no capítulo seguinte.

2.3. Afinidades imagéticas

A primeira elaboração do programa crítico de Frye aparece no artigo “Os arquétipos da literatura”, publicado na *Kenyon Review*, em 1951.⁹⁹ Neste texto, o autor postula a crítica literária como ciência, que adote procedimentos sistemáticos e coerentes, em vez de se restringir a juízos de valor. Para tanto, é necessário pressupor uma ordem, um princípio de inteligibilidade, que pode ser apreendido se passarmos do casual para o causal, do fortuito para o sistemático, do gosto para os parâmetros. A literatura deve ser mais que um conjunto de livros empilhados – da mesma forma que a biologia pressupõe uma ordem da natureza, a crítica deve pressupor uma ordem das

⁹⁸ *Teoria da literatura: uma introdução*, p. 100.

⁹⁹ Publicada no Brasil no livro *Fábulas de Identidade*, pp. 13-27.

palavras. “Sugiro que o que falta, no momento, à crítica literária é um princípio coordenador, uma hipótese central que, como a teoria da evolução na biologia, verá o fenômeno como partes de um todo”.¹⁰⁰ Embora a literatura – como a natureza – seja inexaurível e tenha potencialmente sempre mais a revelar, isso não anula a hipótese de encontrar nela uma coerência.

Em *Anatomia da Crítica*, de 1957, Frye estabelece seu método científico de crítica literária. Ele parte da constatação de que a crítica tende a ser centrífuga; ou seja, seus ângulos de análise provinham do marxismo, da psicanálise, do existencialismo e de outras disciplinas. Era preciso, portanto, encontrar postulados internos, que venham da própria arte com a qual se trabalha. O termo *anatomia* tem o sentido de estabelecer um quadro integral de relações literárias, que identifique como cada parte se relaciona com o todo, e como um padrão pode ser entendido a partir de uma estrutura conceitual. A ambição é estabelecer fundamentos que tenham função idêntica às notas, escalas e claves da música – a metáfora musical é usada com frequência pelo autor, e por isso vamos voltar a ela adiante. Nenhum músico se queixa de que as sete notas e seus acidentes limitam sua expressão artística, nem nega que com estes mesmos elementos restritos é possível criar uma sonata da Bach ou o último hit do verão que perturba os ouvidos mais apurados. Não deveria causar estranheza, portanto, o postulado de que também na literatura os fundamentos expressivos são limitados e podem ser identificados.

Novamente aqui a necessidade de um princípio coordenador, de uma hipótese geral. Frye especula: “Começamos a imaginar se não podemos ver a literatura não só complicando-se no tempo, mas estendendo-se num espaço conceitual, a partir de algum tipo de núcleo que a crítica localizasse”.¹⁰¹

Esse núcleo é o mito, e seus elementos centrais são os arquétipos. Uma primeira definição é importante, que poderá ser refinada no seu devido tempo. Mito, em Frye, tem o sentido aristotélico de *mythos*, enredo. Ou seja, a disposição das ações na narrativa.¹⁰² “Na crítica, como na história, o divino é sempre tratado como um artefato hu-

¹⁰⁰ N. FRYE, *Fábulas de identidade*, p. 16.

¹⁰¹ *Anatomia da crítica*, p. 24.

¹⁰² Duas versões brasileiras – ARISTÓTELES, *Poética*. In: *Os pensadores*; ARISTÓTELES, *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, *A poética clássica* – traduzem *mythos* por fábula, termo criado pelos

mano. Deus, para o crítico, não importa se no *Paraíso Perdido* ou na Bíblia, é um personagem numa história humana”, anota Frye.¹⁰³ Ou seja, trata-se de abstrair qualquer implicação religiosa que o mito carrega.

Arquétipo também não extrapola as fronteiras literárias. O conceito se refere a uma imagem típica ou recorrente, central para a compreensão de um quadro conceitual global. “Entendo por arquétipo um símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária. [...] O arquétipo é o símbolo comunicável”.¹⁰⁴

Essa conceituação é central nesta dissertação por tocar em um ponto vital: os arquétipos como fonte de comunicação e significado no *Anticristo*, que organiza sua narrativa a partir deles. A crítica arquetípica, por sua vez, nos sugere o método: “o corpo total da literatura pode ser estudado através de seus grandes princípios estruturais, que há pouco descrevi como convenções, gêneros e grupos de imagens recorrentes ou arquétipos”.¹⁰⁵ A percepção dos arquétipos aponta para convenções narrativas, que por sua vez nos remetem ao gênero do filme e às suas imagens típicas, que ecoam em outros filmes e em obras literárias.

Escritores modernos foram prodigiosos em recorrer a temas, metáforas, imagens e a toda a riqueza simbólica do universo mítico. James Joyce adaptou a *Odisseia* para a Dublin de seu tempo, T. S. Eliot louvou o colega escritor por confiar no “método mítico”,¹⁰⁶ e usou o mesmo método em sua própria poesia, Kafka construiu uma fábula trágica a partir do velho tema da metamorfose, Faulkner retirou seu título *Absalão, Absalão* da narrativa bíblica, e foi explícito ao afirmar que “os escritores sempre se utilizaram, e sempre se utilizarão, das alegorias da consciência moral”.¹⁰⁷

A esse respeito, Johnsen observa:

formalistas russos para “o conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas ou causais” (Cf. C. REIS e A. C. M. Lopes, *Dicionário de teoria da narrativa*, p. 208). Ou seja, um sentido semelhante ao que é mais comumente conhecido como enredo.

¹⁰³ *Fábulas de identidade*, p. 24.

¹⁰⁴ N. FRYE, *Anatomia da crítica*, p. 101.

¹⁰⁵ N. FRYE, *O caminho crítico*, p. 22.

¹⁰⁶ In: “Ulisses, order and myth”, citado em T. C. Foster, *Para ler literatura como um professor*, pp. 90-1.

¹⁰⁷ *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*, p.46.

os autores modernos são fascinados pelos mitos e rituais primitivos [...] Henrik Ibsen, James Joyce e Virginia Woolf [...] tornaram-se antropólogos no início de suas carreiras de escritores por estarem impressionados com os padrões recorrentes (até banais) do conflito humano primitivo que se podia enxergar na cultura moderna.¹⁰⁸

Frye interrogou-se a respeito desses padrões insistentes, e buscou compreender a causa dessa permanência mesmo em um mundo secularizado onde a verdade transcendente do mito se perdeu. A presença do mito ao longo da história, segundo ele, não se restringe apenas às alusões que um escritor faz em relação a um texto mais antigo, mas sim ao fato de que “todos os temas, personagens e histórias que você encontra em literatura pertencem a uma grande e interconectada família”.¹⁰⁹ O mar ou a lua no verso de um poeta tem menos a ver com fenômenos naturais do que com sua carga simbólica; e quando muitos poetas fazem uso dos mesmos símbolos, mesmo em épocas e estilos diferentes, eles se tornam arquétipos literários.

A página em branco diante do escritor não significa vazio absoluto. A imaginação não é tabula rasa. Convenções de gênero, estilo e forma que vêm da tradição fazem sentir seus efeitos desde a primeira palavra impressa no papel, fenômeno cujos problemas e consequências Harold Bloom chamou de “angústia da influência”.

A história da poesia, segundo a tese deste livro, é considerada como indistinguível da influência poética [...] A imaginação capaz se apropria de tudo para si, mas nada vem do nada e a apropriação envolve, portanto, imensas angústias de débito: pois que criador forte jamais desejaria a consciência de não se ter criado a si mesmo?¹¹⁰

Para Frye, estruturas míticas e imagens arquetípicas compõem a tradição e, sendo assim, se um novo poema é sempre único e original, ele é ao mesmo tempo parte de uma convenção. O escritor “não cria a partir do nada; e o que quer que ele tenha pra dizer, só pode dizer em uma forma literária reconhecível”.¹¹¹

A relação entre mito e literatura não é, de acordo com Frye, apenas cronológica, mas principalmente lógica. Significa dizer que as estruturas e as imagens presentes no mito são as mesmas que se encontram na literatura, em outra chave e outro contexto,

¹⁰⁸ A *violência e o modernismo*, p. 25.

¹⁰⁹ N. FRYE, *The educated imagination*, p. 48.

¹¹⁰ H. BLOOM, *A angústia da influência*, p. 33

¹¹¹ N. FRYE, *The educated imagination*, p. 41.

como veremos adiante. “O mito, portanto, fornece os principais contornos e a circunferência de um universo verbal que é mais tarde também ocupado pela literatura”.¹¹²

Toda a obra de Frye pode ser considerada um desenvolvimento desta hipótese, que se manteve inalterada até o fim. Em seu último livro, o autor resgata o ponto de partida: “Minha posição crítica geral, estabelecida em *Anatomia da Crítica* e outros livros, gira em torno da identidade entre mitologia e literatura, e o caminho pelo qual as estruturas do mito [...] continuam a formar as estruturas da literatura”.¹¹³

Se a mitologia perdeu sua função existencial, ela permanece viva em sua função poética. Tratemos então de estabelecer um quadro de relações entre mito, arquétipo e literatura, que nos forneça instrumentos para a análise do *Anticristo*.

2.4. As formas do desejo

A linguagem mítica, segundo Frye, estabelece conexão entre o mundo exterior e a imaginação humana. Exemplos mais primitivos dessa associação se encontram em criações como um deus-sol ou deus-trovão. Trata-se de um impulso humano para estabelecer vínculo com uma natureza indiferente. “O mito faz uma tentativa sistemática de ver a natureza em forma humana”.¹¹⁴

Evidentemente, para os povos que criaram seus repertórios de histórias míticas, elas são verdadeiras. De qualquer forma, mesmo quando perdem o valor de crença tais expressões sobrevivem como metáfora na linguagem dos poetas. As narrativas fundadoras no Ocidente, a *Odisseia* e a *Iliada*, hoje se encontram nas prateleiras de literatura, mas se houvesse livrarias na Grécia Antiga elas seriam catalogadas em religião. A saga que contam continua sendo reverenciada como monumentos literários, mesmo tendo perdido todo o caráter religioso que tinham para os gregos. “Quando um sistema de mitos perde toda a conexão com a crença, torna-se puramente literário”,

¹¹² N. FRYE, *Fábulas de identidade*, p. 41.

¹¹³ *Words with power*, p. 8.

¹¹⁴ N. FRYE, *Fábulas de identidade*, p. 39.

argumenta Frye, lembrando que a forma do mito é narrativa, a despeito da verdade sagrada, da moral ou da alegoria que contenha.¹¹⁵

Metáforas puras como um deus-sol são as origens da linguagem dos poetas. “Nós podemos ver expressões literárias tomando forma nessas coisas, e formando um quadro imaginativo, por assim dizer, que contém a literatura que dele vai descender”.¹¹⁶ Tal descendência passa do mito para as lendas e folclores, e mais tarde para a literatura de ficção. O que está em jogo, em todos os casos, são as perenes questões da origem, do destino, das ambições e frustrações humanas.

Na natureza, a repetição ou recorrência mais evidente é o ciclo. O sol nasce e se põe, as noites sucedem os dias, as águas seguem para os rios e mares e retornam com a chuva, as folhas caem no outono e a vegetação floresce na primavera; no ciclo humano, sono e vigília se alternam diariamente, crianças nascem enquanto velhos morrem. Para Frye, a analogia mais evidente da natureza com a experiência humana só pode advir do ciclo. Daí as histórias de deuses e heróis que morrem e renascem, ou de heróis cuja jornada implica a passagem pelo mundo das trevas.

O impulso para harmonizar o mundo exterior à imaginação pode desembocar em duas possibilidades. Diante da natureza, o homem pode conquistar integração – quando as colheitas se ajustam às estações do ano, por exemplo – ou pode se sentir vulnerável, como quando enfrenta desastres naturais. As histórias mitológicas se dividem, portanto, entre aquelas que o desejo humano almeja e aquelas que o desejo rejeita. Frye chama esses horizontes de dialética moral do desejo – a poesia lida com aspirações humanas que incluem o sonho e o pesadelo, os rituais de celebração e os de expulsão. “A poesia, em seu aspecto social, tem a função de exprimir, como hipótese verbal, uma visão da meta do trabalho e das formas do desejo”.¹¹⁷

O mito central, para Frye, é o mito da busca: o herói supera obstáculo para buscar o desejável e evitar o indesejável.

O mito da busca constituirá o primeiro capítulo de quaisquer futuros manuais de crítica que venham a ser escritos com base em suficiente conheci-

¹¹⁵ N. FRYE, *Fábulas de identidade*, p. 40.

¹¹⁶ N. FRYE, *The educated imagination*, p. 40.

¹¹⁷ *Anatomia da crítica*, p. 108.

mento crítico organizado para chamarem a si mesmos de “introduções” ou “panoramas” e ainda serem capazes de cumprir o prometido em seus títulos.¹¹⁸

Na busca, o herói pode conseguir ou falhar. No primeiro caso, temos os mitos que falam de uma era de ouro, de um jardim de delícias ou da descoberta de alguma Atlântida perdida. Nessas narrativas, o homem se reintegra a uma natureza que se ajusta às suas aspirações. Do lado indesejável, o herói do mito está diante de um mundo que inspira temor. São histórias que contam uma experiência de apartamento e alienação em relação ao mundo, que se volta impiedosamente contra o herói. Estamos agora em um mundo de pesadelos e de dissolução que, embora terrível, está no espectro de possibilidades humanas, na forma de tudo que o desejo repudia e teme.

O sucesso ou fracasso do personagem na realização do desejo é o núcleo dos dois gêneros básicos: comédia e tragédia. Como linha narrativa, esses dois gêneros seguem o formato das bocas das máscaras de teatro. A comédia tem a forma de U: o personagem mergulha em uma situação de dificuldade – que quase implica em uma derrota definitiva – mas depois segue o trajeto ascendente típico da comédia, tendo como ponto de chegada um mundo de desejo satisfeito. Um protótipo desta estrutura é a *Commedia* de Dante Alighieri – daí o nome – em que Dante e Virgílio visitam o inferno mas terminam no paraíso. A mesma estrutura narrativa de uma açucarada comédia romântica contemporânea: o personagem põe tudo a perder, entra em crise, mas ao fim tudo dá certo e um casamento ou uma celebração fazem coincidir o desejo satisfeito com uma sociedade mais acolhedora. A comédia é, na sua origem mítica, a vitória de uma comunidade, representada pelo herói, sobre uma natureza indiferente ou hostil. Seu padrão narrativo trata, portanto, de superar a frustração e a fraqueza às quais o homem está submetido, de forjar uma sociedade mais justa e mais adequada às nossas aspirações, de superar o esforço humano infundado e apresentar um mundo em que o trabalho é fonte de realização.

A boca da máscara teatral trágica, ao contrário, tem o formato de um U invertido. Aqui o herói vai ao ápice de sua potência e ambição, mas de lá se precipita em um mergulho descendente. Se a comédia trata da integração do herói à comunidade, na tragédia o herói é apartado. O ponto de chegada é um mundo de morte e destruição, que

¹¹⁸ *Fábulas de identidade*, p. 23

torna presente o pesadelo individual e social. A comunidade trágica é dominada pelo mal, seja em forma de tirania, seja por estar à mercê de um ambiente hostil.

“A ligação entre o mito e a literatura, portanto, é estabelecida pelo estudo dos gêneros e convenções da literatura”,¹¹⁹ conclui Frye. Cabe perguntar então como se formam as relações lógicas entre mito e literatura que permitem tal ligação.

O mito narra histórias da forma mais abstrata possível. Sua narrativa é pura convenção. Seu protagonista – geralmente um deus ou um ser com poder acima do comum – tem um raio de ação ilimitado. Em uma narrativa mítica, um humano se transformar em um animal ou um deus fecundar milhares de fêmeas são ações narrativas perfeitamente naturais. São histórias em que tudo pode acontecer; ou, dito de outra forma, o narrador pode fazer o que bem entender. A narrativa opera no plano mais alto do desejo humano: deuses lutam uns com os outros, heróis tem força prodigiosa, o mundo é criado e recriado interminavelmente.

Significa dizer que uma narrativa mítica não tem nenhum compromisso com o plausível. Suas histórias e personagens não são comparáveis ao mundo real – não ocorre a nenhum leitor ou ouvinte uma indignação do tipo “até parece que uma mulher teria cabelos de serpente”. Os mitos são pura estilização literária – na comparação de Frye, são como as naturezas-mortas da pintura, pois ilustram princípios essenciais de narrativa.

No extremo oposto encontramos a escola que recebeu o nome de realismo, junto com a sua versão radical, o naturalismo. Neste tipo de narrativa, um acontecimento como as rochas perderem sua dureza por causa da música de Orfeu soa completamente absurda. A narrativa realista imita a experiência ordinária da vida; ela é por princípio dependente das exigências de verossimilhança. Suas histórias não acontecem *in illo tempore*, o tempo primordial do mito, mas sim no tempo regulado pelo relógio. Seus acontecimentos não estão em algum lugar muito acima da experiência dos mortais; a narrativa realista acontece ao rés do chão. O realismo dá vida imaginativa à nossa experiência cotidiana.

¹¹⁹ *Fábulas de identidade*, p. 42.

Como observa Hauser a respeito da obra de Balzac,

seus personagens e ambientes parecem tão autênticos não por causa de características individuais que correspondem a uma experiência real, mas porque foram desenhados de tal forma incisiva e circunstancial que, de fato, é como se tivessem sido observados e copiados da realidade.¹²⁰

Para Carpeaux, Balzac é o divisor de águas do novo estilo. Se antes dele o romance retrata uma história extraordinária, fora do comum, depois “será o espelho do nosso mundo, dos nossos países, das nossas cidades e ruas, das nossas casas, dos dramas que se passam em nossos apartamentos e quartos”.¹²¹

A forma realista mais intensa é o naturalismo, que tem um caráter documentário, pode-se dizer. Um autor como Emile Zola pretende ir tão longe quanto possível na representação das experiências reais da vida, com sua lente objetiva de documentarista.¹²²

O mito é um extremo da invenção literária; o naturalismo é o outro. A questão é saber qual a conexão possível entre esses modos tão contrastantes de se contar uma história. “Os princípios estruturais de uma mitologia, construída a partir de analogia e identidade, tornam-se, no devido tempo, os princípios estruturais da literatura”, garante Frye.¹²³ O liame que estabelece a relação lógica reside, segundo o crítico, em um conceito que ele chamou de *deslocamento*.

Deslocamento são as técnicas adaptativas que a estrutura e os temas mitológicos recebem para tornar a história verossímil, logicamente motivada e moralmente aceitável. Em outras palavras, o deslocamento faz com que os padrões míticos recebam uma configuração que o torne semelhante à vida. “No mito vemos isolados os princípios estruturais da literatura; no realismo vemos *os mesmos* princípios estruturais (não princípios semelhantes) ajustando-se a um contexto de plausibilidade”.¹²⁴

¹²⁰ *História social da arte e da literatura*, p. 780.

¹²¹ *História da literatura ocidental*, v. III, p. 1717.

¹²² Vamos desenvolver, na segunda parte do cap. III, um pouco mais o conceito de realismo aqui implicado. De qualquer modo, aqui o termo tem o sentido que Frye dá a ele, que é o sentido mais prosaico e elementar de forma literária que intenta imitar a realidade.

¹²³ *Fábulas de identidade*, pp. 41-2.

¹²⁴ N. FRYE, *Anatomia da crítica*, p. 138. Grifo do autor.

Até o momento estamos trabalhando apenas com as duas pontas do espectro narrativo. O mito é uma narrativa não deslocada, forma literária plenamente abstrata; o realismo descarrega toda a ênfase no conteúdo, deslocando a matéria mítica para uma representação coerente da vida. Entre esses dois polos se encontra uma região intermediária que Frye chamou de *romanesca*. Essa região começa com os padrões míticos e vai pouco a pouco adaptando suas formas à experiência, até chegar ao realismo. Essa graduação é composta de alguns degraus no ajustamento da narrativa mítica a diferentes contextos, seguindo a tendência de o mito se deslocar em direção à experiência humana. Não vamos nos deter em cada degrau porque eles não terão função operacional na análise do filme, mas resumindo muito brevemente, um dos degraus representa o mundo idealizado das histórias de cavalaria, das lendas e do folclore – um universo de príncipes e princesas, em que poderes mágicos são comuns e que o nobre cavaleiro não é mais um deus mas tem coragem e poder elevados. No outro degrau está a tragédia clássica. Aqui o herói ainda está à mercê de poderes divinos ou de fatos sobrenaturais, mas já encontramos uma boa dose de racionalidade e associação com nosso mundo prosaico. O herói agora não é um deus nem um cavaleiro, mas membro da realeza ou da aristocracia.

Os modos narrativos podem se processar então em três escalas – mítica, *romanesca* e realista. Frye não usou o termo escala, mas como frequentemente recorreu à analogia com a música para expor seus princípios, vamos adotar a estratégia pra facilitar o entendimento.

Se temos escalas, temos também claves. São três as claves pelas quais as narrativas podem se organizar. A escala mítica engendra a clave *apocalíptica*, que corresponde à visão cômica do desejo humano satisfeito, e a clave *demoníaca*, que apresenta a experiência trágica que o desejo repudia. A clave dos modos intermediários e do realismo é a *analógica*, que adapta os padrões míticos à experiência.

A combinação de claves e escalas gera as diversas maneiras que uma narrativa pode ser “tocada”. O terceiro ensaio de *Anatomia da Crítica* se chama *crítica arquetípica: teoria dos mitos*, e nos interessa particularmente por apresentar um quadro global de todas as possibilidades. Em cada possibilidade Frye apresenta uma “gramática de imagens” – amparada principalmente na mitologia cristã e, em menor grau, clássica –,

que é a maneira como os arquétipos tendem a se organizar em torno de cada combinação de clave com escala.¹²⁵

O arquétipo da morte e renascimento serve como exemplo ilustrativo. As narrativas míticas são repletas de deuses que morrem e renascem sem que isso provoque nenhum espanto, já que o mito não nem compromisso com o plausível. Na faixa intermediária – na tragédia, por exemplo – um morto pode aparecer na figura de um espectro, como o pai de Hamlet. Mas aqui já temos uma demarcação clara de que se trata de um fenômeno que rompe com a ordem da natureza. No mito um fantasma seria banal, enquanto, em Shakespeare, Horácio afirma que “jamais acreditaria nisso sem a prova sensível e verdadeira dos meus próprios olhos”.¹²⁶ Tais histórias contêm espíritos, presságios, oráculos e fenômenos sobrenaturais, mas não mais tomados como fatos banais, pois já são comparáveis, pelos personagens e pela plateia, à experiência de vida comum. Por fim, na escala realista o arquétipo da morte e renascimento só pode ocorrer com uma boa dose de adaptação, para tornar o fenômeno crível para a plateia. Estamos aqui no grau máximo de deslocamento, para que funcione o ajuste à experiência prosaica. Aqui, um renascimento seria considerado absurdo, e a presença de um fantasma imediatamente mudaria a narrativa de tom. Ainda assim, o arquétipo básico continua sua pulsação. Ele ocorre, por exemplo, quando o personagem de William Munny, nos *Imperdoáveis*, toma uma surra do implacável xerife Bill e só desperta dias depois de uma febre tomada por delírios e pesadelos. Trata-se de uma experiência de quase-morte, um renascimento metafórico do qual os filmes de feição clássica estão repletos. Em um filme do mesmo diretor, *Além da Vida*, o arquétipo se anuncia no título. A personagem vive uma experiência de “passar para o lado de lá” por alguns instantes, mas quando tenta comunicar o fenômeno encontra o ceticismo típico de uma visão realista. A lógica e a coerência predominam, mas de qualquer forma a possibilidade de vislumbrar por alguns instantes a vida pós-morte está potencialmente presente mesmo na experiência ordinária, daí ser um recurso que os artistas usem e que aproveita a vitalidade do arquétipo. O sentido, insiste Frye, segue emanando do antigo e perene arquétipo da morte e do renascimento. O que está em jogo, na perspectiva realista, é uma espécie de renascimento interior, em que o personagem, ao viver uma crise extrema, passa a ter uma relação diferente com a vida.

¹²⁵ Cf. N. FRYE, *Anatomia da crítica*, pp. 131-58.

¹²⁶ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, p. 9.

A ligação entre relatos míticos e relatos literários se processa, na teoria de Frye, pelas combinações de claves e escalas, que engendram um contínuo deslocamento adaptativo de padrões e imagens. A hipótese governante é que “o mito é um elemento estrutural na literatura porque a literatura como um todo é uma mitologia ‘deslocada’”.¹²⁷

“Os mitos de deuses imergem nas lendas de heróis; as lendas de heróis imergem nos enredos das tragédias e comédias; os enredos das tragédias e comédias imergem nos enredos da ficção mais ou menos realista”.¹²⁸ Cada mudança de escala implica uma adaptação de conteúdo – com a representação da vida real sendo mais ou menos necessária para o narrador – mas a forma das narrativas continua herdeira das convenções literárias. E as convenções são moldadas pelos mitos e arquétipos.

2.5. Imagens demoníacas

Como o tom geral do *Anticristo* não deixa dúvidas, a clave que mais nos interessa é a demoníaca e suas versões deslocadas. Vamos discorrer então um pouco mais sobre esses padrões para apresentar uma visão geral que nos será útil no próximo capítulo. A clave apocalíptica nos será de auxílio para efeito de comparação.

As narrativas míticas demoníacas representam um mundo anterior a qualquer tentativa civilizacional, ou seja, um mundo de caos alheio às tentativas humanas de conformá-lo às suas aspirações. Imagens como a da colheita, do pão e do vinho, do rebanho e do jardim pertencem ao lado apocalíptico, pois representam o domínio sobre a natureza informe. O lado demoníaco mostra a representação infernal de um “mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele”.¹²⁹ Tal mundo é habitado ou pelo mal, na forma de figuras diabólicas ou tiranos cruéis como os do Egito e da Babilônia; ou, ainda, expressa uma sensação de futilidade e distância do homem de qualquer ordem divina. Versões descoladas desse líder cruel aparecem em representações de déspotas impiedosos, como o Grande Irmão do *1984*, de Orwell, ou

¹²⁷ *Fábulas de identidade*, p. 7.

¹²⁸ N. FRYE, *Anatomia da crítica*, p. 57.

¹²⁹ *ibid*, p. 148.

na figura do chefe inescrutável e taciturno d' *O Castelo*, de Kafka, que recria a figura de um deus ausente que pouco se importa com os homens.

O meio natural é um lugar hostil. Já se tornou costumeira a expressão “inferno de Dante” para se referir ao trânsito paulistano de uma 6ª feira chuvosa ou uma briga generalizada em estádio de futebol. Podemos considerar o fato uma espécie de deslocamento espontâneo, que traz para a realidade cotidiana o sentimento demoníaco que se lê no Canto IV da *Divina Comédia*: “É que estava nas bordas abissais / desse profundo fosso doloroso / que acolhe o eco de infinitos ais”.¹³⁰ A representação do mundo vegetal em seu aspecto demoníaco tende a criar cenários de árvores mortas com galhos secos e retorcidos, em florestas sinistras com matagal espesso.

O inferno de Dante se aproxima de uma visão mítica da representação demoníaca. O Paraíso será o equivalente na versão apocalíptica. Nesta, o mundo vegetal é representado pelo jardim, pelo bosque com flores e frutos bons como alimento, pela colheita. Um *locus amoenus* que se configura como uma morada tranquila. Uma versão deslocada para outra escala são as comédias pastorais de Shakespeare, contos como os de Robin Hood ou as histórias de cavalaria, em que uma natureza vibrante e florescente está em plena sintonia com a bravura do herói.

O mundo animal apocalíptico tende a apresentar bichos domesticados amigáveis ao homem, como o cão, o cavalo, passarinhos, pombas e outros que simbolizam a concórdia universal. O mundo demoníaco é habitado por bestas, abutres, serpentes e lobos, ou animais ficcionais como o dragão.

A relação erótica do lado apocalíptico investe no simbolismo dos amantes como uma só carne. Mulheres são associadas à castidade e à pureza, fazendo das donzelas romanescas representações analógicas do arquétipo da virgem. Até a virada deste século era uma regra implícita das telenovelas que a mocinha não deveria beijar mais de um homem, o que indica a persistência do deslocamento. Heroínas de melodrama tem seu romantismo associado à pureza de coração e ideias nobres. A relação erótica apocalíptica destaca o ato sexual como forma de elevação espiritual.

¹³⁰ D. ALIGHIERI, *A divina comédia: Inferno*, p. 43.

No outro extremo, o sexo demoníaco se converte em “violenta paixão destruidora”.¹³¹ Figuras femininas são apresentadas como bruxas, sereias, rameiras ou algum outro tipo de mulher tentadora. A *femme fatale* dos filmes noir é uma versão analógica, sempre disposta a seduzir para destruir. As mulheres podem também estar à mercê de uma vontade insaciável. Não raro a relação erótica envolve tortura ou mutilação. As imagens de corpos despedaçados e de instrumentos para infringir dor são recorrentes no universo erótico demoníaco.

Esses exemplos são tendências de organização dos arquétipos a partir da clave e escala na qual eles orbitam. A ressalva é que o arquétipo não é necessariamente um símbolo universal, como as trevas para terror e mistério ou o branco para a pureza. Eles podem ter essa associação, mas os significados dos arquétipos em geral são versáteis. Um poeta pode até subverter o significado esperado de determinada imagem. A crítica arquetípica dirige seu foco para as relações dinâmicas de expressão artística, e não para um suposto manual de significados que soe como uma camisa de força interpretativa. “Qualquer símbolo retira seu significado do contexto”.¹³² Mesmo na Bíblia, a serpente que foi associada ao próprio demônio no Genesis é sinônimo de prudência em Mateus (Mt 10,16) e símbolo de cura em Números (Nm 21, 9).

Por ora, abordamos apenas o panorama geral da gramática de imagens proposta por Frye, pois entraremos no específico e nos exemplos no capítulo 3.

2.6. O espiritual e o poético

A universalidade modelizante do código das Escrituras durou sensivelmente mais do que a força geral da religião. O Deus dos filósofos e dos leigos iluministas pode ter morrido no século XIX, mas o Deus da Bíblia e a linguagem e a visão de mundo geradas por sua presença narrativa continuam formidavelmente vivas e operantes nos escritos de Thomas Hardy, Thomas Mann, Gide, Proust. Nós não teríamos os ritmos da prosa de Hemingway sem os “Eclesiastes”, nem as tristezas dinásticas de Faulkner sem as “Crônicas” e os “Livros dos Reis”. O mundo de Schoenberg é bíblico até o âmagô e *Fim de Jogo* de Samuel Beckett é uma meditação exata sobre os instrumentos e a finalidade da paixão.¹³³

¹³¹ N. FRYE, *Anatomia da crítica*, p. 150.

¹³² *ibid*, p. 157.

¹³³ G. STEINER, “A escrita divina”. *Revista Cult*, n.2, ago/1997, p. 30.

O argumento de George Steiner estabelece um vínculo entre o espiritual e o poético. Mesmo com a crença em baixa, a força imaginativa da religião permanece viva nas criações artísticas.

Alguns autores se debruçaram sobre essa relação. O próprio Steiner, em *Gramáticas da Criação*, provoca: “haverá algum dia filosofia, literatura, música e arte de importância que tenham sido inspiradas pelo ateísmo?”¹³⁴ Sua hipótese é que a armadura da *poiesis* é, em grande medida, teológica, e que a arte é um compromisso com o transcendente.

Existem caminhos distintos de se relacionar religião com literatura. Um deles consiste em buscar traços do sagrado na literatura secular, como fez Steiner. Outros trabalhos estudam Deus como um personagem literário. Harold Bloom analisa Deus na tradição javista, postulando a necessidade de uma sensibilidade literária para compreendê-Lo.¹³⁵ Jack Miles, no interessante *Deus: uma biografia*, trata a Bíblia como obra literária e Deus como seu protagonista.

Uma linha de pesquisa semelhante consiste em estudar o livro sagrado cristão a partir da ótica de um crítico literário. Aqui se recorre aos instrumentos de análise como gênero, estilo, poética e discurso – enfim, os elementos que dão à Bíblia sua feição artística e narrativa. Os principais expoentes dessa vertente são Robert Alter e Frank Kermode.¹³⁶ Tais obras são tributárias do célebre ensaio de Erich Auerbach, “A cicatriz de Ulisses”, em que são comparadas as narrativas do sacrifício de Isaac, no *Genesis*, e a passagem do canto XIX da *Odisseia*, que definem os modos como as culturas hebraica e helênica representam a realidade.¹³⁷

Outro caminho consiste em revelar a perspectiva religiosa de certas obras da literatura ou de determinados autores, postulando que tal perspectiva é inseparável da criação artística. É o que fazem, por exemplo, Pondé e Pareyson a partir da obra de Dostoiévski.¹³⁸ De maneira menos específica, Detweiller faz leituras de narrativas ficcio-

¹³⁴ pp. 355-6.

¹³⁵ Cf. *Abaixo as verdades sagradas e Cabala e crítica*.

¹³⁶ Cf. R. ALTER e F. KERMODE, *Guia literário da Bíblia*. De Alter, ainda, *A arte da narrativa bíblica*.

¹³⁷ In: *Mimesis*, pp. 1-20.

¹³⁸ Cf. L. F. PONDÉ, *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*, e L. PAREYSON, *Dostoiévski: filosofia, romance e experiência religiosa*.

nais a partir de um ângulo religioso. A prosa, a poesia e o drama, nesta linha, servem como base concreta para a análise do fenômeno religioso. O subtítulo de um dos livros de Detweiller expressa seu programa: “leituras religiosas da ficção contemporânea”.¹³⁹

2.7. O grande código da arte

Em *Anatomia da Crítica* e outros trabalhos da mesma época, Frye explicita que sua referência é a mitologia cristã e, em menor grau, a mitologia clássica. Ao longo do tempo seus interesses orbitaram cada vez mais em direção à Bíblia. Até chegarem a dois trabalhos de sua última década de vida – *Código dos Códigos* e *Words with Power* – que expressam as conclusões de uma linha de pensamento.

Até então, o postulado era de que os mitos e arquétipos são o núcleo da literatura. Nas duas obras citadas, Frye coloca a Bíblia como mito central do imaginário do Ocidente. Sendo assim, a hipótese decorrente é que a Bíblia é a matriz da literatura.

O título original de *Código dos Códigos* – *The Great Code* – foi retirado de um verso de William Blake, que sugere que “o velho e o novo testamento são o grande código da arte”.¹⁴⁰ O vínculo entre espiritual e poético encontra sua expressão mais radical, por assim dizer. Como Frye aponta em *Words with Power*, “o tema deste livro é a extensão na qual a unidade canônica da Bíblia indica ou simboliza uma unidade imaginativa muito mais ampla na literatura secular europeia”.¹⁴¹ Algumas páginas antes, ele explicitara seu programa crítico: “Eu queria sugerir como a estrutura da Bíblia, como revelada por sua narrativa e por suas imagens, foi relacionada com as convenções e gênero da literatura ocidental”.¹⁴²

A Bíblia se converte assim em uma matriz de arquétipos literários, a fonte do mito não deslocado em nossa tradição a partir da qual as notas da literatura posterior vão

¹³⁹ Cf. R. DETWEILLER, *Breaking the fall e Uncivil rites*.

¹⁴⁰ O tradutor para o português apresenta um texto de abertura em que justifica a mudança de título, a meu ver não muito convincente.

¹⁴¹ p. 14.

¹⁴² p. 7.

soar nas suas devidas claves e escalas. “Essas sagradas escrituras são, conseqüentemente, os primeiros documentos que o crítico literário deve estudar para obter uma visão abrangente de seu assunto”.¹⁴³

A posição do livro sagrado como um tipo de núcleo imaginativo, como centro da tradição, se deve ao fato de ele ser o que Frye batizou de “mito de interesse”: a narrativa fundante que plasma a visão de mundo de determinada sociedade. O autor observa que os mitos tendem a se agrupar por afinidades. É possível colecionar mitos por seus temas centrais, como mitos de dilúvio, mitos de morte e renascimento, mitos de metamorfose e assim por diante. Em seu desenvolvimento histórico as narrativas míticas tornam-se enciclopédicas. Em outras palavras, formam mitologias que assumem importância central e canônica. Por fim,

quando, porém, a mitologia se cristaliza no centro de uma cultura, um *temenos* ou círculo mágico é traçado em torno dessa cultura e uma literatura se desenvolve historicamente no interior de uma órbita limitada de linguagem, referência, alusão, crença e tradição transmitida e compartilhada.¹⁴⁴

A Bíblia é, na visão do crítico, um dos mitos de interesse mais penetrantes do ocidente. Sua influência foi intensa e perdurou como referência moral, intelectual e imaginativa até o século 18, em um tempo em que sua função era muito mais importante do que enfeitar prateleiras. Sua narrativa e suas imagens moldam o imaginário e criam hábitos mentais e criativos. “A forma enciclopédica da Bíblia desde a criação até o apocalipse torna-a particularmente bastante capaz de fornecer uma estrutura mítica para uma cultura”.¹⁴⁵

Vejamos então em que consiste a estrutura narrativa e as imagens bíblicas, centrando nosso foco, mais uma vez, nos elementos que serão úteis para capturar a narrativa arquetípica do *Anticristo*.

Como unidade narrativa a Bíblia apresenta o começo e um fim – no caso, o começo e o fim dos tempos. Sua história começa na criação de tudo o que existe e termina no juízo final, passando por toda a história humana em seus aspectos históricos, morais e espirituais. Um debruçar sobre o texto logo demonstra que muitas imagens recorrentes

¹⁴³ N. FRYE, *Fábulas de identidade*, p. 23.

¹⁴⁴ N. FRYE, *O caminho crítico*, p. 35.

¹⁴⁵ *ibid*, p. 36.

tes reforçam uma linguagem poética comum: a montanha, a fornalha, a ovelha, o sangue, o vinho e tantas outras. A despeito de a Bíblia se constituir por uma coleção de livros, sua estrutura e suas imagens se amarram em um forte senso de unidade, e foi como unidade, como um só livro, que a Bíblia foi recebida e lida ao longo dos tempos.

Iniciemos com a estrutura. No princípio do livro, logo encontramos uma queda, com a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, “até que tornes à terra, pois dela foste formado” (Gn 3,19). Ao final do livro, a árvore e a fonte da vida são recuperados por aqueles que merecem, e “nunca mais haverá qualquer maldição” (Ap 22,3).

Essa estrutura configura a Bíblia como uma divina comédia, no entender de Frye, com uma queda no começo e uma ascensão no final. Os dois pontos são estáveis. Entre eles há um longo movimento cíclico que conta a jornada do homem em busca de redenção. Esse ciclo é formado por sucessivos movimentos ascendentes e descendentes. Depois do exílio de Adão temos o dilúvio como o ponto mais baixo da queda; a primeira ascensão pertence a Abraão, chamado na cidade de Ur para uma terra prometida. Após um período de relativa prosperidade e independência, a vida dos israelenses no Egito se torna opressiva e ameaçadora. Nova fuga pelo mar e pelo deserto, até a chegada, sob a liderança de Moisés, à terra prometida. Chegam os invasores filisteus, nova queda. A próxima ascensão começa com Davi e continua com Salomão, até a próxima fratura que é a divisão do reino. E assim poderíamos seguir com a narrativa em montanha-russa até o final.¹⁴⁶ O mais importante é destacar que os períodos de pico são associados à fertilidade, comunhão e liberdade. Segundo Frye, a terra prometida, Jerusalém, o monte Sião, o reino espiritual de Jesus, enfim, todos os momentos de elevação são metaforicamente identificados. O mesmo vale para as descidas para um mundo de dor, opressão e injustiça, que são as capturas pelos reinos pagãos do Egito, Babilônia e Roma, as travessias no deserto, a crucificação e outros.

Em que consistem essas identificações metafóricas? Na visão de Frye, a Bíblia constrói uma cosmologia vertical. Durante a sua longa jornada cíclica, o ser humano vive no mundo da natureza, que é mundo do perecimento, do suor do trabalho e da morte. Este lugar não é, no entanto, o lugar natural do homem – ele só se encontra neste estágio por conta da expulsão do Eden. O Paraíso, com suas fontes de leite e mel, associ-

¹⁴⁶ Cf. *Código dos códigos*, pp. 206-8.

ado à fertilidade, juventude, luz do sol – um *locus amoenus* concedido sem a necessidade do esforço humano, sem morte, miséria, pecado ou dor – representa o lugar de perfeição para o ser não decaído – um lugar que o homem aspira e para o qual deverá elevar o espírito se pretende voltar. Porém, além do nível acima da natureza física, há também um abaixo. No simbolismo bíblico este lugar é o inferno, associado a dor, confusão e sofrimento permanentes – um mundo de confusão, frio e esterilidade.

O lugar do homem, portanto, é um lugar de conflito. Ele deseja se elevar para o alto, mas suas ações podem jogá-lo para baixo. O homem “está sujeito a uma dialética moral desde seu nascimento”, defende Frye. “Ele pode tanto descer para o pecado e a morte [...] quanto subir de volta, tanto quanto é possível, para seu lar original”.¹⁴⁷

A cosmologia vertical bíblica instaura uma permanente tensão, com forças que puxam o homem para cima e para baixo. Alter expressa essa “tensão dialética” sugerindo que a profundidade com que a natureza humana é retratada na Bíblia nasce do jogo poderoso entre desígnio e desordem na qual ela se enreda.¹⁴⁸ O relato bíblico, nas palavras do autor,

abre um considerável espaço para a elucidação de um plano divino, ainda que a percepção desse desígnio seja várias vezes contrabalançada pela consciência da natureza incontrolável do homem, da individualidade perigosa e arrogante dos vários agentes humanos envolvidos na experimentação divina.¹⁴⁹

A dialética moral do mundo intermediário pode ser considerada o núcleo básico da narrativa bíblica. Daí o sentido da associação metafórica que Frye postula: o Eden, a terra prometida, Jerusalém e o Monte Sião simbolizam a morada ideal da alma; o dilúvio, o deserto, o Egito, a Babilônia e Roma são os momentos em que a alma é esmagada e se diminui. Em outras palavras, são todas metáforas para céu e inferno.

Na teoria de Frye esse *axis mundi* foi herdado pela literatura.

A imaginação poética constrói um universo próprio, um cosmos para ser estudado não simplesmente como um mapa, mas um mundo de poderosas forças em conflito. Este cosmos imaginativo não é nem o meio ambiente objetivo estudado pelas ciências naturais nem um espaço subjetivo interno estudado pela psicologia. Ele é um mundo intermediário no qual imagens do

¹⁴⁷ N. FRYE, *Words with power*, p. 153.

¹⁴⁸ Cf. *A arte da narrativa bíblica*, p. 59.

¹⁴⁹ *ibid*, p. 60.

mais acima e do mais abaixo, as categorias de beleza e feiura, os sentimentos de amor e ódio, as associações do sentido de experiência pode ser expressos somente por metáforas.¹⁵⁰

O *axis mundi* bíblico pode ter retrocedido como crença. Cosmologias científicas que estabeleciam os lugares de cada coisa no universo pelo seu grau de perfeição – que perduraram durante um longo período – perderam todo status de verdade. Ainda assim, uma cosmologia vertical da imaginação sobrevive como linguagem poética. Ela expressa uma espécie de núcleo de conflito; e o conflito é o que move uma narrativa.

A literatura, observa Frye, trabalha sempre na linha vertical. Mesmo o realismo e o naturalismo não são a vida prosaica e cotidiana, mas uma representação. Na vida, alto e baixo são apenas localizações físicas, enquanto na experiência literária frequentemente simbolizam intensificação da consciência ou mergulho em universos sombrios. “A imaginação nos dá um mundo melhor e um mundo pior do aquele que nós normalmente vivemos”.¹⁵¹ A experiência literária intensifica a experiência ordinária. E isso se faz por meio das formas que a literatura herda do mito de interesse; no caso, da cosmologia bíblica vertical que se torna linguagem poética.

Quanto às imagens, a segunda parte de *Words with Power* trata de quatro variações de imagens bíblicas típicas. O capítulo 7 de *Código dos Códigos* também se dedica a investigar representações imagéticas recorrentes na narrativa bíblica. O foco de interesse do autor, em ambos os casos, é demonstrar como as imagens da Bíblia definem a sua feição poética.

Não pretendemos trabalhar as imagens bíblicas aqui, pois elas serão recuperadas “em ação”, ou seja, vinculadas à leitura do filme no próximo capítulo. Na análise do *Anticristo* a proposta é ampliar a teia de relações arquetípicas, partindo sempre das cenas do filme para temas e imagens relacionadas até a matriz bíblica.

¹⁵⁰ N. FRYE, *Words with power*, p. 16.

¹⁵¹ N. FRYE, *The educated imagination*, p. 97.

Capítulo III

O EDEN DEMONÍACO

ESTA DISSERTAÇÃO, de maneira não programada, incorporou o gosto de Lars von Trier para tríades. Este terceiro capítulo se divide em três partes. A intenção é fazer valer o sentido do termo “anatomia” que o título do trabalho tomou emprestado da obra magna de Northrop Frye, *Anatomia da Crítica*.¹⁵² Trata-se de tentar “dissecar” o filme desde sua estrutura geral até suas imagens específicas.

A Parte 1 aborda o gênero, e tenta estabelecer que tipo de tragédia é o *Anticristo*. A Parte 2 tem como base analítica principalmente o terceiro ensaio do *Anatomia da Crítica*, chamado *Crítica Arquetípica: teoria dos mitos*. Embora o termo “modo” tenha sido usado no primeiro ensaio, para se referir aos modos cômico e trágico, o adotamos nesta parte para designar os modos mítico e realista de narração. A opção se deve ao fato de o termo aqui ter mais precisão explicativa e evitar confusões, pois em geral o cômico e o trágico são designados como gêneros.

A Parte 3 contém uma nova estrutura ternária. Neste último corte do anatomista intérprete, buscamos dividir as imagens do filme em três eixos: a poética vertical, a mulher e a relação erótica e a natureza e o jardim.

¹⁵² Que por sua vez tomou o termo de empréstimo ao *Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton, um dos livros preferidos do autor.

Na abordagem às cenas, a repetição será inevitável. Para colocar em foco as questões que queremos destacar, precisamos isolar elementos que o cineasta tão laboriosamente combinou. Uma mesma cena pode ter relevância para falar de gênero, de modo ou de algum dos eixos de imagens. Assim, algumas cenas serão vistas mais de uma vez, com o cuidado de direcionar o foco para o aspecto que nos interessa.

O método de análise será indutivo. De uma cena particular avançamos para a economia narrativa do filme, para verificar como uma determinada estrutura de imagens organiza o sentido geral. Depois saltamos para encontrar esses mesmos padrões em outros filmes, livros ou até pinturas. Traçar essa espécie de imaginário comparado é um imperativo da análise, já que estamos falando de modelos que se repetem; não é viável fazer um quadro de relações exaustivo, mas é possível fazer o suficiente para que seja sugestivo. De acordo com Frye, “não existe simbolismo particular: a expressão não faz sentido. Pode haver alusões ou associações particulares que precisam de notas de rodapé, mas elas não podem formar uma estrutura poética”.¹⁵³ Com isso chegamos ao arquétipo: a matriz que constitui o núcleo a partir do qual se desenvolvem variações.

¹⁵³ *O caminho crítico*, p. 20.

Parte 1, Gênero

TRAGÉDIA, GÊNERO DA QUEDA

Amontoou sobre a corcova branca da baleia
toda a cólera e a raiva sentidas por sua
raça inteira, desde a queda de Adão.

Herman Melville, *Moby Dick*¹⁵⁴

EM UM DOS MOMENTOS que provocaram mais controvérsia no filme *Anticristo*, o personagem de William Dafoe caminha por entre o mato, atrás da esposa. De repente, o silêncio e o plano de uma única folha que balança, como se a realidade ficasse em suspenso por alguns instantes. Uma raposa aparece por entre as folhas. O animal ferido ruge. Em seguida, a raposa emite sua sentença: O caos reina.

No próximo movimento vemos o personagem parado em pé, contemplativo, enquanto gotas de chuva caem em câmera lenta sobre ele. A sensação é que estamos diante de um momento solene, uma espécie de epifania. Em seguida os letreiros anunciam o próximo capítulo do filme, intitulado “os três mendigos: sofrimento, dor, desespero”.

A sequência aponta para o gênero dramático ao qual *Anticristo* pertence. A raposa enuncia uma síntese bastante competente da essência do trágico: o domínio do caos em contraposição a um cosmos organizado, arbitrariedade em lugar da providência,

¹⁵⁴ p. 207.

ausência de sentido onde buscamos inteligibilidade. O resultado inevitável dessa situação é que não há esperança. Apenas sofrimento, dor e desespero.

Para a crítica arquetípica, o gênero pode ser considerado etapa inicial de análise, pois define a categoria geral a qual a narrativa pertence. “A crítica arquetípica preocupa-se primariamente com a literatura como um fato social e como um modo de comunicação. Com o estudo das convenções e dos gêneros, tenta ajustar os poemas ao corpo global da poesia”.¹⁵⁵

O estudo do gênero, portanto, é o primeiro passo, definidor da configuração geral e que liga o espectador ao tom dominante do filme. Se vamos a um melodrama, as lágrimas aguardam o momento de entrar em ação, e tem sido assim desde os tempos de Griffith. O filme de terror de saída coloca o espectador no modo susto e pavor, a comédia aciona o sorriso e a farsa nos leva a uma atmosfera anárquica.

Falar do gênero trágico é sempre pisar em campo minado. Interpretações variam em cada época e em cada autor, em uma controvérsia sem fim. “Os conflitos a respeito das definições críticas surgiram desde o início. Nunca cessaram, no decorrer da história do teatro ocidental”.¹⁵⁶ Definir tragédia seria, assim, uma imprudência logo de saída. Sigamos, portanto, com a serenidade de Albin Lesky, um dos grandes teóricos da tragédia, que no início de seu livro observa a possibilidade remota de abraçar o trágico em uma única formulação, e anuncia sua renúncia a uma fórmula mágica de interpretação.¹⁵⁷ Afinal, reconhece o autor, a interpretação da tragédia envolve um razoável grau de subjetividade. “A concepção da essência do trágico é ao mesmo tempo uma boa dose de visão de mundo”.¹⁵⁸

Sigamos então da circunferência para o centro. Vamos começar por uma controvérsia mais próxima à nossa época, cujo objeto em disputa é a possibilidade ou não da tragédia em nossos tempos. A polêmica nos remete às configurações das tragédias antigas e modernas, e nos conduzem para o espírito trágico. Por fim, a crítica de Frye sobre gênero pode ser entendida como um resultado para essa permanente celeuma

¹⁵⁵ N. FRYE, *Anatomia da crítica*, p. 101.

¹⁵⁶ G. STEINER, *A morte da tragédia*, p. 11.

¹⁵⁷ *A tragédia grega*, p. 21.

¹⁵⁸ *ibid*, p. 54.

classificatória, e servirá então pra tentarmos capturar o *Anticristo* desde as suas linhas de força gerais.

1.1. A morte da tragédia

O crítico George Steiner não foi o único que decretou a morte da tragédia.¹⁵⁹ Em uma concepção estrita do gênero, o autor defende que raras obras manifestam o rigor e o peso da tragédia. “O que eu identifico como ‘tragédia’ em sentido radical é a representação dramática ou, mais precisamente, a prova dramática de uma visão de realidade na qual o homem é levado a ser um visitante indesejável no mundo”.¹⁶⁰ Prova que se expressa pelo coro em *Édipo em Colono*, que sustenta uma perspectiva em que “dias sem número nunca reservam a ninguém nada mais do que dissabores mais próximos da dor que da alegria”; perspectiva que leva à conclusão de que

desde então o nosso alívio único será aquele que dará a todos o mesmo fim, na hora de chegar de súbito o destino procedente do tenebroso reino onde não há cantos nem líras, onde não há danças – ou seja, a Morte, epílogo de tudo.

Melhor seria não haver nascido.¹⁶¹

Na sua frente mais radical, o argumento de Steiner sustenta que poucas obras expuseram uma concepção de existência tão desesperadora e estritamente negativa. O que o autor chama de “tragédia absoluta” é quase insuportável para a razão e a sensibilidade humanas. Mesmo as obras gregas que conhecemos não caberiam todas nesta classificação de tragédia radical. A trilogia *Orestia*, por exemplo, termina bem, e “onde há compensação, há justiça, não tragédia”.¹⁶²

¹⁵⁹ Nos anos 1930 e 1940, por exemplo, um autor como Joseph Krutch vai atacar o que ele chama de “falácia trágica”. A tragédia não é mais possível, alega, porque o homem perdeu a “confiança em sua habilidade de impor aos fenômenos da vida uma interpretação aceitável de seus desejos”. (Cf. J. W. KRUTCH, “The tragic fallacy”. In: R. W. CORRIGAN (org), *Tragedy: vision and form*, p. 354). A resposta do crítico Kenneth Burke é que embora a sociedade não compartilhe mais um sistema moral ou ideológico comum, o espírito trágico não havia arrefecido, e o “sentimento de íntima participação do homem em processos que o ultrapassam” continuava acessível como sempre. (Cf. K. BURKE, *Teoria da forma literária*, pp. 193-7).

¹⁶⁰ *A morte da tragédia*, p. xviii.

¹⁶¹ SÓFOCLES, *Édipo em Colono*. In: *A trilogia tebana*, p. 167.

¹⁶² G. STEINER, *A morte da tragédia*, p. 1.

Mesmo que o autor suavize seu argumento e inclua na sua classificação tragédias que estão aquém do seu limite mais extremo, ainda assim, ele argumenta, a tragédia morreu lá pelo século 17. O gênero que ele batizou de forma acurada de “metafísica do desespero”¹⁶³ teve seu brilho durante 75 anos do século V em Atenas, depois encontrou lampejos em Racine, Shakespeare e teve uma sobrevida em Büchner. O fato de este último dramaturgo estar mais próximo de nós (Büchner escreveu no século 19) terá relevância para a discussão sobre tragédia antiga e moderna, por isso vamos retomá-lo adiante.

A *causa mortis* da tragédia, segundo Steiner, está relacionada com o declínio da ordem do mundo clássica e cristã. Disso resultou um vazio que não pode ser preenchido por atos de invenção particular dos dramaturgos. Os palcos e plateia atenienses, da Inglaterra elizabetana ou da França de Racine compartilhavam um pacto de entendimento preliminar que ordenava e dava sentido à realidade. Um edifício de valores religiosos e morais compunha um cenário invisível, que fazia com que o alfabeto do drama trágico – com conceitos como destino e desmedida, graça e danação – tivesse significado claro e presente. O pacto foi rompido desde Descartes e Newton, quando passa a prevalecer o mito da razão, que responde de maneira bem menos intensa aos clamores da arte.¹⁶⁴

Deus se retirou, cansado, no século XVII. Como a “tragédia é a forma de arte que requer o peso intolerável da presença de Deus”, ela não é mais possível. A tragédia “agora está morta porque sua sombra não incide mais sobre nós como incidia sobre Agamêmnon ou Macbeth ou Atália”.¹⁶⁵

Porém, ao fim de uma argumentação convicta e radical. Steiner adota a mesma prudência de Lesky, e se questiona se a tragédia de fato morreu. Afinal, admite, “em torno da crítica literária não há rigor nem prova”.¹⁶⁶ Definir se a tragédia morreu ou está viva exige uma espécie de anamnese intelectual, que é o nosso próximo passo.

¹⁶³ G. STEINER, *A morte da tragédia*, p. xviii.

¹⁶⁴ Cf. *ibid*, p. 181-2.

¹⁶⁵ *ibid*, p. 200.

¹⁶⁶ *ibid*, p. 199.

1.2. A permanência da tragédia

Raymond Williams vai se contrapor explicitamente à impossibilidade da tragédia. Seu livro é uma resposta à febre que tomava conta da academia britânica a partir de Steiner e de toda “pressão para que se lançasse mão de um conjunto de obras do passado, usando-as então como uma maneira de rejeitar o presente”.¹⁶⁷ Williams debate contra as queixas dos acadêmicos que reclamavam do uso impreciso e vulgar do termo trágico. Para os *scholars*, esse uso – que chama de tragédia, por exemplo, um acidente de carro – revelaria uma espécie de inflação vocabular. Um uso deslocado do termo que lhe subtrairia o sentido.

Para Williams, argumentos como os de Steiner adotam uma postura metafísica, que entendem a tragédia como um fato único e permanente. Pensando em sentido oposto, o autor vai historicizar o conceito, relacionando tragédia às experiências, convenções e instituições de cada época. Os que advogam pela impossibilidade da tragédia defendem que eventos extremos, por mais dolorosos e chocantes que sejam, não alcançam dimensão trágica por não estarem conectados a um sentido universal. Williams responde que tal argumento embute uma ideologia – e o termo revela sua filiação marxista. “O sentido trágico é sempre cultural e historicamente condicionado”.¹⁶⁸

O primeiro ponto problemático, alega o autor, é o fato de a tradição só fornecer o carimbo trágico para o sofrimento nobre – a tragédia banal, cotidiana, de gente comum às voltas com perdas, luto e lamento não tem a relevância e a amplitude que a teoria tradicional exige.

Em seguida, o autor argumenta que colisões na estrada com vítimas, um incêndio que devasta vidas ou carreiras destruídas pelo desemprego não são acidentes circunstanciais. Todos esses eventos implicam e resultam da ação humana, o que a ideologia não permite reconhecer. Assim como a guerra, a fome e a exploração, tais acontecimentos guardam relações com o mundo social e político, e com as relações econômicas reais. O destino agora é cego porque somos incapazes de perceber as forças sociais que governam a vida.

¹⁶⁷ R. WILLIAMS, *Tragédia moderna*, p. 69.

¹⁶⁸ *ibid*, p. 77.

Uma concepção de tragédia cujo sentido de fundo sejam as relações econômicas dá margem a amplas controvérsias – Williams trocou o capricho dos deuses do Olimpo pelos caprichos dos detentores dos meios de produção –, mas independentemente do novo significado latente na tragédia moderna, um argumento parece lhe ser francamente favorável. A perspectiva tradicional parece se amparar em uma cisão entre teoria crítica e prática artística. De fato chama atenção a “recusa em considerar que a tragédia moderna seja possível, depois de quase um século de importante, contínua e insistente arte trágica”.¹⁶⁹

A despeito da querela teórica, obras identificadas como tragédias continuam a ser escritas e encenadas. As peças de Arthur Miller, Tennessee Williams, as obras de cineastas como Trier e Bergman, as peças de Nelson Rodrigues e os romances de Kafka continuam sendo chamados de tragédia por quem não se importa em demasia com rigores conceituais da academia. Nosso próximo passo é investigar os argumentos a favor da tragédia moderna, o que ajudará a definir suas feições. Do atrito entre a experiência trágica tradicional e a moderna podemos encontrar o lugar do *Anticristo*.

1.3. As transformações da tragédia

No capítulo “A tragédia em trajes modernos”, de *O Dramaturgo como Pensador*, Eric Bentley traça a gênese e o desenvolvimento de um gênero que seja naturalista mas que pertença à tradição trágica.¹⁷⁰ Para os especialistas, informa o autor, o naturalismo, gênero da classe média de sociedades democráticas, não possui o sentido da tragédia. Para um crítico de olho na tradição, a nova classe era desprovida do paladar da aristocracia, e sua busca por conforto era antitrágica por natureza. Bentley discorda: “Posso garantir que alguma coisa que poderia muito bem ser denominada uma nova tragédia estava surgindo”.¹⁷¹ A primeira tentativa surge com um gênero intermediário, a tragédia burguesa. Nela, o novo cidadão e sua família se tornam o eixo da cultura, e é neste eixo que a tragédia vai se localizar.

¹⁶⁹ *Tragédia moderna*, p. 70.

¹⁷⁰ pp. 69-98.

¹⁷¹ *ibid*, p. 71.

Nesta nova forma de drama, a tragédia pública se torna tragédia privada.

O drama burguês, neste aspecto, se define como o gênero por excelência da ideologia privatista, a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privados separado do público e que torna as peças ‘documentos de uma intimidade permanente’.¹⁷²

A primeira justificação do novo gênero aparece na dedicatória e no prólogo da peça *O Mercador de Londres*, de George Lillo, textos em que já se anunciava a luta contra a tragédia tradicional e a missão de “ampliar o domínio da poesia mais séria”.¹⁷³ O autor argumenta que não só os príncipes são expostos a infortúnios que se originam de vício ou fraqueza, por isso não há boas razões para confinar os personagens da tragédia a essa condição elevada. O prólogo de sua peça, sendo assim, desde logo anuncia que a tragédia desceu dos palácios para as ruas.

Perdoai-nos, pois, se procuramos mostrar
Em palavras singelas, uma história de desgraça privada
Um aprendiz de Londres arruinado é o nosso tema.¹⁷⁴

Em vez de cantar o heroico, Lillo lamentou a dor de um homem simples, reconhecível pelas novas plateias. Szondi aponta a chave principal da nova estética que se anunciava. “O drama burguês se distingue primariamente da tragédia classicista e heroica por sua referência à realidade, por sua intenção realista”.¹⁷⁵

A tarefa de fornecer substância trágica ao gênero intermediário veio, segundo Bentley, com a geração seguinte, pelas mãos de expoentes do teatro alemão. Georg Büchner foi o primeiro dramaturgo a escrever com maestria sobre o homem comum. A peça *Woyzeck* é para Bentley a primeira tragédia real da vida baixa, que vai contra a assunção que vinha da tragédia tradicional: a de que o sofrimento trágico é privilégio dos que estão em lugares elevados, como nobres e aristocratas. O cidadão comum surgia de passagem: ou como eco das desgraças que emanavam dos palácios ou como contraponto cômico. Seguindo a percepção inicial de Lillo, o fundamental não era mais a posição social do personagem, mas sua relevância como ser humano. “De pri-

¹⁷² S. CARVALHO, “Apresentação”. In: P. SZONDI, *Teoria do drama burguês*, p. 13.

¹⁷³ G. LILLO, citado em P. SZONDI, *Teoria do drama burguês*, p. 33.

¹⁷⁴ *O mercador de Londres*. Citado em P. SZONDI, *Teoria do drama burguês*, p. 37.

¹⁷⁵ *Teoria do drama burguês*, p. 57.

meira importância era sua capacidade de manifestar desejos e engajá-los em ações que podiam revelar a natureza humana e seus esforços de forma significativa”.¹⁷⁶

Bentley cita ainda as concepções de Otto Ludwig e Freidrich Hebbel, ambos convencidos das possibilidades dramáticas da apresentação íntima da vida burguesa. Ludwig defendia que a tragédia moderna deveria brotar organicamente da complexidade da vida real. Hebbel, na mesma trilha, procurou pela essência trágica, que era formada quando “forças vitais cruzam-se e destroem-se umas às outras”.¹⁷⁷ Na tragédia ática essas forças consistiam na desmedida humana contra uma ordem moral e divina; a era elizabetana traz o conflito para o interior do indivíduo, expresso, por exemplo, nos dilemas de Hamlet. Na tragédia moderna, segundo Hebbel, o que se encena é uma luta do indivíduo contra instituições políticas, religiosas e morais. “Hebbel coloca a atmosfera sufocante e os preconceitos da mentalidade de classe média no bojo de um destino envolvente”, diz Bentley.¹⁷⁸ Para o dramaturgo, o caráter do homem médio não era de maneira nenhuma trivial do ponto de vista artístico – suas peças e suas reflexões seguem o procedimento de “rebaixar” a tragédia, trazendo-a dos palácios para a sala de estar. “Afinal de contas”, defende Hebbel, “só é preciso ser uma pessoa para ter um destino”.¹⁷⁹ Se Steiner fala da sombra de Deus que não incide mais sobre nós, o que é causa do fim da tragédia, Hebbel havia dito que o “destino moderno é a silhueta de Deus, do incompreensível e do inabarcável”.¹⁸⁰ O pensador alemão interpretou, portanto, a imagem difusa de Deus e mesmo a possibilidade de sua ausência justamente como a condição da tragédia nos novos tempos, pois se trata da marca do destino moderno. “Pois a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garanta seu sentido”.¹⁸¹

A primeira tragédia na sala de estar plenamente realizada, segundo Bentley, vai acontecer na obra de Henrik Ibsen. O jovem Ibsen manteve conversas com Hebbel, o que contribuiu para formar sua nova concepção de drama. Na obra de maturidade, Ben-

¹⁷⁶ J. GASSNER, “The possibilities and perils of modern tragedy”. In: R. CORRIGAN, *Tragedy: vision and form*, p. 410.

¹⁷⁷ Citado em E. BENTLEY, *O dramaturgo como pensador*, p. 74.

¹⁷⁸ *ibid*, p. 78.

¹⁷⁹ Citado em *ibid*, p. 78.

¹⁸⁰ Citado em P. SZONDI, *Ensaio sobre o trágico*, p. 65.

¹⁸¹ G. W. MOST, “Da tragédia ao trágico”. In: K. ROSENFELD (org), *Filosofia e literatura: o trágico*, p. 35.

they enxerga a potência trágica em personagens como Hedda Gabler e o construtor Solness. Podemos encontrar o mesmo jogo de forças em conflito na Nora de *Casa de Bonecas* e seu desafio pra se libertar da opressora vida familiar, e na luta inglória do *Inimigo do Povo* contra a opinião pública. O que está em jogo, em todos os casos, é a “marca da tragédia moderna”, que se estabelece na luta entre “a organização de massas e o individualismo moderno”.¹⁸² Os heróis de Ibsen são indivíduos comuns, solitários em suas lutas destinadas a fracassar, “nas quais o profundo desespero humano só é sobrepujado por uma fé ainda maior na potencialidade humana”.¹⁸³

A tragédia moderna chega enfim a Strindberg, outro ponto de inflexão. O gênero deixou de lado os heróis e chegou ao indivíduo comum, mas agora esse indivíduo não é nem mesmo um personagem acabado, com clareza de propósitos e de intenções. Os personagens de Strindberg são vacilantes, cindidos, fora de foco ou, nas palavras do dramaturgo, “farrapos de humanidade, pedaços rasgados de roupas domingueiras transformadas em trapos – remendados juntos como acontece com a própria alma humana”.¹⁸⁴ Chegamos ao grau mais íntimo da tragédia, que desce dos palácios, chega ao homem comum e agora penetra na subjetividade deste homem, onde encontra uma consciência fragmentada, caótica e incapaz de auto-compreensão.

Meios diretos ou indiretos foram procurados para propiciar a consciência trágica que o protagonista de uma peça moderna não pode articular porque ele pode não ser convincentemente dotado da auto-consciência inteligente de um Hamlet ou da eloquência de personagens da tragédia mais formal do passado.¹⁸⁵

Personagens como a Senhorita Julia encontram eco na personagem feminina do *Anticristo*, pois, como diz o prefácio da peça, sua constituição trágica nos oferece “o espetáculo de uma luta desesperada contra a natureza”.¹⁸⁶

O que essa breve história do drama, do século 18 para cá, sugere é que o núcleo da tragédia pode não residir em parâmetros formais como personagens nobres, nem que o conflito trágico necessita ser sempre do mesmo tipo. O argumento parte da

¹⁸² E. BENTLEY, *O dramaturgo como pensador*, pp. 82-3.

¹⁸³ *ibid*, pp. 80-1.

¹⁸⁴ Citado em *ibid*, p. 88.

¹⁸⁵ J. GASSNER, “The possibilities and perils of modern tragedy”. In: R. CORRIGAN, *Tragedy: vision and form*, p. 411.

¹⁸⁶ A. STRINDBERG, citado em E. BENTLEY, *O dramaturgo como pensador*, p. 88.

historicidade da tragédia, pois é enraizando-se no solo de cada época que o dramaturgo pode suspender sua arte a alturas trágicas. Os autores modernos “contaram a verdade trágica de uma época, alcançando assim a única imortalidade existente”.¹⁸⁷

Segundo Bornheim, a tragédia está suspensa em uma tensão permanente, entre o homem e a ordem ou sentido que formam seu horizonte existencial. No entanto, a paisagem que compõe tal horizonte pode variar: cosmos, justiça, bem, valores morais, amor. “Não se trata de essências permanentes, mas de realidades históricas; quando os dois polos mudam de natureza, o próprio sentido do trágico se transforma”.¹⁸⁸

Como conclusão, o que o desenvolvimento da tragédia moderna nos mostra é que

isto não deve servir para difundir a ideia de que toda grande tragédia é fundamentalmente a mesma, que todo grande poeta encontra-se em um nível onde a natureza humana é sempre e por toda parte semelhante; argumentando dessa maneira, os campeões das verdades eternas reduzem fenômenos tão diversos e tão ricos a uma mesma mesmice depressiva.¹⁸⁹

Na tentativa de evitar a depressão (ou estimulá-la, visto que estamos falando de tragédia), dramaturgos buscaram restaurar os polos de tensão que mantém a vitalidade da tragédia. Para Eugene O’Neill, a tragédia era a consequência natural da condição humana: a angústia é o castigo do homem pela sua consciência.¹⁹⁰ Em um artigo intitulado “Sobre o futuro da tragédia”, Camus alega que nos tempos modernos o homem transformou o intelecto, a ciência e a história em uma nova divindade, que agora “afiavela a máscara do destino”.¹⁹¹ Com isso, o indivíduo, na batalha por livrar-se desse novo deus, cai novamente na situação ambígua e contraditória da expressão trágica. Tennessee Williams observou que a dificuldade reside no fato de o homem moderno ter tantas reservas em admitir seu sentimento e sua sensibilidade que os valores atemporais do palco tendem a lhe escapar. Para forçar o público a se reencontrar com o trágico, postula o dramaturgo, é preciso operar com uma certa distorção da realidade, com tendência para o grotesco.¹⁹² A tragicomédia e a comédia grotesca pareciam também os únicos caminhos para a manifestação de um certo espírito trágico, na

¹⁸⁷ E. BENTLEY, *O dramaturgo como pensador*, p. 98.

¹⁸⁸ G. BORNHEIM, *O sentido e a máscara*, p. 80.

¹⁸⁹ E. BENTLEY, *O dramaturgo como pensador*, p. 81.

¹⁹⁰ Cf. M. CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 350.

¹⁹¹ Citado em *ibid*, p. 385.

¹⁹² Cf. *ibid*, p. 390.

opinião de Friedrich Durrenmatt. O dramaturgo estava alinhado com os que defendem a impossibilidade da tragédia, pelo menos em sua versão pura. Seu argumento é de que a tragédia supõe alcance de visão e responsabilidade, e o mundo moderno, anônimo e burocrático, não oferece mais heróis capazes de tal grandeza; a confusão reinante não engendra mais culpados ou responsáveis, mas somente vítimas.¹⁹³

Dois artigos publicados por Arthur Miller no *The New York Times* após a estreia da sua peça *A Morte de um Caixeiro Viajante* propõem possibilidades para a tragédia contemporânea. Para Miller, os polos de tensão trágicos residem na luta do homem para preservar sua dignidade diante de uma realidade que a esmaga. “O sentimento trágico é evocado em nós quando estamos na presença de um personagem que está pronto para dar a vida, se necessário, para garantir uma coisa: seu senso de dignidade pessoal”.¹⁹⁴ Miller está de acordo que este homem comum pode alcançar um senso trágico tão elevado quanto os nobres dos palcos antigos. Sua luta de morte não é contra um cosmos, mas contra um sistema que o desagrada, e daí nasce o terror e o medo classicamente associados à tragédia. Seu impulso pela liberdade é o seu *leitmotiv*, “e se esta luta deve ser total e sem reservas, então ele automaticamente demonstra a vontade indestrutível do homem para conquistar sua humanidade”.¹⁹⁵

1.4. O caos reina

O prólogo da condição trágica do homem é estabelecido no céu e no jardim do Eden.

George Steiner¹⁹⁶

O Eden do filme *Anticristo* é um ambiente trágico. Um animal ferido anuncia: o Caos reina. Tudo no Eden fílmico é entropia e dissolução. No ambiente regido pelo caos, um filhote de pássaro morto despenca de uma árvore enquanto é devorado pelas formigas, para logo em seguida ser abocanhado por um gavião.

¹⁹³ Cf. M. CARLSON, *Teorias do teatro*, pp. 429-30.

¹⁹⁴ “Tragedy and the common man”. In: R. W. CORRIGAN (org), *Tragedy: vision and form*, p. 148.

¹⁹⁵ *ibid*, p. 151.

¹⁹⁶ *A morte da tragédia*, p. 8.

A ideia de que o mundo é regido por uma desordem fundamental é característica central do trágico. Para os gregos, que inventaram a tragédia, o fundo da realidade é o caos. A tragédia desafiava qualquer intenção de sentido moral. “Os poetas trágicos gregos afirmam que as forças que modelam ou destroem nossas vidas estão fora do controle da razão e da justiça”.¹⁹⁷ Deuses são movidos por paixões (na tragédia, o *pathos* prevalece sobre o *logos*) e intervêm no destino humano quando e como lhes aprouver. “Somos pros deuses moscas pra menino; nos matam pra brincar”, como se lê no *Rei Lear*,¹⁹⁸ frase citada pelo Selvagem do *Admirável Mundo Novo*.¹⁹⁹ O trágico se revela na constatação de que não há providência nem regime moral que suplante a fundamental contingência existencial. Nossa demanda por um cosmos equilibrado e justo é desafiada, somos governados por uma arbitrariedade fundamental.

Expressões da tragédia fora da experiência grega não lidam mais com deuses irascíveis e imprevisíveis que determinam o destino humano. Mas, de qualquer forma, permanece a ideia de que da vida não se pode esperar qualquer controle. “Chame como quiser: de um Deus oculto ou malevolente, destino cego, solicitações do inferno, ou fúria bruta do nosso sangue animal. Ele nos aguarda numa tocaia de encruzilhada”.²⁰⁰ Nesta asserção, Steiner lista as possibilidades do pano de fundo trágico. Todas remetem a um mesmo pressuposto, o de que o personagem da tragédia está à mercê de forças que não controla e que o espreitam para destruí-lo. Não cabe no alcance deste trabalho investigar as diferenças entre tragédias cuja força disruptiva esteja na mão de um deus ou em uma cegueira interior que encaminhe o personagem para sua derrocada. O fundamento a se levar em conta é que, seja como for, a vida está fora de ordem e tende à destruição. “As coisas são como são, desapiedadas e absurdas”.²⁰¹ Uma definição geral da tragédia proposta por Lesky captura esse sentido geral. A tragédia, segundo o autor, é uma “concepção do mundo como sede de aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente”.²⁰²

¹⁹⁷ G. STEINER, *A morte da tragédia*, p. 3.

¹⁹⁸ W. SHAKESPEARE, *Rei Lear*, p. 366.

¹⁹⁹ A. HUXLEY, p. 304.

²⁰⁰ G. STEINER, *A morte da tragédia*, p. 4.

²⁰¹ *ibid*, p. 4.

²⁰² *A tragédia grega*, p. 38.

O filme *Anticristo* expressa um universo desordenado de aniquilação. A presença perturbadora do trágico irrompe na tela de forma gradativa. Ainda fora do bosque Eden, quando a esposa se recupera no hospital da crise pela morte do filho, a câmera simplesmente abandona o diálogo entre os personagens para se aproximar de um vaso de plantas. O movimento de zoom “atravessa” o vidro do vaso e vai ao seu interior, para lá encontrar os caules das plantas em uma água verde escura onde milhares de microorganismos se movimentam de forma desordenada. O efeito sonoro contribui para aumentar a sensação de uma sinfonia do caos. Tal movimento de câmera soa anacrônica à primeira vista, ao deixar de lado o que parece essencial – o sofrimento dos personagens – para direcionar a atenção a um mero vaso de plantas, detalhe que em um filme mais tradicional serviria apenas para compor o cenário. Mas aqui a ênfase em movimentos desse gênero

permite, num dado momento, inverter o ponto de vista. Abandonar o fio principal para habitar, pelo olhar ou pela consciência, subitamente, um mundo à parte. Ou então derivar para uma ideia, um sistema de significação, diferentes dos precedentes. O plano em ruptura é como um toque de címbalos na ordem do pensamento.²⁰³

Essa ruptura com o que se espera da cena tem, assim, pela ênfase com que rompe a lógica fílmica, a força de uma carta de intenções: aqui o narrador anuncia que a conversa sobre a esposa recobrar o ânimo e superar o luto pode ser apenas futilidade diante da natureza disruptiva que se encontra ali no criado-mudo ao lado, à espreita.

Essa mesma estrutura narrativa retorna mais adiante, quando o casal chega ao Eden. O marido propõe um exercício para superação do medo. Ele prepara uma trilha na grama para que a esposa caminhe por ela (alguns instantes antes ela havia se queixado de que a grama lhe queimava os pés, mesmo vestindo tênis). Para o terapeuta, é evidente que a causa da queimação não é real, mas psicológica. O exercício tem início e ela começa a caminhar pela grama, sob sugestões de incentivo dele. Durante a tentativa, acontece um movimento semelhante ao do vaso de plantas. A câmera conduz nosso olhar para “dentro” da grama, onde encontramos a mesma sinfonia de imagens e sons, revelando que o íntimo da natureza é plena desordem e confusão. O olho da câmera mais uma vez abandona os personagens e vai ao que está oculto. Só que desta vez com um efeito intensificado, a começar pela repetição do procedimento, mas,

²⁰³ V. AMIEL, *A estética da montagem*, p. 51.

principalmente, porque aqui temos uma intervenção que contraria frontalmente o discurso do marido psicólogo: enquanto ele assegura que o gramado é inofensivo, a câmera nos revela o quanto ele é perturbador. Na visão trágica, o universo “não é um lugar seguro para o ser humano”, como observa Sewall.²⁰⁴ Ou, em linguagem artística, este espírito trágico se revela nas últimas palavras dirigidas a Deus pelo padre Donissan, em *Sob o Sol de Satã*, de George Bernanos: “vós nos lançastes na escuridão para que germinássemos”.²⁰⁵

“A tragédia representa uma fundamental desordem e um cosmos ininteligível”, afirma Exum.²⁰⁶ Desordem e ininteligibilidade ganham representação imagética em *Anticristo*. O Eden do filme é um movimento contínuo e permanente de decomposição. A natureza devora a si mesma. O cineasta recorre algumas vezes à câmera lenta, invocando solenidade aos acontecimentos. Um desses momentos se dá quando um animal pare um filhote morto, que balança inerte no ar. A morte presente desde o nascimento. A relação íntima entre tragédia e morte foi percebida por artistas e críticos. Arthur Miller assegura que “o apelo duradouro da tragédia se deve à nossa necessidade de enfrentar a morte”.²⁰⁷ Bentley é taxativo: “a tragédia trata de morte”,²⁰⁸ e uma variação do apelo inescapável da tragédia se explica pelo fato de que “o pensamento de morte está presente, minuto a minuto, no espírito dos vivos”.²⁰⁹ Rilke falou em levar a morte dentro de si²¹⁰, enquanto Tolstoi ensina: “Se um homem aprendeu a pensar, seja o que for sobre o que ele pensa, está sempre pensando em sua própria morte”.²¹¹

Lesky vai à essência do personagem trágico:

aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor do que o nada.²¹²

²⁰⁴ *The vision of tragedy*, p., 23.

²⁰⁵ p. 318.

²⁰⁶ *Tragedy and biblical narrative*, p. 6.

²⁰⁷ Citado em *ibid*, p. 7.

²⁰⁸ *A experiência viva do teatro*, p. 246.

²⁰⁹ *ibid*, p. 247.

²¹⁰ Cf. *ibid*, p. 249.

²¹¹ Citado em *ibid*, p. 248.

²¹² *A tragédia grega*, p. 24.

O casamento entre eros e tanatos no *Anticristo* se apresenta logo na sequência de abertura, quando o filho despenca pela janela enquanto o casal faz sexo. A reverência e solenidade diante da morte aparecem com toda força narrativa em uma cena dialogada entre os personagens. O casal está deitado lado a lado na cabana. A esposa conta sobre a grande descoberta que fez quando passou férias de verão no Eden, sozinha com o filho. Ele pode achar banal – ela alerta – mas foi nessas férias que se deu conta que as bolotas do carvalho estão destinadas a perecer. “Elas caíam e caíam, e morriam e morriam”, ela diz. Em seguida, conclui: “E eu me dei conta de que tudo que eu achava bonito no Eden talvez fosse repulsivo”. Surge na tela então a representação visual dessa percepção: as bolotas do carvalho caem no telhado e rolam para o solo. Um movimento permanente, contínuo e inevitável.

Essa mesma compreensão da passagem inexorável do tempo em direção ao nada se encontra, por exemplo, na percepção de Macbeth tão logo tomou ciência da morte da esposa. A relação entre a tragédia e o lampejo de que estamos todos condenados é assim expressa na linguagem inspirada de Shakespeare:

Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos. E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó da morte.²¹³

Na cena III do 4º ato da mesma peça – uma das mais vigorosas realizações do gênero trágico – uma expressão semelhante nas palavras do personagem Macduff: “A cada nova manhã, novas viúvas uivam de dor, novos órfãos choram, novos pesares vão esbofeteando o Céu na cara”.²¹⁴ Os versos falam de uivos e choros; a personagem do *Anticristo* afirma que passara a ouvir o choro de tudo aquilo que está para morrer.

A compreensão da personagem atinge outra característica decisiva do gênero. Lesky observa que é requisito do trágico que o personagem deve ter alçado à sua consciência o conflito insolúvel ao qual está submetido.²¹⁵ A situação trágica exige “responsabilidade pessoal esmagadora”;²¹⁶ é necessário sofrer conscientemente. Há um descompasso no *Anticristo* – o marido leva muito mais tempo que a esposa para se dar

²¹³ *Macbeth*, p. 113.

²¹⁴ *ibid*, p. 91.

²¹⁵ Cf. *A tragédia grega*, p. 34.

²¹⁶ G. W. MOST, “Da tragédia ao trágico”. In: K. ROSENFELD (org), *Filosofia e literatura: o trágico*, p. 24.

conta de que está mergulhado em um pântano que não admite saída. Mas de qualquer forma ambos estão em uma situação de isolamento – o que é outra característica comum do personagem trágico – e enfrentam toda a carga de angústia moral que o gênero faz emergir na narrativa. A tragédia representa personagens que se debatem em culpa, cegueira, desespero, colocando em cena o “homem sozinho, nu, encarando as misteriosas e demoníacas forças de sua própria natureza e do ambiente externo, e os fatos irredutíveis do sofrimento e da morte”.²¹⁷

O horror por estar em face às forças de sua própria natureza é o *leitmotiv* central da personagem feminina do *Anticristo*. Em uma cena reveladora, o marido não se conforma que a esposa perdeu a distância objetiva em relação à tese que estava desenvolvendo. Ela começou a pesquisa para apresentar os descabros perpetrados contra mulheres tidas como bruxas na Idade Média. No percurso, acaba assumindo que a maldade era parte da natureza dessas mulheres – ou seja, abraça o discurso do inquisidor. É importante registrar o diálogo. Ela diz que “descobriu mais do que pensava”. “Se a natureza é má, isso vale também para a natureza da...”, ela hesita em completar a assertiva. Ele diz: “Da mulher? A natureza feminina?” Ela confirma: a natureza de todas as irmãs. O argumento é reforçado por imagens que o cineasta joga na tela: uma figura feminina sinistra com aspecto hermafrodita, com seios, chifres e barba. Ela prossegue: “As mulheres não controlam seus corpos, a natureza faz isso; eu tenho escrito isso em meus livros”.

Se o ponto de vista dele estivesse correto, *Anticristo* não seria uma tragédia. A perturbação da mulher se explicaria pela depressão ou qualquer diagnóstico razoável ligado a distúrbio de comportamento. “Os pensamentos distorcem a realidade”, ele diz em outra cena, expressando sua visão de psicólogo. Se assim fosse, teríamos um drama realista até de forte densidade, mas *Anticristo* é tragédia. A verdade que ela começa a intuir e ele mantém-se negando é que de fato a natureza é má, e que ela é parte dessa natureza. Vencer o mal não é tarefa ao alcance de exercícios mentais. “O personagem trágico é rompido por forças que não podem ser completamente compreendidas nem superadas pela prudência racional”,²¹⁸ afirma Steiner. A esse respeito, o crítico observa que as leis do divórcio não poderiam alterar o destino de Aga-

²¹⁷ R. SEWALL, *The vision of tragedy*, p. 5

²¹⁸ *A morte da tragédia*, p. 4

mêmon nem a psiquiatria social seria uma resposta para Édipo.²¹⁹ Este é também o motivo pelo qual a terapia do marido em *Anticristo* está fadada ao fracasso.

O sofrimento, observa Sewall, é apresentado na tragédia com rigor chocante, obrigando a plateia a encarar a crueldade e o caos no coração humano. A balança do bem e do mal é imprecisa: há uma mistura indiscernível entre ambos, que gera um amálgama entre culpa, maldade e sofrimento.²²⁰ “A tragédia [...] acarreta talvez a mais completa, coerente, direta identificação com a culpa que nos é oferecida por qualquer arte”, diz Bentley.²²¹ Seria redutor classificar a personagem do *Anticristo* como uma psicopata desprovida de sentimento moral. Ela percebe a culpa à sua espreita, reagindo a ela com momentos alternados de desespero e resignação. Em uma cena ainda no banheiro do apartamento do casal a câmera nos leva de novo à intimidade da natureza. Mas aqui a natureza é o corpo da personagem. A proximidade intensa mostra ao espectador o pulsar de glote da personagem, o batimento acelerado nas veias, as pupilas dilatadas. Um ataque de ansiedade cujas causas, veremos no decorrer do filme, não são físicas, mas sim decorrentes da constituição trágica da personagem. Uma observação de Steiner a respeito dessa constituição caberia como um diagnóstico preciso da esposa do *Anticristo*: “Pairam em torno de nós energias daemônicas que rapinam a alma e a tornam em loucura ou envenenam nossa vontade de tal modo que infligimos o insulto irreparável a nós mesmos ou àqueles que amamos”.²²² O insulto da personagem ao marido é frequente em forma de deboche. Durante a maior parte do filme ela o despreza por não se dar conta da amplitude do problema. O insulto ao filho se dá na forma de pequenas torturas cotidianas que impinge a ele e no fato de ter se omitido em evitar sua morte. Trataremos mais detidamente sobre a questão do mal constitutivo da personagem na próxima parte; por ora, basta dizer que caberia no cartaz do filme *Anticristo* a definição de Eric Bentley para a tragédia. Ela trata do “distúrbio extremo do equilíbrio humano”.²²³

Todos esses elementos configuram uma característica do trágico apontada por Goethe em uma carta ao chanceler Von Müller. “Todo o trágico se baseia numa contradi-

²¹⁹ G. STEINER, *A morte da tragédia*, p. 4.

²²⁰ Cf. R. SEWALL, *The vision of tragedy*, pp. 46-7.

²²¹ *A experiência viva do teatro*, p. 236.

²²² *A morte da tragédia*, p. 3.

²²³ *A experiência viva do teatro*, p. 244.

ção irreconciliável”, diz o escritor alemão.²²⁴ Tão logo se torne possível uma acomodação, o trágico desaparece. Em um colóquio com Eckermann, Goethe reafirma sua hipótese: “no fundo, trata-se de um conflito que não admite qualquer solução”.²²⁵

Por ser a arte que representa uma contradição, a tragédia não vislumbra finais redentores. A tragédia é irreparável, argumenta Steiner: uma “constante descida da prosperidade ao sofrimento e caos”.²²⁶ A estrutura do enredo trágico é uma curva descendente e cada vez mais acentuada. “O que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível”.²²⁷ Por conta desse mergulho no horror proposto pela tragédia, Dante Alighieri propôs uma curiosa etimologia para a expressão “canto do bode”, que é o significado literal da palavra grega para tragédia. O gênero tem esse nome, argumenta o poeta, por conta do seu desfecho, “fétido como um bode”.²²⁸

A tragédia representa uma aporia, as questões que levanta não tem resposta. O personagem trágico está inapelavelmente enredado num labirinto sem saída, como o animal em busca de segurança em *A Construção*, de Kafka. O nó trágico é um nó górdio: frequentemente só se desfaz a golpes de espada. Daí a recorrência de banhos de sangue ao final das grandes tragédias.

O sangue jorra nos desenlace de *Anticristo*. O deboche e o desprezo da personagem pelo marido dão lugar à violência física. Ela golpeia o pênis dele com uma pedra. Ela atravessa sua perna com uma ferramenta, provocando dor lancinante. Ela o procura pelo Eden em fúria. O marido tenta se proteger dentro da toca de uma raposa, onde é obrigado a matar um pássaro com as mãos para não ser encontrado. Em um dos momentos mais propícios para afugentar a plateia, a esposa extirpa seu clitóris com uma tesoura, em close up.²²⁹ Por fim, nada mais resta ao marido do que assassinar a esposa. Eis a contradição inconciliável de que fala Goethe.

²²⁴ Citado em P. SZONDI, *Ensaio sobre o trágico*, p. 48.

²²⁵ Citado em A. LESKY, *A tragédia grega*, p. 35.

²²⁶ *A morte da tragédia*, p. 7.

²²⁷ A. LESKY, *A tragédia grega*, p. 33.

²²⁸ Citado em M. CARLSON, *Teorias do teatro*, p. 32.

²²⁹ Todas essas cenas serão trabalhadas em detalhes mais adiante. Por ora, servem para exemplificar o conceito de conflito sem solução característico da tragédia.

1.5. Tragédia e ironia

Pelas suas características, *Anticristo* seria então perfeitamente encaixado no gênero tragédia. É possível, no entanto, dar um passo adiante, refinando a classificação e ampliando a sutileza. Para isso, retomamos o debate sobre tragédia antiga e tragédia moderna, trazendo ao diálogo o modo como Frye se posicionou diante da questão.

Para os defensores da tragédia moderna, como vimos, tanto a versão clássica do gênero quanto as versões mais próximas de nós pertencem à mesma categoria. A classificação de Frye, no entanto, assinala diferenças fundamentais – diferenças tão decisivas que implicam categorias distintas. Como Steiner, Frye reserva à tragédia determinadas formas e significados perenes. A começar pela estatura do herói. Para o crítico canadense, o personagem trágico necessariamente está acima dos humanos e abaixo dos deuses. Ele é grandioso se comparado conosco, mas está à mercê de forças mais poderosas. Por habitar um lugar tão alto, torna-se para-raio das energias que o cercam. É o heroísmo, o destino extraordinário, quase divino, ao alcance das mãos que confere à tragédia seu esplendor. “O brilho dessa visão original nunca se esvai completamente da tragédia”.²³⁰

Por outro lado, a tragédia, defende o crítico, “acarreta uma queda normalmente inteligível”.²³¹ O temperamento do herói – uma mistura explosiva de obsessão com soberba e desmedida – o leva a violar alguma lei moral, uma epifania da lei, e nisso reside o conflito trágico que acarreta a inevitável derrocada. No pico mais alto da tragédia, há um momento de vertigem, entre o que poderia ser – com o herói chegando ao mais alto de sua potência – com o que de fato será: a precipitação da roda da fortuna para o fundo da miséria.

A inteligibilidade da tragédia é um fator também apontado por Exum. A tragédia tenta fornecer uma forma estética ao inexplicável e inexprimível. Seu paradoxo consiste em dar sentido ao que não tem sentido. A tragédia encontra uma ordem para representar a desordem essencial. “O trágico é inexprimível, ininteligível e inexplicável; a

²³⁰ N. FRYE, *Anatomia da crítica*, p. 207.

²³¹ *ibid*, p. 207.

representação disso – a expressão da ausência de sentido – é um ato que confere significado, que traz o trágico para dentro do nosso alcance perceptivo”.²³²

Frye chama de ironia a tragédia arbitrária, esvaziada de qualquer sentido transcendente. A ironia é a tragédia decalcada, que coloca no centro do palco um personagem não heroico. “Quanto mais descolorido o herói, tanto mais pronunciada a ironia”.²³³ Ao contrário do típico herói trágico, o protagonista do modo irônico não tem capacidade de resistência: ele simplesmente deve se resignar ao mundo que se abate sobre ele. Outra diferença marcante é que o herói da tragédia é o agente que provoca a catástrofe que se volta contra ele. O personagem irônico, por sua vez, não fez nada de errado. “O ‘isso tinha de acontecer’, da tragédia, torna-se o ‘isso, em todo caso, aconteceu’ da ironia”, diz Frye.²³⁴

Bornheim sublinha essa diferença, embora não postule a distinção entre tragédia e ironia. Na tragédia moderna ele defende que o “personagem é um átomo dentro de uma tragicidade cósmica”.²³⁵ O exemplo mais consistente se encontra na obra de Kafka, em que os heróis são jogados em um mundo de puro escândalo, e o absurdo da existência é levado ao absoluto – situação que expressa a experiência trágica fundamental do século 20 e que o crítico chamou, de forma acurada, de “ontologia do nada”.²³⁶ Embora a terminologia seja diferente, o que Bornheim classifica de tragédia moderna coincide com o que Frye batiza de ironia. “O trágico necessita de transcendência e é inconciliável com o absurdo”, diz Bornheim.²³⁷ Afirmação semelhante à de Frye para marcar diferenças: “Na ironia, tal como se distingue da tragédia [...] não há a sensação de um contato original com um mundo relativamente eterno”.²³⁸

A controvérsia a respeito da permanência da tragédia implica uma marcação de território e uma postura diante das diferenças com a tragédia antiga. Para Steiner, como vimos, tais diferenças resultam no fim da tragédia. A “imaginação desapaixonada” e a

²³² *Tragedy and biblical narrative*, p. 5.

²³³ *Anatomia da crítica*, p. 207.

²³⁴ *ibid*, p. 280.

²³⁵ *O sentido e a máscara*, p. 90.

²³⁶ *ibid*, p. 89.

²³⁷ *ibid*, p. 88.

²³⁸ *Anatomia da crítica*, p. 210.

“ausência de sentido”²³⁹ não podem criar tragédias mas apenas – numa tentativa de nomenclatura que se aproxima de Frye – farsas trágicas ou ironias.²⁴⁰ Gassner, também consciente de que as diferenças impelem a novas classificações, observou que “a dramaturgia moderna está apta para cair em uma categoria de ‘tragédia média’ ou talvez ‘tragédia baixa’ em vez de ‘tragédia alta’”.²⁴¹

Frye observa que é significativa a expressão “ironia do destino”.²⁴² O destino na tragédia tradicional é um tecido complexo, um vasto repertório de potencialidades e significados. A ironia, por sua vez, é o “resíduo não heroico da tragédia”,²⁴³ e por isso trabalha com uma “rejeição de superestruturas míticas”.²⁴⁴ A ironia tem um interesse menos moral, minimizando a sensação de inevitabilidade da tragédia, e acentuando a humanidade dos seus heróis.²⁴⁵ A ironia é a tragédia sem nenhum significado que aponte para o alto.

Frye dá como exemplos do gênero irônico as obras de Conrad, Thomas Hardy e, novamente, Kafka. Uma distinção clara entre a tragédia e a ironia pode ser localizada a partir da expressão “o som e a fúria”. O solilóquio de Macbeth pode ser lido como uma das mais precisas definições do espírito trágico – uma percepção profunda da vacuidade da vida.

A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado.²⁴⁶

No século passado, *O Som e a Fúria* tornou-se o título da obra mais celebrada de Faulkner. O escritor realiza a imagem sugerida em Shakespeare: a vida agora está na mente do personagem idiota, Benjy, e não faz nenhum sentido. A mente de Benjy contém a ação do romance, mas ele é incapaz de compreender qualquer coisa. Em *Mac-*

²³⁹ G. STEINER, *A morte da tragédia*, p. 182.

²⁴⁰ Cf. *ibid*, p. xix. Na categoria de farsas trágicas ou ironias Steiner inclui, por exemplo, a obra de Beckett e o que se convencionou chamar de teatro do absurdo, nas figuras de Ionesco e outros.

²⁴¹ “The possibilities and perils of modern tragedy”. In: R. CORRIGAN, *Tragedy: vision and form*, p. 415.

²⁴² *Anatomia da crítica*, p. 207.

²⁴³ *ibid*, p. 207.

²⁴⁴ N. FRYE, *Anatomia da crítica*, p. 280.

²⁴⁵ Cf. *ibid*, p. 233.

²⁴⁶ W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, pp. 113-4.

beth, som e fúria são uma percepção da tragédia da vida; em Benjy, são pensamentos desconexos e aleatórios.

Podemos acrescentar, a partir das características da ironia, o caso de *O Estrangeiro*, de Camus. O personagem Mersault comete um assassinato na praia após a luz do sol brilhar na faca de seu adversário. “Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim”.²⁴⁷ Aqui, o brilho forte do sol não aponta para nenhum horizonte existencial transcendente – eles se convertem apenas em incômodos a um personagem difuso, de consciência vaga, alheio a questionamentos morais. Seu crime não é consequência de desmedida – chega a ser quase obra do acaso – e Mersault permanece no resto do livro alheio à responsabilidade e à consciência que se espera de um herói trágico. *O Estrangeiro* é, assim, uma espécie bem realizada da tragédia completamente desidratada de qualquer representação solene da condição humana. Seria, portanto, uma ironia nos termos de Frye.

Ao mover-se a tragédia para a ironia, a sensação do acontecimento inevitável começa a esmaecer, e as fontes da catástrofe surgem à vista. Na ironia a catástrofe é arbitrária e sem sentido, o impacto de um mundo inconsciente [...] sobre o homem consciente, ou o resultado de forças sociais e psicológicas mais ou menos definíveis.²⁴⁸

A categoria global do *Anticristo*, portanto, se encaixaria pela crítica arquetípica de Frye com mais justeza como ironia do que como tragédia. A começar pela envergadura dos protagonistas, que estão ao nível do homem comum – ele, um psicólogo, ela, uma pesquisadora universitária. Depois, por despir a narrativa de reverberações eternas ou transcendentais. A procura no filme por alguma figura demoníaca que represente o Anticristo conduzirá apenas à frustração. Frye observa que no modo irônico “amiúde encontramos, nesta fronteira da *visio maléfica*, o uso de símbolos religiosos paródicos”.²⁴⁹ Tais símbolos, como no título do filme de Trier, apontam menos para um embate transcendente entre bem e mal e mais para o fato de que o mal está entranhado na vida terrena, e que permeia a realidade ao nosso redor, engendrando um “mundo de repulsa e estupidez, mundo sem piedade e sem esperança”.²⁵⁰

²⁴⁷ p. 60.

²⁴⁸ *Anatomia da crítica*, p. 280.

²⁴⁹ *ibid*, p. 234. Grifo no original.

²⁵⁰ *ibid*, p. 234.

Para finalizar, uma definição de Frye que se ajusta com bastante precisão a uma classificação de gênero do *Anticristo*. “O drama irônico é uma visão do que em Teologia se diz o mundo decaído, da simples humanidade, do homem como homem natural e em conflito tanto com a natureza humana como a não humana”.²⁵¹ Este mundo de queda, em que o conflito é entre o humano e o não humano, é o nosso próximo passo.

²⁵¹ *Anatomia da crítica*, pp. 280-1.

Parte 2, Modo

A NATUREZA É A IGREJA DE SATÃ

O horror agora chega como uma tempestade...
e se essa noite prefigurasse a noite depois da morte?
E se tudo depois disso fosse um eterno tremor à beira do abismo,
com tudo o que há de vil e perverso na nossa natureza nos impelindo
para frente e a vileza e a perversão do mundo logo adiante?

Scott Fitzgerald, *Crack-up*²⁵²

EM UMA DAS CENAS que trabalhamos ao falar de tragédia, a personagem feminina do *Anticristo* revela ao marido de como chegou à sua compreensão da finitude. A “grande descoberta” que fez quando passou um verão no Eden com o filho foi se dar conta de que as bolotas de carvalho caíam ininterruptamente, e que a morte era uma presença constante e inevitável. Foi então, nas palavras dela, que “podia ouvir o que não ouvia antes: o choro de tudo aquilo que está para morrer”.

A reação do personagem masculino a essa revelação expressa a diferença de pontos de vista entre marido e esposa. Ele não se sensibiliza com o relato. “Seria emocionante se fosse um livro infantil”, rebate. Em seguida apresenta seu argumento: frutos não choram; é o medo que ela sente que está deformando a realidade. Ou seja, na sua

²⁵² p. 70.

perspectiva de psicólogo, tudo que a sua esposa e paciente está relatando é ilusão. “Seus pensamentos distorcem a realidade, não ao contrário”, ele conclui.

Enquanto o marido faz sua digressão, um take mostra as bolotas de carvalho caindo no teto e escorregando até o chão. Pela ótica dele, um fenômeno natural desprovido de significados existenciais. Do outro lado, foi esse fenômeno que provocou nela a primeira percepção do mal que está permanentemente ao redor. A reação da esposa ao racionalismo do marido é sentenciar: “A natureza é a igreja de Satã”. Ele reage com impaciência ao ouvir a proposição. Ela aponta para a janela, onde o vento que passa pela fresta provoca um chiado. Mais uma vez, reações opostas ao mesmo fenômeno. Para ela, o chiado é a respiração do demônio. O marido se levanta e simplesmente fecha a janela, interrompendo o ruído.

Em uma anotação em seu caderno, o marido traz um desenho de uma pirâmide, para tentar identificar qual o maior medo da esposa a ser enfrentado, aquele que vai ocupar o topo. Até este momento do filme, o ponto alto do medo era ocupado pela palavra “natureza” (pois algumas cenas atrás a esposa havia revelado seu medo do Eden); o marido escreve “Satã” acima de “natureza”; depois, se arrepende e risca a palavra, como em uma recusa a lidar com tais conceitos (algumas cenas depois ele dirá que “bem e mal não fazem parte da terapia”).

A cena expressa uma oposição bem marcada de perspectivas. Para a personagem feminina, a natureza é associada ao Mal, lugar de dissolução e pavor, onde a grama queima os pés e, com os ouvidos atentos, se pode ouvir seu pranto. O terror está à espreita, nos sinais emitidos por Satã. Para o personagem masculino, esses elementos não são mais que sintomas. O medo não é real, e pensamentos obsessivos distorcem a realidade. A natureza não é má, mas apenas indiferente às nossas paixões.

Essas duas perspectivas podem ser associadas aos dois modos narrativos que ocupam as extremidades da crítica arquetípica de Frye. Como vimos no capítulo 2, o modo mítico é um extremo da invenção literária, o modo realista é o outro. A narrativa do *Anticristo* se desenvolve em permanente tensão entre esses dois polos. O ponto de vista da esposa “puxa” o filme para cima, para uma história que trata do Mal real e absoluto – ou seja, para o terreno mítico. Do outro lado, a perspectiva do marido traz

a narrativa para o chão, para o terreno do concreto, em que bem e mal não estão em jogo e as coisas podem ser explicadas pela razão – uma visão típica de um modo de narração realista. Nunca é demais ressaltar que o objeto em estudo aqui não é o Mal, mas a representação do Mal. Em filosofia ou teologia o Mal se presta a investigações fascinantes, mas não pretendemos extrapolar as bordas da película.

Recapitulemos então brevemente o esquema geral de Frye. Em sua crítica, de três modos se organizam os mitos e símbolos arquetípicos.²⁵³ Em uma ponta, o mito não deslocado, que são as narrativas que tratam de deuses e demônios, céu e inferno, em que as paixões e desejos humanos estão em máxima pulsação. Na outra, o estilo realista, que descarrega toda a ênfase em representar a vida como ela é. A vida da nossa experiência ordinária, corriqueira, reconhecível – ou seja, em um cotidiano em que, pelo menos se espera, não seremos bafejados pelo alento de Satã no nosso pescoço. Na faixa intermediária, toda uma gama de narrativas que, pelo processo de deslocamento, adapta progressivamente os padrões míticos às exigências realistas.

O ideário de um autor realista se expressa, por exemplo, nas palavras de Guy de Maupassant:

para produzir o efeito que ele persegue, isto é, a emoção da simples realidade, e para extrair o ensinamento artístico que dela deseja tirar, isto é, a revelação do que é verdadeiramente o homem contemporâneo diante de seus olhos, ele deverá empregar somente fatos de uma verdade irrecusável e constante.²⁵⁴

A verdade que o homem contemporâneo tem diante de seus olhos é, para os realistas, despida das idealizações que encantavam os românticos da geração anterior. Bosi destaca na estética realista que o “primeiro reflexo sensível é a descida de tom no modo de o escritor relacionar-se com a matéria de sua obra”.²⁵⁵ A afirmação está em acordo com o esquema de Frye, pois o movimento romântico, com suas idealizações, é uma zona intermediária mais próxima do mítico, um tom acima da crueza do realismo. O personagem realista, como bem o representa o marido do *Anticristo*, é objetivo e mantém os pés no chão. Ele é imediatamente reconhecível por um leitor ou

²⁵³ Cf. *Anatomia da crítica*, p. 141.

²⁵⁴ Citado em A. BOSI, *História concisa da literatura brasileira*, p. 189.

²⁵⁵ *ibid*, p. 189.

espectador, pois personagem e público compartilham do mesmo senso de realidade. Nos personagens realistas, observa Hauser,

encontramos neles, pela primeira vez, a sensibilidade que crispa nossos nervos; no delineamento de seus caracteres descobrimos os primeiros contornos de diferenciação psicológica que, para nós, é parte integrante da natureza do homem contemporâneo.²⁵⁶

O realismo, observa o autor, foi moldado a partir de 1830, mas ainda é, de modo geral, a forma com a qual nos expressamos narrativamente. O cinema é, em favor do argumento, predominantemente de estética realista.

Na figura do personagem masculino do filme temos, portanto, a expressão realista de que o mal e Satã são apenas sintomas, fantasias de uma imaginação perturbada, que tendem a desaparecer com terapia cognitiva. Suas atitudes se pautam pelo bom senso e pela razão. A certa altura do filme, ele censura a esposa por perder a distância crítica em relação à tese sobre feminicídio. Para ele, versado no método científico e objetivo, a esposa tinha que manter o “olho crítico”, mas em vez disso “abraçou a ideia”.

Na progressão narrativa do filme essa perspectiva, no entanto, é pouco a pouco sufocada por um modo mítico de narração, em que o Mal se expressa em letra maiúscula, com existência real. O que vai ser narrado não é que o pensamento da personagem distorce a realidade, mas a própria realidade terrível que impõe a sua presença e domina os pensamentos e as ações. Em sua economia narrativa, o filme “desliza” da chave realista do marido para a chave mítica da esposa. O mal primeiramente é um sintoma, depois ele dá sinais de estar à espreita e, por fim, se impõe inapelavelmente. Tratemos de observar como essa progressão se dá em algumas cenas do filme.

2.1. Os rastros do Mal

Enquanto a esposa convalescente tenta se recuperar da morte do filho, o marido apanha um envelope sob a porta ao chegar em casa. O remetente é o departamento médico que realizou a autópsia do menino. O personagem hesita com o envelope em

²⁵⁶ *História social da arte e da literatura*, p. 728

mãos, um ruído sinistro entra em cena para acompanhar seu dilema. Ele, por fim, guarda a carta no bolso, sem tomar conhecimento do seu conteúdo.

Mais tarde, em uma conversa de casal na cama, a esposa conta que havia viajado ao Eden no verão anterior, sozinha com o filho, para escrever sua tese. Seu objeto de pesquisa era o feminicídio, mais especificamente a violência contra as mulheres durante a Inquisição. A presença no Eden, entretanto, contribuiu para ela não terminar o trabalho. “De repente, passou a ser superficial”, ela diz. “Ou, até mesmo pior, passou a ser uma mentira”. O marido parece confuso, diz não entender o que ela está querendo dizer. A resposta dela é enigmática: “Você entende muitas coisas, mas não isso”. Em seguida, ela o beija.

Dois procedimentos narrativos entram em ação para acrescentar mais uma dose de interrogação e desconforto ao “isso” a que a personagem se refere. Ao beijo dos personagens se funde²⁵⁷ uma cena de uma mata fechada, composta por árvores com troncos finos e galhos secos. O quadro apresenta uma natureza retorcida, e o efeito sinistro é amplificado pelo ruído da trilha sonora. A próxima cena nos leva ao passado, quando a personagem feminina e seu filho brincam em um campo florido do Eden. Eles sopram pétalas de flores, no que poderia perfeitamente se configurar como momento idílico entre mãe e filho. Ela, no entanto, tem uma expressão tensa, chegando quase a olhar em atitude de desafio em direção à câmera.

Nesta sequência, tanto a personagem quanto o narrador fílmico estão fornecendo pistas do mal que posteriormente vai tomar conta do filme. Ele se recusa a tomar ciência do relatório de uma autópsia que vai revelar algo importante sobre o modo como seu filho era tratado pela esposa. Algo de errado parece ter acontecido no verão no Eden, expresso na tentativa de relato dela e na presença do flashback. E, especialmente, na intervenção insólita das imagens simbólicas do Eden sinistro.

Para compreendermos melhor como o filme apresenta estes rastros do mal, é necessário tratarmos um pouco de narração cinematográfica. A linguagem mobilizada nesta sequência é reiterada no filme: com bastante constância a sucessão de eventos da

²⁵⁷ Fusão é uma técnica de montagem que faz com que a primeira cena vá perdendo contorno enquanto, simultaneamente, a cena que entrará em seu lugar ganha definição.

história é interrompida por uma intervenção enfática que associa imagens do cotidiano dos personagens com imagens de forte carga simbólica.

Anticristo apresenta uma forma narrativa que traz um desvio considerável em relação à narrativa clássica, aquela que é amplamente hegemônica nas salas de cinema do mundo inteiro e que, por isso, corresponde, como assinala Bordwell, “à ideia do filme normal”.²⁵⁸ O classicismo desenvolveu e solidificou uma série de recursos estilísticos que nascem em Griffith, ganham consistência ao longo das primeiras décadas do cinema americano e até hoje mantém sua solidez. Dos seus vários aspectos narrativos, dois nos interessam particularmente.

O primeiro deles é que a narração clássica se movimenta por meio de uma relação de causa e efeito. “Na construção clássica da fábula, a causalidade é o princípio unificador primário”, explica Bordwell.²⁵⁹ As escolhas criativas se subordinam a fazer avançar a história por uma cadeia de eventos que se relacionam logicamente. Se o close de um revólver na gaveta é apresentado, ele não tem valor simbólico, mas sim valor causal, servindo para antecipar ao espectador a possibilidade de, por exemplo, o vilão se valer da arma para atingir o detetive. “A narração clássica faz do mundo da fábula um constructo internamente consistente”.²⁶⁰

Essa história coesa, logicamente motivada e que progride por relações causais é apresentada ao espectador como se estivesse “se contando sozinha”. Este é o segundo aspecto decisivo da estética clássica. É claro que há um narrador destacando um revólver na gaveta, jogando uma trilha sonora de fundo, criando momentos de suspense e expectativa, antecipando pistas e, antes de tudo, organizando as relações de causa e efeito. Como um demiurgo, o narrador orchestra a diegese, o mundo ficcional, fazendo o papel de intermediário entre a tela e o público. No filme clássico, no entanto, esse narrador opera no nível máximo de discrição. Mais precisamente, é um narrador que se oculta, fazendo todo o esforço necessário para apagar do filme qualquer marca da sua narração, para causar a impressão de que o filme existe independentemente da sua presença (“nobody’s shot”, como se diz em Hollywood). “A fábula não

²⁵⁸ “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: F. P. RAMOS, *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, p. 299.

²⁵⁹ *ibid*, p. 280.

²⁶⁰ *ibid*, p. 288.

parece ter sido construída, mas preexistir à sua representação narrativa”, diz Bordwell. Com isso, “o espectador é instado a se concentrar na história, e não na forma como é contada (ou seja, e não na atividade narrativa)”.²⁶¹

Quando o acento se transfere da história para a forma como a história é contada – em outras palavras, quando a presença do narrador é percebida pelo público – estamos, prossegue Bordwell, em um terreno característico do que ele chamou de “narração de arte e ensaio”.²⁶² Este modo de contar histórias para tela se constitui a partir das inúmeras rupturas que surgiram em relação ao cinema hegemônico. Suas intenções vão além de apenas contar a história, e por isso sua forma narrativa deve se adequar às novas ambições. “A essência temática do cinema de arte e ensaio, sua intenção de pronunciar juízos sobre a vida moderna e *la condition humaine*, dependem de sua organização formal”.²⁶³

O filme *Anticristo*, embora tenha sua fábula bastante definida (apresentada no capítulo 1), se encaixaria perfeitamente a essa modalidade de narração. Alguns aspectos da narração de arte e ensaio cotejados com o filme servem como argumento.

A narração de arte e ensaio tende a apresentar uma situação-limite em espaço e tempo comprimidos. “O impulso causal do filme, com frequência, deriva do reconhecimento por parte do protagonista de que enfrenta uma crise de significado existencial”.²⁶⁴ A progressão narrativa do *Anticristo* se dá em torno da tomada de consciência pela personagem de que o Mal está governando sua vida, o que acontece em uma curta duração de tempo dramático e em poucos cenários: o apartamento do casal, uma breve passagem pelo hospital e a cabana e a mata no Eden.

“O cinema de arte e ensaio apresenta efeitos psicológicos em busca de suas causas”.²⁶⁵ A causa da perturbação da esposa é a procura do filme, encontrando respostas diferentes em cada personagem: para ele, depressão curável; para ela, o Mal irremediável. Bordwell assinala ainda que, devido a essa característica, é comum que tais

²⁶¹ “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: F. P. RAMOS, *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, pp. 288-9.

²⁶² Cf. *La narración en el cine de ficción*, pp. 205-33.

²⁶³ *Ibid*, p. 208. Grifo em francês no original.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 208.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 208.

tipos de filme, que lidam com “dissecar os sentimentos”, se apresentem como uma terapia, e toma como exemplo os filmes de Bergman.²⁶⁶ *Anticristo*, de fato, se desenrola como uma terapia, mas sem nenhuma possibilidade de alta, visto que o que entra em análise não é uma psique individual, mas a própria condição humana dominada pelo Mal. “Se um personagem permanece inconsciente – ou inexpressivo – a respeito de seu estado mental, o espectador deve estar preparado para observar como a conduta e o entorno podem traí-lo”, observa Bordwell.²⁶⁷ Essa é tensão que pulsa no *Anticristo*. O marido está convicto de seu ponto de vista, a esposa fornece indícios de que a chave de interpretação está em outro patamar, muitos degraus acima da realidade prosaica. Do seu ângulo de visão, o espectador é instado a adivinhar para que lado a balança vai pender, colhendo os rastros do Mal que são jogados na tela, até a situação limite nos conduzir ao ápice do horror.

Uma diferença fundamental entre o cinema clássico e o cinema de arte e ensaio consiste na presença do narrador. No clássico, como vimos, o narrador intenta se tornar invisível. Ao contrário, em filmes mais aos moldes do *Anticristo*, “o argumento e o estilo nos recordam constantemente a existência de um intermediário invisível que estrutura o que podemos ver”.²⁶⁸ Esse narrador, agora presente, pode ser um personagem, uma voz over narrativa ou, simplesmente, espalhar no filme marcas de narração tão pronunciadas que tornem explícita a sua presença.

O ato narrativo interrompe a transmissão de informações e explicita seu papel. Os recursos estilísticos, que ganham em importância com relação às normas clássicas – um ângulo pouco usual, um corte até certo ponto acentuado, um movimento de câmera surpreendente, uma mudança irrealista na iluminação, uma disjunção na banda sonora ou qualquer outra interrupção do realismo objetivo não motivada pela subjetividade – podem ser tomados como um comentário da narração.²⁶⁹

Esses elementos de estilo que Bordwell enumera – que capturam a atenção do espectador para além da fábula – estão presentes na composição do *Anticristo*. Um deles vimos anteriormente ao falar de tragédia, que se relaciona com movimentos de câmera surpreendentes. É inusitado para o público que a câmera simplesmente abandone a ação principal da cena e vá buscar um vaso de plantas ou o interior da grama.

²⁶⁶ Cf. D. BORDWELL, *La narración en el cine de ficción*, p. 208.

²⁶⁷ *ibid*, p. 209.

²⁶⁸ *ibid*, p. 212.

²⁶⁹ *ibid*, p. 209.

Isso provoca uma certa desorientação no público, que se vê instado a reorientar sua atenção da história para algo mais que o narrador, com sua intervenção forte, está querendo nos dizer. A aproximação extrema, quase um raio-X, da constituição física da personagem, com sua pulsação acelerada, glote fechada e respiração tensa, também rompe com a lógica narrativa convencional, abrindo um campo conotativo mais amplo do que apenas fazer a história avançar.

Uma marca do narrador fortemente presente no *Anticristo* nos interessa particularmente, e tem a ver com montagem. Mais uma vez, o contraste com a norma clássica é ilustrativo. Nesta, a montagem tem função operacional: a sequência de cenas centra esforços em avançar a história, sem desviar a atenção do espectador para nada mais. No modo de arte e ensaio, “o filme usará enlances simbólicos, mas conotativos”.²⁷⁰

A montagem do *Anticristo* – cujos enlances simbólicos são bem marcados, como veremos adiante – se enquadra na categoria de montagem discursiva. Seu princípio governante é: não se trata mais de um narrador se ocultando para que a montagem sirva somente à fábula, mas sim de um narrador presente que opera uma montagem não apenas narrativa, mas sobretudo discursiva. “A ordem da montagem é também uma ordem de pensamento”.²⁷¹ O narrador explícito não apenas conta a história, mas *diz* algo sobre a história, sob forma de comentário, digressão, reflexão. Enfim, a montagem se torna discurso.

Amiel apresenta algumas características dessa forma de organizar a sequência de cenas em um filme. A montagem discursiva tenta demonstrar relações e organizar significações que não são óbvias; ao justapor duas cenas a princípio sem medida comum, ela obriga cada uma a assumir um sentido novo, fazendo o público percebê-las de outra forma; cada fragmento não é apenas um elemento a serviço da fábula, mas uma representação que entra em ressonância com o conjunto fílmico, criando verdadeiras “figuras de estilo”, associações invulgares que vão sendo pouco a pouco codificadas pela plateia.²⁷² É sugestivo o termo que o autor usa para explicar a potência que cada plano adquire na montagem discursiva: “Como se a atenção particular, a

²⁷⁰ D. BORDWELL, *La narración en el cine de ficción*, p. 210.

²⁷¹ V. AMIEL, *Estética da montagem*, p. 53.

²⁷² Cf. *ibid*, pp. 49-50; p. 59.

proximidade que manifestam esses enquadramentos conferissem ao seu espaço, à sua presença, alguma coisa de *sagrado*".²⁷³

A montagem do *Anticristo* é pródiga em associações simbólicas. É precisamente aqui que a presença forte do narrador está nos envolvendo na zona de tensão da qual falamos, entre a verdade da realidade cotidiana representada pelo marido e a verdade da realidade mítica encarnada na esposa. São os dois modos opostos das categorias de Frye – o modo mítico e o modo realista – que o narrador, por meio da montagem, está permanentemente articulando. As combinações simbólicas de cenas nos deixam em constante sobreaviso, despertando nossos sentidos para um “algo mais”, um algo além da história para o qual o narrador está chamando a atenção. Esse algo além do cotidiano é uma narração de contorno mítico, em que o Mal primeiro dá ares de sua presença em bolotas que caem no teto ou no chiado do vento na janela. Aos poucos, a ordem do cotidiano ao qual o marido se agarra é rompida, e o filme então assume seu estilo não realista, mas mítico.

2.2. A balança do Mal

A cena em que o casal de protagonistas se dirige ao Eden, no trem, é um momento decisivo na relação entre a narração realista e a narração mítica. Boa parte da cena já descrevemos: o casal está frente a frente, ele propõe um exercício de imaginação, ela fecha os olhos e se vê no Eden, apresentando de modo solene e que requer reverência, com sua câmera lenta, suas árvores retorcidas cobertas pela neblina, a ponte que simboliza a travessia, a água parada. Findo o exercício, ela abre os olhos e recebe os cumprimentos do marido: “você esteve lá”. Na explicação do psicólogo, na imaginação ela deixou o medo chegar, mas a mente tem forças pra superá-lo.

Em uma primeira abordagem, a sequência reproduz o jogo de forças que já vem sendo apresentado. No início da cena, estamos no modo realista. O som que se ouve é o som do trem se movimentando, o marido controla as ações, o cenário e a *mise-en-scène* compõem um quadro reconhecível, identificável do ponto de vista da experiên-

²⁷³ V. AMIEL, *Estética da montagem*, p. 53. Grifo nosso.

cia cotidiana. Seguindo as orientações do marido terapeuta, a esposa fecha os olhos. A câmera se aproxima de seus olhos em um *zoom* acentuado. A narrativa adota então um procedimento que tem sido objeto de preocupação na história do cinema desde as origens, que é tentar expressar imagens mentais. Cineastas sempre procuram traduzir alucinações, fantasias e lembranças dos seus personagens, e um dos cuidados permanentes para isso foi o de criar “códigos, quaisquer que sejam, [que] permitiam significar que as imagens por eles introduzidas não eram declaradas reais, mas sim imaginárias”.²⁷⁴ O *zoom* excessivo é facilmente codificado como um adentrar à mente da personagem.

Até aqui, portanto, o jogo de forças permanece com seus termos claramente identificados. Toda a imagem do Eden solene e sinistro – o modo mítico – que o cineasta joga na tela pertence, em uma primeira abordagem, à imaginação de uma personagem que havia declarado ser o Eden seu maior medo. É bastante eficiente nessa distinção de pontos de vista que as vozes que narram a cena sejam flutuantes. Primeiro, ainda no trem, o marido dá as primeiras instruções. Depois, nas primeiras imagens do Eden, ele prossegue as orientações em voz over. Mas logo a sua voz over passa o bastão, e a experiência no Eden imaginativo é relatada por ela. Nos últimos movimentos, a voz dele retoma o comando, até retornarmos ao diálogo entre os personagens no trem.

Neste diálogo, o marido felicita a esposa e é como se felicitasse a si mesmo, pois está claramente orgulhoso da perspicácia de sua técnica. Da sua perspectiva – que, nunca é demais sublinhar, é também a perspectiva de uma experiência racional diante da vida – o Eden imaginário é ilusório, sintoma do luto, e a mesma mente que o criou pode transformá-lo. Ela, por sua vez, claramente não compartilha do mesmo entusiasmo. Sua postura e expressão são de hesitação e desconfiança. O que ela viu no Eden parece palpável e terrivelmente real.

Até este momento do filme a balança não havia pendido claramente para nenhum dos lados. Não é improvável que o espectador a essa altura da projeção compartilhe do ponto de vista dele, e imagine que o filme poderia ser a representação do terror em uma mente doente. A eficácia do código parece tornar claro o que é a realidade da imaginação e o que é a realidade concreta. No entanto, é precisamente nesta sequên-

²⁷⁴ A. GAUDREault e F. JOST, *A narrativa cinematográfica*, p. 175.

cia que o filme toma partido, ainda que de forma discreta. E a chave para isso se encontra instantes antes do início da sequência.

A cena do trem se inicia não com o casal em diálogo, mas com a paisagem do lado de fora. Vemos a vegetação passar da perspectiva de quem olha pela janela do trem: uma visão monótona e repetitiva que acomete a todos que viajam com o rosto apoiado na janela. Um olhar atento vai revelar, no entanto, algum elemento difuso que rompe a previsibilidade. De quando em quando, por brevíssimos instantes – alguns poucos *frames* fotográficos – surgem imagens perturbadoras misturadas à paisagem. Tratam-se de instantâneos que poderiam ser confundidos até com mensagens subliminares, mas espocam na tela o tempo suficiente para gerar efeito perturbador. Como parte da paisagem, aparecem, em sequência, um rosto feminino contorcido pelo desespero, dois corpos nus entrelaçados no alto da tela, um de costas para o outro, mais um rosto que grita, desfigurado e em semiperfil, depois um flash de um rosto frontal, bem no centro da tela, mais uma sombra borrada de corpos nus e, por fim, um olho escuro bem próximo, com uma expressão intensa de ódio (Imagem 1).²⁷⁵ A paisagem do terror se encerra com a imagem desfocada da personagem feminina próxima ao vidro do trem, e só então partimos para o exercício de imaginação do marido.

O ponto central aqui é que a personagem *não* está olhando pelo vidro, e nem mesmo apresenta qualquer reação de espanto. Toda a visão terrível e perturbadora que foi apresentada de maneira sub-reptícia ao espectador não pode ser atribuída à imaginação da personagem, pois ela permanece alheia ao que o espectador acabou de ver, e nem mesmo olha na mesma direção.

Temos aqui um jogo sutil de perspectivas. Para destrinchar esse jogo, convém tratar brevemente de um tema que em narrativa cinematográfica se conceitua como ponto de vista.

Em um esquema geral, analisar o ponto de vista é identificar quem “conta” cada momento do filme. As aspas se justificam porque em cinema não se trata somente de contar – como quando um personagem faz um relato, por exemplo –, mas sobretudo de mostrar. Análise de ponto de vista é se interrogar a respeito do jogo de informa-

²⁷⁵ Todas as imagens se encontram no anexo.

ções que está sendo apresentando na tela, que em cinema pode adquirir feições bastante complexas.

O primeiro nível de complexidade se deve ao fato de que, não raro, um filme pode ter mais de um narrador. Para o nosso propósito, a configuração básica é suficiente: o narrador interno à diegese – ou seja, um ou mais personagens – e o narrador situado no exterior da diegese, aquele que não pertence ao universo ficcional. São as duas instâncias narrativas básicas do cinema, responsáveis pela sua narrativa dupla.²⁷⁶ O narrador extra-diegético necessita de uma definição mais precisa, por isso vamos recorrer à conceituação de Gaudreault e Jost:

podemos propor um modelo segundo o qual o narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas”.²⁷⁷

Esse narrador é, pode-se dizer então, o maestro que rege a narrativa fílmica, que manipula o conjunto da trama audiovisual. Ele recebeu diversos nomes desde que se tornou objeto de estudo. O primeiro autor de narratologia fílmica, Albert Laffay, o batizou como “grande imagista”.²⁷⁸ Também foi chamado de narrador implícito, meganarrador, instância enunciativa, comentador primeiro (em contraposição ao comentador segundo, que é o personagem), instância narradora. Vamos adotar aqui o grande imagista, por nenhum motivo em especial a não ser render homenagem ao precursor.

As relações entre narrador e narrativa podem assumir então três possibilidades básicas de “ocularização”, para usar o termo de Gaudreault e Jost em referência ao ponto de vista das imagens na tela: 1. A imagem vista pode ser atribuída a um personagem; 2. A imagem vista pode ser atribuída ao grande imagista; 3. A imagem vista gera ilusão de transparência; ou seja, aparentemente não pertence a ninguém.²⁷⁹

No nosso caso concreto, em uma primeira aproximação à sequência, fica claro que as imagens do Eden pertencem à personagem feminina, pois estão sendo vistas pela sua

²⁷⁶ Cf. A. GAUDREULT e F. JOST, *A narrativa cinematográfica*, p. 62.

²⁷⁷ *ibid*, p. 74.

²⁷⁸ Cf. *ibid*, pp. 25-26.

²⁷⁹ Cf. *ibid*, pp. 167-72.

imaginação. As cenas do interior do trem, por sua vez, cabem melhor na terceira possibilidade. Elas guardam a aparência de neutralidade, de estarem sendo apresentadas sem nenhuma intervenção. Por sua vez, os flashes apavorantes que são lançados em meio à vegetação configuram uma intervenção do grande imagista. Elas não são o ponto de vista dela nem tampouco o dele. O grande imagista, aqui, anuncia com sutileza para a plateia o que esperar quando chegarmos ao Eden. As imagens mentais perturbadoras podem não ser só ilusão, pois a intervenção do maestro da narrativa mostra que elas existem independentemente do olhar dos personagens. Na tensão entre modo realista e modo mítico, a balança começa a pender para o segundo lado.

Este grande imagista já havia se intrometido antes, muitas vezes até, na narrativa. Sua presença se faz sentir na câmera que vai ao vaso de plantas e à grama, na aproximação ostensiva do corpo da personagem, na fusão de um diálogo importante para a natureza escura e retorcida. Destacamos a sequência do trem precisamente para isolar o aspecto que nos interessa no momento. Aqui é quando pela primeira vez a imagem do terror ganha forma definida. Antes, pode-se dizer que o grande imagista lançava pistas pelo caminho, sorrateiro; mas a partir dessa sequência sua intervenção tem a força de um juízo: o Eden é de fato o lugar do Mal. Ou, a igreja de Satã, como diz a personagem. Significa dizer então que o grande imagista tomou partido, e que a presença do modo mítico vai se impor cada vez mais no filme. Daqui por diante, *Anticristo* vai caminhar mais e mais na representação de um Mal real.

2.3. A representação do Mal

A esposa toma vinho enquanto conta ao marido sobre seu pânico no Eden. Ela diz ter sentido medo, o que a fez parar de escrever sua tese sobre feminicídio. O marido quer saber mais: “o que mudou de antes para cá?” Um flashback mostra a personagem no verão decisivo que passou com o filho no Eden. Ela recorta textos e imagens para sua pesquisa. Sua concentração é interrompida pelo choro de um bebê. A personagem sai à procura do filho. Uma busca angustiante em alguns lugares do Eden. Ela chama pelo filho e não tem resposta, ela chega próxima à ponte mas hesita em atravessá-la. O choro aumenta. Quando a personagem abre a porta de um galpão, o filho está lá den-

tro, brincando tranquilamente. Ela estranha. Aqui, mais uma dissonância entre o que o espectador vê e a intervenção do demiurgo, o grande imagista. Embora a criança esteja tranquila, o som do choro aumenta. A reação da personagem parece confirmar que ela também estranha o fato. Ela olha pra cima.

A próxima imagem que o grande imagista joga na tela é um take do Eden visto do alto – colocando o público diante da vasta natureza, com sua imponência. Junto com a imagem, o choro persistente da criança. Novamente o narrador fílmico aproxima nossa compreensão da percepção da personagem. O que ele parece querer nos dizer é que a natureza é, de fato, o lugar do pranto. O choro que ela ouve – e que a fez interromper a tese – não era o choro do filho, mas um clamor que emana do Eden. Essa súplica que nasce na natureza será uma tônica no *Anticristo*. Aqui, ela veio em forma de choro; em outra cena-chave, que trabalharemos em detalhe mais adiante, um emaranhado de mãos e braços surge por dentro das raízes de uma árvore enquanto o casal faz sexo – um gestual que conota dor e desespero. Quase no fim do filme essa presença insidiosa de pranto e de mãos em súplica se tornará explícita. Após o marido matar a esposa, o grande imagista brinda o espectador com um take da mata onde vão se delineando, pouco a pouco, o contorno de centenas de corpos femininos em agonia. A identificação da natureza com a dor chega ao seu ápice.

É importante ressaltar que a estratégia narrativa se desenvolve em progressão. Quando a personagem ouve o choro da natureza, a balança pende com mais intensidade para o lado mítico. A interpretação do marido terapeuta ao ouvir o relato tenta salvaguardar alguma racionalidade, dizendo que o medo gerado pelo Eden faz ela ouvir coisas, e que a única coisa real na história é que ela sofre de pânico, “nada mais”. A resposta da esposa é eloquente. Ela parte pra cima dele com violência, e ameaça: “Isso não vai durar”.

De fato, o modo realista pelo qual o personagem masculino opera está ruindo. Em um momento em que a esposa dorme, ele vai até o sótão da casa, lugar onde ela fazia suas pesquisas. No mural, vê imagens da pesquisa à luz do lampião, o que, somado à chuva que toma conta do Eden, confere uma atmosfera sinistra à cena. Ele vê ilustrações de mulheres sendo queimadas (falaremos sobre a representação demoníaca da mulher no devido tempo), depois vê nas páginas do caderno de pesquisas a imagem dos “três

mendigos”, que são o sofrimento, a dor e o desespero, identificados com a raposa, o cervo e o corvo. Ao virar as páginas do caderno de, ele percebe que as letras vão ficando maiores, tremidas e disformes, indicando o grau progressivo de desespero que se apossou da esposa durante o percurso. A investigação é interrompida por uma árvore que tomba do lado de fora.

A essa altura do filme já é difícil para o espectador acreditar em coincidências. As constantes intervenções do grande imagista fizeram o peso da balança do infortúnio se definir por um lado. O marido ainda tenta, na cena seguinte, convencer a esposa de que o mal não existe. Inconformado, ele faz sua afirmação de que “mal e bem não tem nada a ver com terapia”. O mal, diz ele em uma última tentativa de não perder o chão realista, é uma obsessão dela, e obsessões não se materializam. O que está em total desacordo com o que o filme vem nos mostrando. Em um último argumento, típico do estilo realista, o marido alega que se baseia em um “fato científico”. Ele tenta de alguma forma dominar o mal, dizendo que nem a hipnose a levaria a fazer maldades, a fazer coisas “que vão contra sua natureza”.

O argumento surge carregado de ironia, pois da perspectiva da esposa – que se torna a perspectiva do filme – o problema insolúvel é justamente a associação da natureza com o Mal. Nos primeiros movimentos do *Anticristo*, essa associação aparece de forma velada, embora insidiosa, que chamamos aqui de rastros do Mal. Depois, a perspectiva do grande imagista “desliza” para a perspectiva da esposa. Os comentários do narrador fílmico vão progressivamente convencendo o espectador de que ela está certa, de que o Mal é real e a natureza é o lugar do sofrimento, da dor e do desespero.

Em termos de modos narrativos o que a narrativa do *Anticristo* faz é primeiramente polarizar pontos de vista: de um lado o realismo representado pelo marido, do outro o modo mítico representado pela esposa. Em um primeiro momento, ela só tem intuições difusas, enquanto ele é convicto. O grande imagista sai aos poucos da neutralidade e espalha sutis armadilhas pelo caminho, mostrando que o problema vai além de sintomas passageiros. O chão realista vai sendo arrancado dos nossos pés, até que o estilo mítico domine a cena. *Anticristo* nos encaminha para o plano mais alto do desejo humano, como diz Frye a respeito das narrativas míticas: uma situação limite não afetada pelos cânones da experiência comum; mais especificamente sua vertente

demoníaca, que são os mitos que expressam o que o desejo teme e repudia.²⁸⁰ O filme é dominado por uma narrativa em que o Mal impera e é irredutível: ou seja, não pode ser apreendido, contornado ou suprimido. Se *Anticristo* fosse um drama realista, a esposa poderia ter os surtos de maldade mais violentos, mas o grande imagista trabalharia no sentido de determinar que o mal se restringiria a ela e estaria associado a psicopatia ou qualquer outra explicação dramática porém razoável. Mas não é isso que o grande imagista diz ao espectador. O que ele diz é que o Mal tem existência real, a natureza é o seu templo e os picos do que o desejo rejeita – sofrimento, dor e desespero – estão presentes em nós e ao nosso redor, inapelavelmente.

O clímax do *Anticristo* fecha a conta modal. No prólogo de abertura, vimos marido e esposa fazerem sexo enquanto o filho despencava pela janela. Até então um evento terrível que pode acometer qualquer casal – nada na cena parece indicar a ação do Mal absoluto. Ao final do filme, a mesma cena é retomada, agora com acento mítico forte. Marido e esposa fazem sexo. Sob o corpo do marido, ela vê o filho na entrada do quarto, uma perspectiva que não tínhamos antes. O rosto contorcido da personagem lembra as expressões de dor e raiva que vimos pela janela do trem, em flashes no meio da natureza. Ela emite um grito intenso, e em seguida diz que “nada disso adianta” (uma sugestão da irredutibilidade do Mal). No mesmo instante, o grande imagista novamente combina imagens – uma fusão rápida da personagem em dois momentos com versões “demoníacas” de si mesma. Essas versões mostram a personagem dominada pelo Mal: o cabelo muito negro em contraste com a pele clara, olhos vidrados, boca retorcida, um quadro completo de uma expressão deformada, agoniada e tomada pelo ódio (Imagem 2). A cena termina por mostrar que a morte do menino não foi fatalidade, mas a ação do Mal operando na máxima intensidade.

Um novo grito da personagem e, em seguida, começa a chover granizo. A irrupção dessa chuva é assunto para o nosso próximo tema.

²⁸⁰ Cf. *Anatomia da crítica*, p. 138; pp. 148-59.

Parte 3, Imagens

DO ANTICRISTO À BÍBLIA

Meu prezado amigo, convém, portanto, que se contente
com *symbolis* quem quiser falar do inferno.

Thomas Mann, *Doutor Fausto*²⁸¹

EM UMA ANÁLISE DE HAMLET, Frye toma como ponto de partida a textura verbal intrinsecada que se encontra na cena dos coveiros, a primeira do quinto ato.²⁸² A partir dela, podemos notar a presença contínua de imagens de corrupção e decomposição que permeiam toda a peça. Mais um passo atrás e fincamos pé no gênero: *Hamlet* como uma peça elizabetana de vingança com as suas convenções – agora estamos lendo a peça dentro do seu contexto dramático. Por fim, no ponto mais distante de afastamento, começamos a vislumbrar o arquétipo da cena, com a entrega irrestrita do personagem, a declaração inequívoca de seu amor, sua luta com Laerte e a decisão pelo seu próprio destino.²⁸³

Na crítica literária [...] temos de frequentemente “recuar” do poema para sua organização arquetípica. [...] Se “recuamos” do início do quinto ato do Hamlet, vemos uma cova ser aberta no palco, o herói, seu inimigo e a heroína descenderem para ela, seguindo-se uma luta fatal no mundo de cima. Se “recuamos” de um romance realista como a Ressurreição, de Tolstoi, ou o

²⁸¹ p. 345.

²⁸² Cf. *Fábulas de identidade*, pp. 19-20.

²⁸³ Cf. W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, pp. 117-26.

Germinal de Zola, podemos ver as intenções mitopoéticas indicadas por esses títulos.²⁸⁴

O exemplo constitui um método da crítica arquetípica. Trata-se de isolar, no primeiro plano, os elementos que configuram aspectos da ficção que são comuns a outros da mesma categoria e, por fim, que remontam a uma origem mítica. Essa espécie de antropologia narrativa parte – tomando outro exemplo de Frye – da convenção do enredo do enfeitado, base de obras como *Tom Jones* e *Oliver Twist*, e compara sua configuração global com as fórmulas da comédia de Menandro, daí a Eurípedes e então a mitos como o encontro de Moisés e Perseu.²⁸⁵

Adotemos então o método para analisar as imagens que explodem na tela em *Anticristo*. Da cena particular vamos saltar para a economia narrativa do filme, para tentar demonstrar como a estrutura particular da cena mobiliza um repertório imagético que atravessa todo o filme. Da economia narrativa vamos procurar estruturas semelhantes em outras obras. A preferência nas comparações será com outros filmes e com a literatura. Mas será útil mobilizar também a pintura quando a comparação for ilustrativa. Estamos no terreno do que Frye chama imagens analógicas. Ou seja, imagens que são versões deslocadas de narrativas míticas. Se é assim, cabe então procurar os modelos míticos para tais imagens. Nossa fonte, seguindo a teoria de Frye, será a Bíblia. Em síntese, propomos um caminho indutivo que parte da imagem particular de uma cena até alcançar seu arquétipo bíblico.

Relembremos as definições de Frye para não perdê-las de vista. Arquétipo é uma “imagem típica ou recorrente” – o elemento que liga um poema a outro e integra e unifica nossa experiência literária. A crítica arquetípica se preocupa, portanto, em revelar esse símbolo com forte poder de comunicação e apontar sua presença em obras diversas.²⁸⁶ “Seja qual for uso que um escritor faz de uma imagem ou objeto do mundo ao redor dele, ela se torna simbólica”, é a premissa subjacente.²⁸⁷ As imagens do *Anticristo* serão analisadas em três eixos: imagens de ascensão e queda, imagens da mulher e da relação erótica e imagens da natureza e do jardim.

²⁸⁴ N. FRYE, *Anatomia da crítica*, p. 142.

²⁸⁵ Cf. *Fábulas de identidade*, p. 42.

²⁸⁶ Cf. *ibid*, p. 101.

²⁸⁷ N. FRYE, *The educated imagination*, p. 66.

3.1. Poética vertical

A Cosmogonia é uma das mais antigas formas literárias.

Paul Valéry, *On Poe's Eureka* ²⁸⁸

O prólogo do filme *Anticristo* é todo estruturado em câmera muito lenta, ao som da ópera de Handel que anuncia: “deixe-me chorar minha sorte cruel”. O casal está no chuveiro. Ele gira a torneira e a água começa a cair. Do lado de fora é a neve que cai. Marido e mulher esbarram na escova de dentes enquanto fazem sexo, derrubando-a no chão. Roupas giram dentro de uma máquina de lavar. Enquanto o casal vai ao chão para continuar a relação, o filho, no quarto ao lado, derruba brinquedos. Depois, vemos seus pés descendo do berço. O casal agora está no seu quarto; os pés do marido esbarram numa garrafa de água, o líquido é derramado. O garoto sobe em uma mesa derrubando objetos que estavam sobre ela. A neve entra quando o garoto abre a janela. A mulher está perto do orgasmo ao mesmo tempo em que o menino está no alto da mesa, à beira da janela. O clímax da relação sexual é encenado com o rosto da esposa, em primeiro plano, descendo pela tela, um relaxamento depois do prazer. O rosto do marido é apresentando em seguida, também em movimento descendente. As imagens se combinam com a queda do menino pela janela. Ele se choca contra o chão coberto de neve, alguns andares abaixo. Na sequência, seu urso de pelúcia também atinge o solo. As roupas param na máquina de lavar.

A sequência de quase seis minutos é composta por 42 planos, um número pequeno de cortes que, combinados com a câmera lenta e o andamento da música compõem uma abertura vagarosa e contemplativa. Em 31 dos 42 planos há um movimento descendente na tela. A água do chuveiro e a neve caem, a escova de dentes e os objetos da mesa são jogados ao chão, a garrafa derrubada e a água derramada. Os pés da criança descem ao solo, os corpos fazem um movimento descendente após o orgasmo e,

²⁸⁸ In: *Selected writings of Paul Valéry*, p. 123.

por fim, a grande queda do garoto janela abaixo (imagem 3). O simbolismo da queda é quase didático de tão ostensivo.²⁸⁹

A literatura sempre trabalha na vertical, defende Frye, querendo dizer com isso que a imaginação narrativa intensifica a experiência da vida real. “A literatura nos dá uma experiência que nos estende verticalmente para os cumes e profundezas do que a mente humana pode conceber”.²⁹⁰

Essa espécie de poética vertical é, para Frye, como vimos no capítulo 2, originária da estrutura bíblica, com seus movimentos ascendentes e descendentes, que têm como ponto de referência o céu ou o inferno. “Para a imaginação, o universo é sempre apresentado como um mundo intermediário, com um segundo mundo acima e um terceiro mundo abaixo dele”.²⁹¹ Essa é a estrutura que o autor denominou cosmologia literária. Um poeta racional como Paul Valéry saudou esse encontro entre pensamento científico e pensamento poético que encontrou no ensaio *Eureka*, de Edgar Allan Poe. Valéry afirma a cosmologia como gênero literário, na citação que abre essa parte do capítulo, e completa: “[A cosmogonia] pertence a um departamento da literatura notável pela sua persistência e surpreendente na sua variedade”.²⁹²

Até aqui já tivemos dois exemplos da poética vertical em ação. Na cena tomada como exemplo por Frye, dos coveiros em Hamlet, em poucas páginas se encontram alusões a Adão, a Caim, ao inferno, ao sangue de Cristo e ao Juízo Final. Mais que alusões bíblicas diretas, a cova aberta no palco se torna metáfora para um mundo de queda e de perecimento no diálogo de Hamlet com o primeiro coveiro. Em seguida, ao tomar ciência de que a cova estava sendo preparada para Ofélia, Hamlet salta dentro da sepultura e proclama: “Cubram agora de pó o vivo e a morta, até que essa planície se transforme em monte, mais alto do que o Monte Pélion ou do que o pico do Olimpo

²⁸⁹ Alguns dos outros cortes que não representam uma queda mostram movimentos giratórios, como o ventilador no banheiro e a máquina de lavar, sugerindo uma possível associação com a roda da fortuna medieval. Como não é nosso foco aqui, fica apenas a sugestão. Outros planos, finalmente, são de ascensão, como a subida do menino na mesa próxima à janela ou uma bexiga que sobe ao teto do quarto. Tais ascensões são montadas junto com o casal chegando ao clímax – o próprio termo já sugere a ideia de atingir o ponto mais alto para a grande queda que se precipita.

²⁹⁰ *The educated imagination*, p. 101.

²⁹¹ *Words with power*, p. 138.

²⁹² “On Poe’s *Eureka*”. In: *Selected writings of Paul Valéry*, p. 123.

azul, que fura o firmamento”.²⁹³ Laerte parte para a luta com Hamlet, significativamente não no nível do chão, mas dentro da tumba. E é de lá que ambos saem sob juras de vingança que preparam o banho de sangue final.

No prólogo do *Anticristo* as imagens descendentes aparecem em profusão. “A metáfora da ‘queda’ sugere um movimento descendente de um mundo mais alto para um mundo mais baixo”.²⁹⁴ É esse mergulho numa realidade infernal a trajetória dos personagens no filme. Para representar esse movimento, *Anticristo* não economiza em lançar mão de imagens que sugerem queda.

O cartaz do filme é emblemático desse procedimento estético (imagem 4). O casal faz sexo junto às raízes de uma árvore. Além dos corpos rentes ao chão, a câmera os filma em *plongée*, ou seja, vistos de cima para baixo, o que contribui com o efeito de achatamento. Toda a estratégia narrativa do *Anticristo* se ampara nessa busca pela descida ao chão. Falamos já exaustivamente da imagem carregada de força simbólica das bolotas de carvalho que caem. Além da cena ocorrer mais de uma vez, o cineasta sublinha sua potência ao marcar as bolotas escorrendo pelo telhado ou provocando agonia no personagem masculino, ao acordar com as sementes grudadas no braço.

Outra cena trabalhada foi a do desafio da esposa em atravessar a grama. Novamente, a câmera abdica de um ponto de vista que seria mais natural e desce ao interior da grama, onde encontra o pé da personagem em contato com o caos da natureza. Na mesma cena um filhote de pássaro cai do galho da árvore, para ser mostrado rente ao chão enquanto é devorado pelas formigas.

Na relação com os animais o filme também busca representar a queda. O personagem masculino observa um cervo que pare um filhote morto. A cena garante um bom tempo de exposição ao pequeno animal inerte, balançando no ar em direção ao solo enquanto pende do corpo da mãe. Mais próximo do final do filme, um terceiro animal está faltando para compor a imagem dos três mendigos que se postam junto ao corpo da esposa (quando os três mendigos se juntarem é chegada a hora da morte, ela havia avisado). Este animal é o corvo, que estava abaixo do chão da cabana e é libertado quando o marido arranca as tábuas do piso.

²⁹³ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, pp. 124-5.

²⁹⁴ N. FRYE, *Words with power*, p. 173.

Em três momentos do filme temos uma queda da personagem. Dois deles são, mais propriamente, um desabar. No enterro do filho, enquanto as pessoas seguem o cotejo fúnebre, a esposa simplesmente desfalece e vai ao chão. Algumas cenas adiante, ela terá uma queda muito semelhante no início de um ataque de pânico, no banheiro do apartamento. O terceiro momento, já ao final do filme, acontece quando o marido mata a esposa. Ele a estrangula enquanto ela permanece prensada na parede. Por uns instantes, ela tenta resistir. Após morrer, de olhos ainda abertos, o cineasta sublinha o movimento de descida, ao fazer a personagem escorregar pela parede, lentamente, em sua queda final.

Na sequência em que a personagem imagina o Eden temos outros exemplos dessa poética da queda em *Anticristo*. Quando ela caminha, a mata é alta, espessa: a representação imagética mostra a personagem sufocada, ao rés do chão, vista do alto, enquanto ela fala da dificuldade de caminhar naquele lugar. Em seguida, a personagem encontra-se à beira de um precipício. Por fim, um take mostra o Eden visto de dentro da toca de uma raposa. A imagem nos coloca em uma perspectiva colada ao solo – o Eden visto sob a neblina por um pequeno buraco na terra provoca uma impressão aterrorizante (imagem 5). A toca da raposa será uma imagem importante na progressão narrativa. É nela que o personagem masculino se esconde da fúria da esposa, quando ela já não disfarça mais a intenção de matá-lo. Ela o persegue aos gritos pelo Eden, enquanto ele se encontra encolhido, apertado dentro da toca, sendo obrigado a matar a socos um filhote de pássaro que berra. O som do animal chama a atenção da esposa. Ela tenta fazê-lo sair da toca da raposa, em uma cena que assinala com bastante intensidade a proposta do filme de se movimentar para baixo. A personagem está acima da toca, e com uma pá agride violentamente a terra para tentar atingir o marido. Ele está abaixo, no subsolo, dentro da terra. A cova em Hamlet e a toca da raposa no *Anticristo* em função arquetípica semelhante.

O tema da queda é presença constante na arte da narrativa. Ele já deu título a uma obra de Camus, em que *A Queda* é a metáfora para a desintegração moral pela qual passa o personagem de um juiz que se viu diante de um momento de covardia, quando não se atirou na água fria para salvar um homem que se afogava. Sua vida anterior ao momento decisivo se passava no alto. “Paremos nesses cimos. Compreende agora o que eu queria dizer ao falar em visar mais alto. Falava precisamente destes pontos

culminantes, os únicos onde posso viver. Sim, nunca me senti à vontade a não ser nas situações elevadas”.²⁹⁵

Por outro lado, afirma o personagem: “Os paióis, os porões, os subterrâneos, as grutas, os abismos, causavam-me horror”.²⁹⁶ O juiz respirava melhor a centenas de metros acima do mar, lugar muito acima das formigas humanas. Era ali que a vida ganhava sentido. “No meu entender, não se meditava em subterrâneos”.²⁹⁷

Antes de seu movimento de descida para o lado desagradável de si mesmo, pode-se dizer que o personagem de Camus teria repulsa por um outro personagem grandioso da literatura. O que o homem do subsolo, de Dostoievski, faz é precisamente uma longa, lúcida e cruel meditação a partir do subterrâneo. “Eu sou um homem doente... Sou um homem malvado. Sou um homem desagradável”. Este é o início das *Notas do Subsolo*²⁹⁸, relato de um personagem que metaforicamente está no ponto mais baixo de sua descida. Nessa condição, ele investe implacavelmente contra tudo, especialmente contra si mesmo. Neste movimento, o arquétipo do descenso aparece com frequência. “Quanto mais o bem e todas as coisas ‘belas e sublimes’ se tornavam claras à minha consciência, mais profundamente eu me afundava na minha lama”.²⁹⁹ O homem consciente de sua desgraça

criou em torno de si um atoleiro fatal, um lodaçal fedorento, um charco de lama, formado de suas hesitações, de suas suspeitas, de sua agitação, de todos os escarros que fazem chover sobre ele os homens de ação que o cercam.³⁰⁰

Diante dessa chuva feita de iniquidades, só resta a este homem “abandonar tudo, simulando desprezo, e desaparecer vergonhosamente no seu buraco”. Por fim, “num sujo e lamacento subterrâneo, nosso ratinho, insultado, batido e escarnevado, lentamente mergulha na sua raiva fria, envenenada e sobretudo inesgotável”.³⁰¹

²⁹⁵ A. CAMUS, *A queda*, p. 21.

²⁹⁶ *ibid*, p. 21.

²⁹⁷ *ibid*, p. 22.

²⁹⁸ F. DOSTOIEVSKI, *Notas do subsolo*, p. 23. Uma edição mais recente, com tradução direta do original russo, optou por *Memórias do Subsolo*.

²⁹⁹ *ibid*, p. 26.

³⁰⁰ *ibid*, p. 29.

³⁰¹ *ibid*, p. 29.

Os trechos são suficientes para destacar essa composição de imagens que formam a poética da queda. A chuva de ofensas desaba sobre o personagem; ao seu redor se formam imagens como as do lodaçal e do atoleiro; seu destino é o subterrâneo, imagem analógica mais próxima do inferno bíblico, para o qual estamos caminhando.

O escritor argentino Julio Cortázar explicitou a conexão arquetípica entre o inferno e formas analógicas de representá-lo na experiência cotidiana. “O meu fascínio deve estar também no fato de o metrô ser subterrâneo, o que o conecta a arquétipos junguianos: é o inferno. O metrô é um inferno que visitamos em vida”.³⁰² A imagem do metrô associado a desordem emocional aparece em um dos contos mais conhecidos do autor, *Manuscrito Achado num Bolso*.³⁰³ Na tentativa de encontrar a mulher que vai dar sentido à sua vida nas complexas linhas do metrô parisiense – um “esqueleto mondrianesco, em seus galhos vermelhos, amarelos, azuis e pretos” – o personagem de *Manuscrito* se encontra refém em um jogo que ele mesmo criou, “máquina montada por toda uma vida, a contrapelo de si mesma”. O jogo subterrâneo carrega um forte senso de fatalidade e perdição.

O personagem joga um jogo mortal que, evidentemente, tem que terminar em catástrofe, mas tem todas as características de um jogo: um código – como na amarelinha, no futebol, no boxe – e a possibilidade de ser interrompido por não ser fatal. Ainda que aquele que jogue um jogo de verdade o jogue até o final. O personagem não pode abandonar o jogo que inventou, mesmo que o leve à morte.³⁰⁴

O metrô serviu como representação da queda também no cinema. O filme *Advogado do Diabo*, dirigido por Taylor Hackford, traz um bom exemplo do que aqui batizamos de poética vertical. No primeiro ato do filme, o protagonista – um advogado de uma pequena cidade americana que jamais perdera um caso e se envaidece por seu brilho nos tribunais e sua bem-sucedida vida pessoal – é contratado por uma das maiores firmas de advocacia de Nova York. Seu contratante é o presidente da firma, que mais tarde vai se revelar o Diabo em pessoa. O cenário para a celebração do contrato pode ser considerada uma eficiente imagem analógica para o topo do mundo em uma grande metrópole: a cobertura de um arranha-céu.

³⁰² E. G. BERMEJO, *Conversas com Cortázar*, p. 40.

³⁰³ In: *Octaedro*, pp. 39-51.

³⁰⁴ E. G. BERMEJO, *Conversas com Cortázar*, p. 43.

Na Bíblia, “tudo o que o fogo do céu atinge, seja de modo benevolente ou em ira, é simbolicamente o ponto mais alto do mundo”, assinala Frye.³⁰⁵ A transmissão da lei no Monte Sinai é um exemplo eloquente (Ex 24,12-18). No ponto mais alto do mundo, portanto, o advogado faz seu pacto com o diabo. O momento contrário – aquele na qual a vida do personagem passa por um momento de grave crise, com a dificuldade de vencer uma causa decisiva, a doença nervosa de sua mulher, a desconfiança e perseguição dos outros sócios da firma e de um investigador de polícia – acontece, pela mesma lógica, em um cenário equivalente ao subterrâneo da metrópole. A cena, já no terceiro ato do filme, reúne novamente o advogado e seu chefe, mas agora ambos estão dentro do metrô. Se na primeira cena, no topo, o diabo contrata seu advogado, aqui ele o tira do caso, dizendo para ele desistir e se concentrar na vida pessoal, que é muito mais importante. O advogado, porém, ferido em sua vaidade, se recusa a abandonar a causa. Neste momento, no subsolo, o personagem faz sua opção definitiva.

O filme *Árvore da Vida*, de Terrence Malick, serve como um contraponto bastante nítido ao *Anticristo* em relação a seus movimentos de ascensão e queda. Ambos os filmes partem da mesma premissa: a vida de um casal diante da morte de um filho. Entretanto, enquanto em *Anticristo* a representação busca o caminho descendente, *Árvore da Vida* se constitui como uma narrativa de redenção, em que uma presença divina acompanha e dá sentido ao acontecimento traumático. Se o prólogo do *Anticristo* é uma queda constante, o epílogo de *Árvore da Vida* faz o exato movimento contrário. Na cena que abre os momentos finais do filme, o personagem vivido por Sean Penn – irmão do garoto morto, agora adulto – sobe pelo elevador panorâmico do escritório de advocacia em que trabalha. O filme todo foi uma espécie de recordação meditativa dos momentos de infância ao lado dos irmãos, da mãe carinhosa e do pai autoritário. Uma infância feita de momentos lúdicos mas também de conflitos abertos e sentimentos ambíguos. A subida do elevador, com a luminosidade do sol do lado de fora, se caracteriza como uma subida aos céus. A metáfora torna-se mais evidente quando a montagem poética do filme associa a subida do elevador a uma imagem de ascensão a partir do interior de uma formação rochosa. O sentimento que se constrói é de que algo está para vir à luz, ideia que permanece uma referência constante durante toda a sequência, com a presença sempre marcada da luz que vem do alto.

³⁰⁵ *Código dos códigos*, p. 194.

Depois, outras imagens compõem a sequência. O personagem adulto encontra com a sua versão criança. O menino guia o adulto em um movimento de subida por uma montanha rochosa. A câmera leva o espectador a um ponto de vista de dentro do mar, também em um movimento de subida por entre as plantas. Um plano assinala a poética vertical de maneira quase didática, ao apresentar uma paisagem na horizontal para, em seguida, a câmera apontar para o céu. Uma escada aparece encostada em um muro. Escadas são presença permanente em *Árvore da Vida*: em muitos momentos as crianças brincam na escadinha da entrada da casa, uma escada leva a um sótão importante da casa, é por uma escada que os garotos descem para mergulhar em um lago onde um amigo se afogará, em uma primeira consciência da morte. O arquétipo bíblico correspondente é a escada que leva aos céus no sonho de Jacó, da qual nos deteremos mais adiante. Por fim, a sequência final do filme se dá em uma praia. A profusão de imagens de ascensão continua. Gaivotas voam no céu, o pai ergue o filho nos braços e vemos o garoto feliz, com o céu ao fundo. O personagem se ajoelha diante da mãe, aqui vista em *contra-plongé* – ou seja, de baixo para cima. Mãos se erguem para o alto, a câmera não abandona a perspectiva da luz que emana de cima em quase nenhum momento do filme.

Árvore da Vida chega próximo ao seu final com a mãe soltando as mãos do filho e dizendo a Deus: eu lhe entrego meu filho. Uma iluminação de consciência que para ganhar representação concreta necessita de uma estética de subida que é cuidadosamente trabalhada ao longo de todo o filme.

Nem só de queda é feito o *Anticristo*. O final do filme faz um movimento contrário ao do prólogo, sugerindo alguma espécie de renovação. Depois de despertar do desmaio provocado pelas cruéis agressões da esposa, o personagem masculino tem uma visão do céu. Na noite estrelada, ele consegue reconhecer a “constelação dos três mendigos” – nas estrelas pode-se ver a forma do corvo, da raposa e do cervo. A chegada deles, a esposa havia informado, traria a morte. Essa visão vinda do céu foi decisiva na postura do personagem, pois ele contempla a constelação com um olhar de compreensão. Depois dessa cena, ele não vai mais hesitar em matar a esposa.

Após a matar por estrangulamento, o filme anuncia seu epílogo. Ele caminha com dificuldade pela natureza, usando uma bengala, subindo por um morro. A ópera do

início volta, as plantas ao redor estão prateadas, uma luz estourada vem do céu. O personagem se alimenta de amoras vermelhas, direto da terra. Sua presença é evanescente, até que ele chega ao ponto mais alto do Eden. De lá, observa a presença de mulheres que começam a subir o morro. Em pouco tempo o bosque é tomado por centenas de mulheres neste movimento ascendente. O filme acaba sem explicar com exatidão o significado deste final, mas a imagem de ascensão que toma conta da tela carrega uma forte carga de restauração, de renovação, de recomeço para uma nova ordem depois que o fundo do poço foi atingido.

O cinema é uma arte que com frequência tira proveito da força arquetípica dos movimentos de ascensão e queda. Na cena inicial de *Sangue Negro*, de Paul Thomas Anderson, encontramos o personagem mergulhado em um poço a muitos palmos dentro da terra. Sozinho no buraco, o personagem cava obstinadamente em busca de petróleo. Um acidente quase lhe tira a vida, mas é neste mesmo movimento, bem no fundo de si mesmo, que ele encontra o sangue negro que vai trazer poder e riqueza.

O filme *A Roda da Fortuna*, dos irmãos Coen, é um dos raros casos em que o título em português é melhor que o original.³⁰⁶ Isso porque ao mesmo tempo a roda da fortuna se refere ao bambolê (o filme narra uma história fictícia do criador desse brinquedo que se tornou febre) e se vincula ao seu referencial arquetípico. O filme narra em tom de farsa os seguidos altos e baixos do personagem de Tim Robbins, o inventor do brinquedo, ora fumando um charuto com os pés sobre a mesa na sala da chefia, no andar mais alto do prédio, ora trabalhando no subsolo como um mero entregador de correspondências. No seu momento mais deprimido, o personagem se atira do alto do arranha-céu. Mas sua queda é interrompida pela intervenção milagrosa do relojoeiro que vive no topo, na torre do relógio. Este personagem havia sido apresentado como um funcionário qualquer, mas ao final sua função mítica (em tom de paródia) de Grande Relojoeiro que comanda as ações se torna explícita.

Por fim, outro exemplo interessante vem de *O Silêncio dos Inocentes*, de Jonathan Demme. A possibilidade imagética de investir na poética vertical foi decisiva para o filme. No livro que lhe deu origem, o narrador diz nas primeiras linhas que o departamento de Ciência Comportamental do FBI – aonde chega a protagonista Clarice

³⁰⁶ O título original é *The Hudsucker Proxy*.

Starling – fica no andar térreo.³⁰⁷ Em um depoimento, o roteirista Ted Tally conta que, junto com o diretor, buscou formas de expressar a jornada de transformação pessoal pela qual passaria a heroína.

Conversamos um bocado sobre qual seria a sequência de abertura dos créditos; planos “artísticos”, mariposas voando ao redor e nascendo, com um monte de planos próximos abstratos. Mas após Jonathan retornar de uma visita a Quantico [onde fica a Academia do FBI], ele disse que era uma locação incrível, com florestas, pistas de exercícios, precipícios. Bom demais para não usar.³⁰⁸

A sequência mostra Clarice escalando um morro íngreme, indo em direção ao público, já que a câmera a acompanha do alto. No seu treinamento morro acima, ela passa pela série de obstáculos de um soldado em treinamento. Entretanto, já no final da sequência o movimento se inverte. A câmera faz um movimento de alto a baixo pelo tronco de uma árvore; durante a descida placas penduradas no tronco anunciam: sofrimento, agonia, dor. Em seguida acompanhamos Clarice numa leve corrida em descida, agora sim para a entrada do prédio que fica no andar térreo.

Depois de receber instruções de que terá que entrevistar o cruel e fascinante psicopata Hannibal Lecter, vamos para uma sequência em que a poética da descida é muito acentuada. Na prisão em que Hannibal se encontra, Clarice e o diretor vão ao encontro dele. Para isso, descem lances e mais lances de escada, ao mesmo tempo em que grades vão sendo fechadas atrás deles. O lugar em que o prisioneiro se encontra é o último patamar do porão, e quando Clarice está prestes a entrar nesta verdadeira masmorra, a conexão arquetípica com o inferno torna-se mais presente. Uma luz vermelha toma conta do rosto de Clarice enquanto ela avalia as fotos dos feitos tenebrosos de Hannibal. A justificativa realista da luz vermelha é que ela se origina de uma saleta em que se administra a passagem para este setor do presídio. É improvável, no entanto, encontrar uma prisão real em que os presos ficam tão abaixo do solo e que bem lá no fundo a luz é vermelha. A literatura intensifica a experiência, lembrando Frye – portanto é mais sensato concluir que a cena está organizada mais por conta do seu efeito arquetípico do que por sua correspondência com a vida real.

³⁰⁷ T. HARRIS, *O silêncio dos inocentes*, p. 9.

³⁰⁸ Cf. S. FIELD, *4 roteiros*, pp. 211-212.

As imagens da Bíblia mais comuns de ascensão são ladeiras, montanhas, torres e árvores; de descida, cavernas ou mergulhos na água, diz Frye. A poética vertical bíblica se realiza “escalando para o céu ou descendo para as profundezas da terra ou do mar”.³⁰⁹

Uma das imagens de ascensão de mais impacto no livro sagrado – e que, portanto, metaforiza a subida para um estado mais elevado de existência – se encontra no Génesis, quando Jacó se deita sobre uma pedra e adormece. Em um sonho, ele vê “uma escada cujo topo atingia o céu; e os anjos de Deus subiam e desciam por ela” (Gn 28,12). Por meio desta conexão entre o baixo e o alto, Deus informa que dará aquela terra para Jacó e sua descendência, que se estenderá por um amplo território e será abençoada. Desperto, um temeroso Jacó conclui: “Quão temível é este lugar! É a Casa de Deus, a porta dos céus” (Gn 28,17).

No caso do *Anticristo*, importa mais buscar seus referentes arquetípicos bíblicos na sua relação com a queda. E a Queda, na história da criação, é desde logo o incidente inaugural. “Na história da queda de Adão e Eva [...] a metáfora da ‘queda’ sugere uma descida do tipo errado”.³¹⁰ O erro significa que os personagens bíblicos desceram um nível de existência, do Paraíso para o mundo da natureza, no qual o homem terá de sobreviver pelo suor do trabalho, a mulher padecerá dos sofrimentos do parto e toda vida terminará em morte. “A tradicional queda de Adão retirou dele a imortalidade, e fez da morte a única certa e inevitável condição humana de existência”.³¹¹

Essa condição existencial de descida para um nível inferior é expressa com clareza em uma passagem de Ezequiel, em que a queda de Adão é associada à queda do rei de Tiro. Nas palavras de Deus ao rei,

Tu és o sinete da perfeição, cheio de sabedoria e formosura. Estavas no Eden, jardim de Deus; de todas as pedras preciosas te cobrias [...] permanecias no monte santo de Deus, no brilho das pedras andava. Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado até que se achou iniquidade em ti. Na multiplicação do teu comércio, se encheu teu interior de violência, e pecaste; pelo que te lançarei, profanado, fora do monte de Deus e te farei perecer (Ez 28, 13-16)

³⁰⁹ *Words with power*, p. 138.

³¹⁰ *ibid*, p. 199.

³¹¹ *ibid*, p. 203.

“Nos profetas nós temos cenas poderosas de grandes reis do mundo pagão entrando em um mundo de sombras”, observa Frye.³¹² O movimento descendente recebe uma expressão incisiva no trecho em que Isaías vislumbra a queda da Babilônia.

O além, desde o profundo, se turba por ti, para te sair ao encontro na tua chegada; ele, por tua causa, desperta as sombras e todos os príncipes da terra e faz levantar dos seus tronos a todos os reis das nações. Todos estes respondem e te dizem: Tu também, como nós, estás fraco? E és semelhante a nós? Derribada está na cova a tua soberba e, também, o som da tua harpa; por baixo de ti, uma cama de gusanos, e os vermes são a tua coberta. (Is 14, 9-11) [...]

Serás precipitado para o reino dos mortos, no mais profundo do abismo. (Is 14, 15).

Na sabedoria dos Salmos aparecem novamente imagens de abismos e profundezas para representar o homem em estados inferiores de consciência. “No lodo do abismo afundo, já não tenho onde agarrar. Entrei nas águas mais fundas, submergem-me as correntezas”, diz o Salmo 68. O trecho lembra a oração de Jonas no ventre da baleia, um exemplo eloquente e popular da poética da queda. Jonas embarca em um navio para tentar fugir da presença do Senhor. Durante uma tempestade, ele dorme no porão da embarcação. Quando os marinheiros descobrem que ele é a causa dos tormentos, Jonas pede para ser lançado ao mar, para que a fúria de Deus se acalme, e assim é feito. Em seguida, “deparou o Senhor um grande peixe, para que tragasse Jonas; e esteve Jonas três dias e três noites no ventre do peixe”. (Jn 1, 17). É neste lugar de profundezas que Jonas reza: “do ventre do abismo, gritei, e tu me ouviste a voz. Pois me lançaste no profundo, no coração dos mares” (Jn 2, 2-3).

Frye assinala que no “Novo Testamento os indícios da descida ao inferno são tênues”.³¹³ Um indício um tanto mais explícito se encontra na ligação direta que Mateus faz do drama de Jonas com a paixão de Cristo. “Porque assim como esteve Jonas três dias e três noites no ventre do grande peixe, assim o Filho do Homem estará três dias e três noites no coração da terra”. (Mt 12, 40).

Estes são apenas alguns exemplos de um panorama geral. Tornar-se um ser mais pleno ou regredir a condições inferiores de ser é uma das preocupações existenciais da Bíblia. Sua expressão literária, a que nos interessa, recorre a um permanente mo-

³¹² N. FRYE, *Words with power*, p. 200.

³¹³ *Código dos códigos*, p. 212.

vimento de ascensão e queda que inclui montanhas, escadas em espirais, mundos inferiores, abismos, ventres da terra e de animais e a visão de “Satanás caindo do céu como um relâmpago” (Lc 10, 18). A feição poética bíblica é atravessada por estes movimentos de uma ponta a outra, do início ao fim de sua história. As narrativas seculares herdaram essa estrutura como forma de intensificar a experiência, segundo a crítica arquetípica de Frye. O cinema, contando com o poder da imagem grandiosa e do silêncio da sala escura, confere representação visual de forte impacto a esta poética vertical. *Anticristo* nos apresenta, desde seu prólogo solene, imagens para representar o que pode ser considerado uma fábula contemporânea terrível sobre a queda.

3.2. A mulher e a relação erótica

A volúpia única e suprema do amor consiste
na certeza de fazer o mal.
E o homem e a mulher sabem,
de nascença, que no mal se
encontra toda a volúpia.

Baudelaire, *Meu coração desnudado*³¹⁴

Quase ao final do *Anticristo*, o personagem masculino encontra-se rendido pela fúria destrutiva da esposa. Ela golpeou seu pênis com uma pedra para em seguida masturbá-lo. Em vez de esperma, um jorro de sangue. Ela perfurou a perna dele para mantê-la atada a uma ferramenta pesada. Ela o perseguiu pelo Eden até encontrá-lo sufocado na toca da raposa.

Com uma pá, a esposa tira o marido de dentro da terra. Ele geme, está vivo. Ele diz que precisa tirar o instrumento que provoca dor lancinante na sua perna. Ela diz que não encontra a chave e o arrasta para a entrada da cabana. Uma marca de sangue escorre da testa do marido. A esposa parece arrependida, e em uma mudança súbita de comportamento, chora sobre o corpo dele. Em seguida, as lágrimas secam num

³¹⁴ p. 17.

repente. Ela recita: “Uma mulher chorando é uma mulher tramando. Falsa em pernas, falsa em coxas, falsa em seios, dentes, cabelos e olhos”. Depois de beijá-lo, a esposa se deita ao lado do marido com uma faca. Ela puxa a mão dele para entre suas pernas. A personagem sente um prazer misturado com dor.

Estamos próximos de um dos momentos mais terríveis do filme. Um flashback revela o que de fato houve no dia da morte do filho: a mãe acompanhou o menino se debruçando na janela, mas não interveio para não interromper seu prazer sexual. Na cabana no Eden, ela pede para o marido abraçá-la. Com a tesoura, a personagem corta seu clitóris. A cena é explícita e em *close up*. O sangue esguicha enquanto a personagem se contorce de dor e desespero.

Este momento é o ápice de uma representação da mulher e da relação erótica que em *Anticristo* se apresenta com uma carga crescente de crueldade. Frye assinala que a intensificação da consciência ou o mergulho na confusão e desespero, como vimos na poética vertical, podem ser promovidos por intermédio do amor e da relação erótica. “A ascensão para o amor e a beleza também tem sua paródia demoníaca, o ciclo sadomasoquista, no qual a mulher pode tyrannizar o homem e vice-versa”.³¹⁵ O aspecto demoníaco da relação afetiva é a representação de paixões violentas, que podem incluir alguma forma de mutilação e em que a mulher é apresentada como uma bruxa, rameira ou variação qualquer da mulher tentadora e destrutiva.

O anúncio de que é deste tipo de relação que o filme trata aparece desde o letreiro inicial. A palavra Anticristo aparece na tela em uma grafia manuscrita, em que o segundo T é substituído pelo símbolo do feminino. Anticris♀o inicia assim seu caráter provocativo logo na abertura, ao associar o mal com o feminino.

O deboche e o sarcasmo são armas de ataque constantes da esposa contra o marido. Ainda no hospital, ela joga na cara que ele não é um médico preparado como o doutor Wayne, que a atende. E provoca: “Há pessoas mais sábias do que você”. Na cena seguinte, ela rejeita o beijo do marido porque ele orientou o hospital a cessar com os remédios. Ele alega que o sofrimento não é uma doença, mas uma reação natural e

³¹⁵ *Words with power*, p. 190.

saudável à perda. A uma declaração de amor dele, ela responde com zombaria, dizendo que ele se acha muito esperto.

Mais adiante, já em casa, a relação sexual como forma de controle e agressão começa a ganhar contorno. O marido se propõe a tratar da esposa, por isso resiste quando ela o procura para o sexo. Ela usa argumentos pesados: “Você me ama? Então me ajude”. Mais tarde, no banheiro, ela se debate no chão em uma crise de ansiedade. O pedido de ajuda agora não é somente verbal, mas físico. Dessa vez o marido não resiste e eles transam. Para a frustração dele, que conclui que o tratamento não está funcionando.

Antes de dormir, na cama, o casal combina a viagem ao Eden para que ela possa enfrentar seus medos. Novamente ela procura por sexo, dessa vez com uma pitada de brincadeiras violentas. Ele entra no jogo e dá tapas leves na esposa. Ela responde com uma *over reaction*, mordendo o peito dele até sangrar. Ele reage assustado. Ela, atônita, diz que não sabe o que aconteceu. A cena prenuncia a associação entre sexo e violência que será cada vez mais presente.

Em paralelo, se desenvolve a construção da personagem como uma mãe cruel. No início do filme, o marido recebe a correspondência do instituto médico que realizou a autópsia do filho, mas se recusa a abri-lo. Mais adiante, ele vê uma foto da esposa com o menino em meio às flores do Eden. Enquanto o filho brinca ao fundo, a mãe olha para a câmera com uma expressão carregada. Depois, o público fica sabendo junto com o personagem da deformação nos pés do menino. Quando ele questiona a esposa a respeito, ela estranha, parece ter um lapso de entendimento, reagindo sem resposta alguma. Por fim, o marido irá descobrir que em todas as fotos os sapatos do garoto estão trocados, e uma série rápida de flashbacks vai denunciar a mãe calçando os sapatos ao contrário propositalmente, insensível aos choros de dor do filho.

A relação afetiva do casal será marcada enfrenta variações ciclotímicas. Há momentos em que o sofrimento da esposa é intenso e verdadeiro, quando a personagem é desarmada diante da acolhida carinhosa do marido. Em um amanhecer no Eden, ela acorda disposta e bem humorada, sentindo-se curada. A personagem diz que dormiu bem, chama o marido de querido e declara seu amor. Do lado de fora da cabana, ela parece encarar o Eden sem pânico: ela corre pela grama sem queimar os pés, coloca a

mão na toca da raposa, atravessa a ponte que a paralisava. Ela anuncia estar curada e credita o fato à terapia dele. O casal vive seu melhor momento.

Mais tarde, no entanto, a relação erótica demoníaca volta a dominar a cena e se aproxima do seu ponto máximo. Enquanto eles transam, ela chora. E pede para o marido bater forte nela, dizendo não estar aguentando. “Bata pra doer”. Ele diz que não quer fazer aquilo. A resposta da personagem guarda relação com a representação do amor associado a dor e confusão. Diz ela diante da recusa do marido em agredi-la: “Então você não me ama”. Em seguida eles têm uma breve disputa física e ela foge para a mata, para se masturbar deitada nas raízes de uma árvore. Ele reaparece e eles fazem sexo. Primeiro, ele faz carinho na esposa. Depois, bate no rosto dela. A personagem pede mais, enquanto sussurra que as Irmãs Ratisbonn podiam provocar chuvas de granizo. A imagem sinistra dessas irmãs-bruxas aparece na tela. O casal segue transando com violência – é neste momento que se forma a imagem que está no cartaz do *Anticristo* (imagem 4). A câmera faz um movimento de aproximação do casal e, em seguida, de afastamento. Quando a câmera se afasta, mãos retorcidas e em clemência surgem das raízes da árvore.

A associação da relação erótica e da mulher com a violência e o mal encontra seu vínculo mais íntimo. O intercurso final do casal apresenta os elementos de que falamos – o sangue jorrando no lugar do esperma, o clitóris sendo extirpado. Essa associação entre sexo e sangue, prazer e violência, é apresentada de forma ao mesmo tempo provocativa e irônica em um dos cartazes de divulgação do filme (imagem 5).

Um elemento novo ao final do filme é fortemente revelador da associação da mulher com o mal que teve início já nos créditos iniciais. Depois que a personagem corta o clitóris, o flashback revela que ela acompanhou o filho caindo pela janela. Junto com o grito dela, a chuva cai forte do lado de fora da cabana. Trata-se de uma chuva de granizo, sinal anunciado que revela o poder das bruxas. Como as Irmãs Ratisbonn, o filme nos revela a força maléfica da personagem. A confirmação da cena em que o marido se indigna com as conclusões da tese da esposa: era para falar sobre a maldade *contra* as mulheres, e não sobre a maldade *das* mulheres. Para ela, entretanto, a pesquisa revelara que as mulheres não controlam seus corpos, é a natureza que faz isso. A conclusão inevitável: se a natureza é má, isso vale para a natureza feminina.

Depois de se recuperar, a personagem ataca o marido com uma tesoura. Ele consegue reagir e a estrangula. As veias saltam do pescoço da personagem enquanto ela desfalece de olhos abertos. Enquanto ela o encara no momento da morte, o filme reforça as imagens da chuva de granizo. Depois que a esposa é morta, novamente a narrativa explicita a associação da personagem com as bruxas – ambas têm o mesmo destino, o de serem queimadas na fogueira.

A solução encontrada pelo personagem masculino ao final do filme é a constatação de que o problema da mulher não pode ser resolvido com terapia. Caso pudesse, a esposa seria não uma personagem que se aproxima de uma narrativa mítica, mas uma versão deslocada para algum grau de realismo. Nesse caso, seu mal poderia ser catalogado em algum manual de psiquiatria sob uma sigla como DSH – Desejo Sexual Hipervalente –, sendo assim possível de ser nomeado, compreendido e até certo ponto controlado. Uma personagem com essa feição é a Sabina Spielrein de *Um Método Perigoso*, de David Cronenberg. Seu drama se relaciona com conflitos sexuais que causam desordem emocional. Isso leva a relações eróticas problemáticas, como aquela em que seu analista – o próprio Carl Gustav Jung – se rende ao poder de sedução de sua paciente e bate nela na hora do sexo. Diferentemente da esposa do *Anticristo*, no entanto, para quem as mulheres não controlam seus corpos, o caso de Sabina não envolve nenhum tipo de Mal absoluto nem presença demoníaca. Ela recebe alta, um final de terapia bastante distinto do que vemos em *Anticristo*.

Mulheres que contam com um forte poder de sedução e magnetismo para obter o que querem e, com isso, levarem os homens ao fundo do poço são figuras cinematográficas conhecidas. As *femmes fatales* se tornaram ícones culturais. Não nos cabe aqui alinhar os muitos estudos – especialmente de gênero – que foram feitos a respeito delas, mas sim destacar que a *femme fatale* é talvez a versão deslocada mais conhecida do arquétipo da mulher altamente sedutora e destruidora, cujo envolvimento erótico envolve derrocada e que “com seu talento, são capazes de cativar um homem para que atuem de forma autodestrutiva”.³¹⁶ Ou, na fala da sedutora Ava Gardner como Kitty Collins no filme *Os Assassinos*, de Robert Siodmack, “sou um veneno para mim e para os que me rodeiam”. A frase emblemática da atriz Rita Hayworth, dita

³¹⁶ A. SILVER; J. URSINI, *Cine negro*, p. 131.

com uma nota de frustração, de que “os homens dormem com Gilda mas acordam comigo” é uma outra maneira de dizer que eles iam pra cama com o arquétipo e acordavam com a pessoa real.

A personagem Lulu, vivida por Louise L. Brooks no filme *A Caixa de Pandora*, de G. W. Pabst, ainda no tempo do cinema mudo, é uma precursora da *femme fatale*. Apesar do título que remete ao mito grego, o filme tem um parentesco direto com o arquétipo de Lilith, figura bíblica da qual falaremos adiante. O filme é uma adaptação da peça *Lulu*, do dramaturgo alemão Frank Wedekind, que “oferece um retrato magistral e deslumbrante de Lilith”.³¹⁷ A personagem do filme é apresentada com uma boa dose de amoralidade, recebendo protetores – senhores de terno e dinheiro – em sua casa. Extremamente bela (nos anos 1960 o diretor da Cinemateca Francesa, Henri Langlois, iria declarar que “não existe Garbo; não existe Dietrich; existe apenas Louise Brooks”), Lulu torna-se objeto da paixão de um poderoso editor, que desde logo prevê seu destino: “Me casarei com Lulu. Vai ser a minha morte”. O casal tem uma briga por ciúmes já na festa de casamento, o que faz com que Lulu acabe matando seu marido. No julgamento, o promotor a compara a Pandora: bonita, charmosa e hábil na arte da bajulação, ao mesmo tempo em que Lulu, do banco dos réus, tenta cooptá-lo com um sorriso encantador. Condenada, ela foge com a ajuda do filho do seu marido morto, a essa altura também a seus pés. Com uma mistura de malícia e inocência, Lulu é a típica personagem cuja desgraça orbita ao redor. No final do filme, na miséria em Londres ela volta a se prostituir. Mas para seu azar leva para o quarto justamente o cliente menos apropriado que poderia encontrar, o próprio Jack, o Estripador.

Na literatura, uma expressão contundente do arquétipo da mulher demoníaca se encontra no conto *Louco?*, de Guy de Maupassant.

Ela, a mulher de tudo aquilo, o ser daquele corpo, eu a odeio, desprezo, execro, sempre a odiei, desprezei, excrei; porque ela é pérfida, bestial, imunda, impura. Ela é a *mulher da perdição*, o animal sensual e falso sem alma em quem o pensamento jamais circula com ar livre e vivificador. Ela é a besta humana, ou menos do que isso: é uma entranha, uma maravilha de carne suave e arredondada, habitada pela Infâmia.³¹⁸

³¹⁷ B. COUCHAUX, “Lilith”. In: P. BRUNEL (org), *Dicionário de mitos literários*, p. 584.

³¹⁸ *As grandes paixões*, p. 279. Grifo no original.

O narrador do conto está em estado de paixão cega, e como o marido do *Anticristo*, termina por cometer assassinato. Sua reflexão é uma tentativa de justificar seu ato.

O desfecho mortal quando esse tipo de personagem feminina está envolvido também frequentemente acontece ao contrário. Um exemplo é a da personagem Mouchette (apelido de Germana), do romance *Sob o Sol de Satã*, de George Bernanos. No começo do romance, ela é assim descrita:

Germana sabia amar, isto é, alimentava em si, como um belo fruto amadurecido, a curiosidade do prazer e do risco, a confiança ousada das que jogam a sorte num golpe, afrontam os mundos desconhecidos, recomeçando em cada geração a história deste carcomido universo.³¹⁹

Com essa percepção do amor já aos dezesseis anos, Mouchette enreda um de seus amantes em sua teia. Como na afirmação da personagem do *Anticristo*, seu choro é uma tramoia. Ao ver-se rejeitada em seu plano de fugir da pequena cidade para Paris, ela alterna momentos de raiva, pranto, acusações e manipulação do ciúme e do desejo. O narrador em terceira pessoa desliza para a perspectiva da personagem:

As dez pequenas garras rangiam na mesa onde Germana apoiava as mãos. O tumulto das ideias em seu cérebro a atordoava; mil mentiras, um turbilhão de mentiras aí zumbiam como colmeia. Os mais diversos projetos, sempre bizarros, imaginados e imediatamente desfeitos passavam, passavam interminavelmente, como na sucessão de um sonho. Da atividade de todos os sentidos jorrava uma confiança inexprimível, semelhante a uma efusão de vida!³²⁰

Tomada por esse turbilhão de sentimentos e ciente da sua força, Mouchette – como a Lulu de *A Caixa de Pandora* – termina por matar o amante vacilante.

Uma versão analógica curiosa da relação erótica demoníaca é o livro *Crash*, de J. C. Ballard, que virou filme nas mãos de David Cronenberg. O deslocamento do arquétipo para o realismo se faz pela associação entre sexo e acidentes de carro. Na introdução do romance o autor reflete. “Será que enxergamos, no desastre de carro, um sinistro presságio de um casamento de pesadelo entre o sexo e a tecnologia?”³²¹ Durante toda a narrativa – tanto do livro como do filme –, elementos eróticos como as pernas de uma mulher visíveis pela fenda do vestido são combinados com latarias retorcidas e o sangue que espirra no asfalto após um acidente. Como neste comentário do pro-

³¹⁹ G. BERNANOS, *Sob o sol de Satã*, p. 23.

³²⁰ *ibid*, p. 47.

³²¹ J. C. BALLARD, *Crash*, p. 9.

tagonista a respeito das enfermeiras durante sua recuperação em um hospital: “Aqueelas moças afáveis oficiavam numa catedral de ferimentos invisíveis, sua florescente sexualidade reinando sobre as mais terríveis lesões faciais e genitais”.³²²

“A volúpia única e suprema do amor consiste na certeza de fazer o mal”, diz Baudelaire, em uma afirmação enfática a respeito do padrão que estamos tratando.³²³ Hauser chamou a estética de Baudelaire de satanismo romântico. “Para Baudelaire, o amor é a essência do proibido, a queda do homem, a irreparável perda da inocência”.³²⁴

Desse modo, nos versos do poeta a presença da mulher terrível e sedutora é constante, sempre associada com perdição. O erotismo é uma forma de violência, e o amor e o mal andam de mãos dadas, como nesta estrofe de exaltação:

Pois uma vez que há muito te amo,
Sempre razoável, procurando
Do Mal a essência que proclamo
E a um único monstro adorando,
Então, de fato, ó monstro te amo!³²⁵

O amor e a relação erótica como forma de afundar o espírito é traduzida em versos como “no fundo de um leito afogar a consciência”³²⁶ ou “Do prazer mais sombrio eu erguerei os véus / E hei de fazer-te adormecer num sonho infindo”.³²⁷

Em um louvor a Satã, Baudelaire reconhece o criador deste amor infernal e das mulheres destruidoras: “Tu que infundes no olhar e na alma das donzelas / O amor aos trapos e paixão pelas mazelas”.³²⁸ No poema chamado *As Duas Boas Irmãs*, elas são a Orgia e a Morte, “duas jovens graciosas, fartas de beijos e de frêmito incontido”. A associação entre sexo e morte é íntima:

A sepultura e a alcova, em blasfêmias fecundas,
Nos dão de quando em vez, como boas irmãs,
Os prazeres do horror e as carícias malsãs.³²⁹

³²² J. C. BALLARD, *Crash*, p. 32.

³²³ *Meu coração desnudado*, p.17.

³²⁴ A. HAUSER, *História social da arte e da literatura*, p. 916.

³²⁵ C. BAUDELAIRE, *As flores do mal*, p. 521.

³²⁶ *ibid*, p. 503.

³²⁷ *ibid*, p. 489.

³²⁸ *ibid*, p. 411.

³²⁹ *ibid*, p. 383.

A intimidade entre sexo e Satã também foi retratada na pintura. Entre tantos exemplos, destacamos o quadro *Os Tesouros de Satã*, do simbolista belga Jean Delville. Na imagem, as mulheres formam uma espécie de tronco – seus corpos se amalgamam, seus pescoços estão largados, seus braços e pernas estão languidamente jogados, os torsos em sinuosidade. Não é uma imagem que convida ao descanso da vista ou que invoca ordem, razão, métrica. Ao redor desse tronco de ninfas condenadas, vemos sugeridos alguns elementos da natureza, pouco discerníveis mas que mantêm uma continuidade com o tronco de mulheres, compondo uma imagem dominada pela desordem e desarmonia. No alto do quadro, a natureza dá lugar ao fogo e à fumaça. Ao fundo, só uma estreita faixa de céu na cor púrpura. O resto é feito de lava e explosões. Ao centro, o senhor desse mundo de ruínas: Satã, com a imponência do seu tronco, seu cabelo de labaredas, seus braços que viram tentáculos – sempre em formas sinuosas – e suas longas pernas como as de um bailarino em uma dança macabra.

Os Tesouros de Satã guarda semelhanças com a imagem emblema do *Anticristo* (imagem 7). Nos dois casos, estamos diante de formas distorcidas, de natureza decaída, de uma presença demoníaca. As mãos em Von Trier e as mulheres em Delville combinam de maneira enfática a ideia de sofrimento e luxúria. As duas imagens têm forte conteúdo erótico – ambas com uma representação particular do erotismo: sexo e dor, prazer e sofrimento, atração e repulsa como parte de um mesmo movimento.

Baudelaire e Delville nos deixam mais próximos dos arquétipos bíblicos que tratam da mulher e da relação erótica na sua clave demoníaca. O repertório de imagens bíblicas neste aspecto, assinala Frye, trabalha com dois tipos bem distintos de figuras femininas. A noiva idealizada pertence à clave apocalíptica, e dela temos uma representação central no *Cântico dos Cânticos*. O tema do poema é a elevação do espírito por meio do amor, “um amor que é pura luz enquanto manifestação na consciência”.³³⁰ Landy observa que “o paradoxo germinal do Cântico é a união de duas pessoas por intermédio do amor”.³³¹ Anderson e Gorgulho estabelecem uma relação que

³³⁰ M. J. C do AMARAL, *Imagens de plenitude na simbologia do Cântico dos Cânticos*, p. 182.

³³¹ F. LANDY, “O Cântico dos Cânticos”. In: R. ALTER; F. KERMODE, *Guia literário da Bíblia*, p. 328.

nos interessa: “O Cântico é uma coletânea de cantos de amor entre a mulher e o homem, desfeito no paraíso do Gênesis. A relação de amor é restaurada”.³³²

Porque eis que passou o inverno,
cessou a chuva e se foi;
apareceram as flores na terra,
chegou o tempo de cantarem as aves,
e a voz da rola ouve-se em nossa terra.
A figueira começou a dar seus figos,
e as vides em flor exalam o seu aroma;
levanta-te, querida minha,
formosa minha, e vem. (Ct 2, 11-13).
[...]
Põe-me como selo sobre o teu coração,
como selo sobre o teu braço,
porque o amor é forte como a morte. (Ct 8, 6)

Nessa leitura, a narrativa do Genesis apresenta a perda original da inocência no amor e no sexo.³³³ Sendo assim, “como poderíamos esperar, a *femme fatale* é algumas vezes associada com Eva antes da queda”.³³⁴ Frye cita como exemplo o poema *Esboço de uma Serpente*, de Paul Valery, que proclama:

Eva! que eu tenho surpreendido
em seus primeiros pensamentos,
o lábio aos hálitos rendido
que das rosas se evolvem lentos.
Quão perfeita me apareceu,
de ouro coberto o flanco seu,
sem temor ao sol nem ao homem;
ofertada aos olhos da brisa,
a alma ainda estúpida, tal como
perplexa ante a carne, indecisa.³³⁵

A narrativa das origens, portanto, instaura um estado de pureza e sua corrupção. Frye interpreta a história da queda do Genesis pelo seu aspecto sexual.

Esta árvore do conhecimento muito claramente tem algo a ver com a descoberta do sexo como nós o conhecemos. Ou seja, tão logo comeram da árvore do conhecimento, Adão e Eva se perceberam nus. Isso inspirou um sentimento de vergonha, o que significa que a experiência atual, e um tanto frustrante, que nós conhecemos como sexualidade, veio ao mundo quando o homem caiu em um estado mais baixo de existência.³³⁶

³³² Citado em M. J. C. do AMARAL, *Imagens de plenitude na simbologia do Cântico dos Cânticos*, p. 30.

³³³ Cf. N. FRYE, *Words with power*, p. 171.

³³⁴ *Ibid*, p. 192.

³³⁵ Extraído de <http://www.arquivors.com/valery2.htm>. Acesso em 19.7.2013. Tradução do poema de Renato Suttana.

³³⁶ N. FRYE, *Biblical and classical myths*, p. 46.

A versão épica do mito de criação nas mãos do poeta John Milton (os quarenta versículos do Velho Testamento tornaram-se 16 mil verbos decassílabos) concorda com a interpretação, pois, como observa Shattuck sobre *O Paraíso Perdido*, após comerem o fruto “logo o amor inocente de ambos se transforma em um namoro em meio à luxúria da culpa”. O casal sente vergonha e começa a se recriminar mutuamente.³³⁷

A degeneração implica sua contrapartida: a possibilidade de restauração. “A redenção pode ser simbolizada por outro ato miraculoso que reverta a perversão do sexo decaído, que para o Novo Testamento é o mito da Virgem Maria, a geração de Deus por um corpo feminino”.³³⁸ Frye destaca momentos em que esse mito do retorno à pureza se revela. Em Isaías se anuncia um sinal divino: “eis que a virgem conceberá e dará à luz um filho e lhe chamará Emanuel. Ele comerá manteiga e mel quando souber desprezar o mal e escolher o bem” (Is 7,14-15). A profecia se realiza no Novo Testamento, que ressalta a concepção imaculada: “Despertado José do sono, fez como lhe ordenara o anjo do Senhor e recebeu sua mulher. Contudo, não a conheceu, enquanto ela não deu à luz um filho, a quem pôs o nome de Jesus” (Mt 1, 24-25).

No capítulo 12 do Apocalipse se lê que um grande sinal surge no céu – “uma mulher vestida do sol com a lua debaixo dos pés e uma coroa de doze estrelas na cabeça” (Ap 12,1). Como profetizou a maldição no Genesis, a mulher, grávida, “grita com as dores do parto, sofrendo tormentos para dar à luz” (Ap 12, 2). Um dragão vermelho de sete cabeças e dez chifres surge para devorar o filho da mulher logo no seu nascimento. O menino, no entanto, nasceu para reger todas as nações com cetro de ferro, e por isso “foi arrebatado para Deus até o seu trono” (Ap 12, 5), enquanto a mãe, em fuga para o deserto, encontrou um lugar preparado por Deus para o seu sustento.

Este é outro exemplo do que Frye chama de figura feminina apocalíptica. Algumas páginas depois, a Grande Meretriz é o seu contraponto demoníaco. Também ela aparece montada em uma besta de sete cabeças e dez chifres. Adornada por ouro, pérolas e pedras preciosas, ela tem nas mãos um “cálice de ouro transbordante de abominações e de imundícies da sua prostituição” (Ap 17, 4). A Grande Meretriz é associada à Babilônia e a todo tipo de iniquidade. A prostituição, observa Frye, é vinculada não

³³⁷ *Conhecimento proibido*, p. 68.

³³⁸ N. FRYE, *Words with power*, p. 170.

só a atos sexuais, mas a irregularidades teológicas e morais.³³⁹ O destino da personalidade demoníaca é muito diferente da sua contraparte apocalíptica.

Os seus pecados se acumularam até o céu, e Deus se lembrou dos atos iníquos que ela praticou. Dai-lhe em retribuição como também ela retribuiu, pagai-lhe em dobro segundo suas obras e, no cálice em que ela misturou bebidas, misturai dobrado para ela. O quanto a si mesma se glorificou e viveu em luxúria, dai-lhe em igual medida tormento e pranto. (Ap. 18, 5-7)

O primeiro Livro dos Reis conta a história de Jezabel, esposa do rei Acabe, de Israel. O fato de louvar deuses fenícios e zombar dos profetas é um sinal inequívoco de que Jezabel não é de confiança. Sua influência sobre o marido – “porque Jezabel, sua mulher, o instigava” (1Rs 21, 25) – provoca uma série de abominações como recorrer ao tesouro público para sustentar sacerdotes de Baal e profetas da deusa da fertilidade Achera. No palácio real é construído um templo a Baal e Javé é relegado a segundo plano. A perseguição da rainha faz com que profetas e sacerdotes israelitas sejam eliminados ou tenham que fugir para o deserto.

A resistência é liderada pelo profeta Elias. Após vencer os profetas de Baal e mostrar que o deus de Israel é a única divindade, ele profetiza que Jezabel seria devorada por cães. A profecia se realiza no segundo livro. Apesar de furiosa com a vitória de Elias, Jezabel é o tipo de mulher que se preocupa com a maquiagem mesmo na hora da morte. “Então se pintou em volta dos olhos, enfeitou a cabeça e olhou pela janela” (2Rs 9,30). Na janela, encarou seus algozes e foi lançada abaixo (mais uma queda bíblica). As paredes e os cavalos foram salpicados com seu sangue antes de Jezabel, para garantir, ser também atropelada. Pelo que diz o relato, não sobrou muito a ser sepultado a não ser a caveira, os pés e as palmas da mão. A desonra completa marca o final do trajeto desta figura feminina demoníaca bíblica. “No campo de Jezreel, os cães comerão a carne de Jezabel. O cadáver de Jezabel será como esterco sobre o campo da herdade de Jezreel, de maneira que já não dirão: Esta é Jezabel” (2Rs 9, 36-37).

Um arquétipo da mulher sedutora e destruidora de larga popularidade é Dalila, cuja história está contada nos Juízes. Nada parecia derrotar a força de Sansão, até que no capítulo 16 seu ponto fraco começa a dar sinais. Ao chegar a Gaza, Sansão viu uma prostituta e “coabitou com ela” (Jz 16, 1). Seus inimigos viram aí uma boa oportuni-

³³⁹ Cf. *Código dos códigos*, p. 174.

dade, mas Sansão estava atento e conseguiu escapar. Sua inimiga mais insidiosa ele conhece no vale de Soreque. Logo os príncipes dos filisteus viram em Dalila uma aliada, e pediram a ela para descobrir o ponto fraco de Sansão. Por três vezes Dalila tenta arrancar o segredo de Sansão. Em todas elas, o homem poderoso, capaz de ferir mil homens com uma queixada de jumento, não tem a exata noção da força da malícia feminina. Sansão mente nas três vezes, e em todas elas Dalila demonstra que sabia o tempo todo estar sendo enganada e “prova” sua fidelidade a Sansão. O palco está armado para o argumento definitivo: “Como dizes que me amas, se não está comigo o teu coração? Já três vezes zombaste de mim e ainda não me declaraste em que consiste a tua grande força?” (Jz 16, 16). A chantagem emocional parece ter a força de mil exércitos, e assim Sansão abre o coração e conta que sua força vem dos cabelos. Agora Dalila sabia estar diante da verdade. “Então, Dalila fez dormir Sansão nos joelhos dela e, tendo chamado um homem, mandou rapar-lhe as sete tranças da cabeça; passou ela a subjugá-lo; e retirou-se dele a sua força” (Jz 16, 19). Sansão tornou-se presa fácil para que os inimigos vazassem seus olhos e o matassem.

Para fechar o repertório, uma personagem feminina que teve uma passagem muito breve pela Bíblia mas cuja força arquetípica teve grande poder de perpetuação. Lilith é mencionada apenas no pequeno apocalipse de Isaías – “gatos selvagens se encontrarão com hienas, e os sátiros chamarão uns aos outros. Aí viverá também Lilith para achar repouso. Será ninho da serpente: que porá, chocará e fará abrir-se seus ovos” (Is 34, 14-15).³⁴⁰

“Da aproximação dessa passagem com os dois relatos da criação do homem e da mulher no Genesis que nasce o mito de Lilith nos tempos modernos”.³⁴¹ O Velho Testamento fornece dois relatos da criação da mulher. No primeiro, o eloísta, é dito que “homem e mulher Ele os criou” (Gn 1, 27). No segundo relato, o javista, o surgimento vem da costela do homem, de onde se “edificou uma mulher e a apresentou ao homem” (Gn 2, 22). Há, assim, uma discrepância entre as duas narrativas. Em um relato, homem e mulher vieram da terra juntos; no outro, Eva nasce bem depois de Adão, criada a partir dele. O mito de Lilith surge dessa discrepância, pois se concluiu que

³⁴⁰ A *Bíblia de Estudos de Genebra*, de onde foi tirada a maior parte das citações desta dissertação, registra “fantasmas” no lugar de Lilith. Uma segunda Bíblia citada nas referências registra Lilith, bem como todas que adotaram a tradução mais conhecida para o português, de João Ferreira de Almeida.

³⁴¹ B. COUCHAUX, “Lilith”. In: P. BRUNEL (org), *Dicionário de mitos literários*, p. 583.

Lilith era a primeira mulher de Adão, antes de Eva surgir. Sua relação com Adão era de conflitos e, assim que Eva veio substituí-la, Lilith abandona o paraíso para viver no Mar Vermelho. Depois do pecado original, com a expulsão de Adão e Eva, Lilith descarrega então seu ciúme e sua vingança sobre seus descendentes.

Essa personagem da primeira mulher foi tomada de empréstimo de antigas narrativas mitológicas. Sua presença sobrevoa as mitologias suméria, babilônia, assíria, Cananéia, persa, árabe, teutônica e hebraica. Alguns nomes pelos quais Lilith ficou conhecida: Estranguladora Alada, Diaba Raposa, Mulher Devassa, Fêmea Impura, Fim de Toda Carne e Cortesã Sagrada.³⁴²

Acredita-se que os semitas tomaram conhecimento do mito na época do cativo na Babilônia, onde Lilith era um demônio noturno que agarrava homens e mulheres que dormiam sozinhos, provocando sonhos eróticos e orgasmos noturnos. A personagem aparece em textos cabalistas – especialmente o Zohar – onde é apresentada como a noiva do diabo e a prostituta que fornicava com os homens e os leva a caminhos tortuosos.³⁴³ Um trecho do Zohar dá a dimensão dos perigos e estratégias de Lilith:

ela se adorna com muitos ornamentos, como uma desprezível prostituta, e posta-se nas encruzilhadas a fim de seduzir os filhos dos homens. Quando algum tolo dela se aproxima, ela o agarra, beija-o e serve-lhe vinho feito com a borra da bÍlis de uma víbora.³⁴⁴

Depois de o homem ir para cama com Lilith – sempre representada como a mulher noturna, instintiva, de sexualidade exuberante, sombria e ardente –, ela tira seus adornos e se revela uma figura ameaçadora, que termina por matar o amante.

É como “sereia tentadora e eterna, mulher fatal de charme irresistível e infernal, que, por seu mistério, provoca nos homens o desejo e o sentimento de aventura, e os conduz assim à sua perda”³⁴⁵ que Lilith entra nas obras literárias a partir do final do século 19. Victor Hugo faz versos sobre ela: “A filha de Satã, a grande mulher de sombra, essa Lilith que chamam de Ísis nas margens do Nilo”.³⁴⁶ Um momento triunfal acontece no *Fausto*, de Goethe. Após selar pacto com Mefisto, Fausto participa de uma fes-

³⁴² Cf. B. B. KOLVUT, *O livro de Lilith*, p. 13.

³⁴³ Cf. *ibid*, p. 23.

³⁴⁴ Citado em *ibid*, p. 60.

³⁴⁵ B. COUCHAUX, “Lilith”. In: P. BRUNEL (org), *Dicionário de mitos literários*, p. 584.

³⁴⁶ Citado em *ibid*, p. 583.

ta com bruxas e demônios, onde dança com Lilith. Curioso para saber quem ela é, recebe de Mefisto como resposta que se trata da esposa número um de Adão, com o alerta: “Cuidado com a formosa trança”.³⁴⁷ É penteando os longos cabelos, com uma fita vermelha no pulso que sugere sangue, com pescoço e colo desnudos, que *Lady Lilith* aparece no quadro de Dante Gabriel Rossetti (imagem 8).

A relação amorosa na Bíblia pode ser uma forma autêntica de comunhão e sabedoria, como vimos no Cântico e na metáfora da “uma só carne”, que aparece seis vezes no texto sagrado. Em cinco delas – Marcos 10,8; Mateus 19-5 e 19-6; Efésios 5, 31 e Genesis 2, 24 – a metáfora sugere aliança, comunhão e crescimento. O primeiro Coríntios, por sua vez, adverte: “Ou não sabeis que o homem que se une à prostituta forma um só corpo com ela? Porque, como se diz, serão os dois uma só carne” (1Co 6,16). Mais uma indicação de que o arquétipo bíblico da mulher e da relação erótica pode pender para o sublime ou para a desgraça.

3.3. A natureza e o jardim

Não há outros paraísos senão os paraísos perdidos.

Jorge Luis Borges, *Posse do Ontem*³⁴⁸

Há um outro elemento da cena em que o marido pede à esposa para se imaginar no Eden que necessita entrar em foco. Como vimos, durante a viagem de trem ele pediu a ela um exercício de imaginação. Na visão da personagem, vimos um Eden sinistro, feito de neblina, escuridão, árvores secas de galhos retorcidos e vegetação densa que dificulta a caminhada. Voltaremos a esses elementos, especialmente a um take que mostra uma árvore de tronco longo e fino, com galhos mortos, que ocupa bem o centro da tela – uma árvore que “apodrece lentamente” e que “tem uma estranha personalidade”, na descrição da personagem. Por ora, vamos destacar o final do exercício

³⁴⁷ J. W. GOETHE, *Fausto*, p. 461.

³⁴⁸ In: *Obras completas*, p. 541.

mental. O marido terapeuta pede à esposa que olhe ao redor e se deite na grama. Tudo ao redor é natureza amedrontadora. Ela obedece ao comando e se deita. Seu vestido é florido, ou seja, tem uma estampa com motivos da natureza. A voz dele pede que ela se misture com o verde. A cena que o público vê na tela realiza esse comando, ao mostrar uma fusão lenta entre a imagem da personagem e a grama ao redor. Logo, a figura feminina desaparece em meio ao gramado.

Essas imagens de fusão entre personagem e natureza (imagem 9) – especialmente a personagem feminina – são constantes em *Anticristo*. Elas podem ser de dois gêneros. Algumas vezes o procedimento narrativo é semelhante a esse que vimos: o narrador fílmico funde a imagem do corpo da personagem com elementos da natureza. Isso acontece, por exemplo, na cena em que ela procura pelo filho no Eden e, em mais uma intervenção explícita do grande imagista, a câmera se aproxima dos cabelos da personagem a tal ponto que, em primeiríssimo plano, eles se parecem com galhos de árvores. Também no primeiro capítulo do filme, quando o casal conversa na cama e ela conta do verão que passou sozinha com o filho no Eden – quando percebeu que sua tese poderia ser superficial ou mesmo uma mentira – mais uma vez a cena é pontuada pela intromissão da imagem de uma natureza soturna.

Um segundo modo pelo qual o filme confunde personagem e natureza se dá pela recorrência com que a vemos filmada de longe em meio à vegetação, provocando a sensação de que a personagem está imersa na natureza, tornando-se indistinguível dela. Quando o casal chega no Eden, um take os mostra de longe subindo o morro em direção à cabana, criando a sensação do quanto eles são pequenos na vastidão do bosque. Depois, ela pede pra descansar e se deita junto a uma árvore – mais uma vez o plano dela visto de cima cria uma sensação de achatamento, em uma simbiose entre personagem e a vegetação ao redor. Na cena em que originou o cartaz do filme, essa ideia se torna explícita. Depois de pedir ao marido que batesse nela e ouvir uma recusa, a esposa corre para o bosque. Ela se masturba deitada na mata – é noite, e sua presença se confunde com a vegetação ao redor. Quando o marido sai para encontrá-la, é aos pés de uma árvore que eles fazem sexo, e das raízes surgem as mãos e pedaços de corpos em agonia. Aqui, natureza física e natureza humana encontram o ponto mais próximo de semelhança.

Este é o tema de uma conversa que marido e esposa têm na cabana. Ele propõe um exercício de interpretar papéis. O papel dele será “o que chamamos de natureza”, enquanto ela fará a parte racional. Ela responde debochada: “Ok, Sr. Natureza, o que você quer?” Ele diz que quer machucá-la ao máximo. Ela, em um esforço de racionalização, diz que a natureza não pode machucá-la, que ela é apenas a mata lá fora. Ele rebate, dizendo que a natureza é mais do que isso: ela está lá fora, mas também está dentro dela – trata-se da natureza de todos os seres humanos. Ela parece compreender: ele está falando da natureza que leva as pessoas a fazerem coisas terríveis contra as mulheres. A esposa diz que esse é o tipo de natureza que a interessou, daí ser o tema de sua tese. No entanto, completa, não se deve “subestimar o Eden”. Ela completa então seu raciocínio, que deixa o marido desconcertado. Na pesquisa, ela descobriu mais do que pensava: se a natureza é má, isso vale para a natureza das mulheres.

Esse diálogo é representado também na forma imagética de maneira enfática no filme, como estamos apontando. A natureza feminina está permanentemente se confundindo com o Eden. Mais para o final do filme, ainda teremos uma imagem da personagem nua em meio ao bosque filmado sob neblina e com uma luz difusa, que cria uma representação diáfana, sugerindo total identificação. No breu noturno, ela ainda será vista entre as árvores e, adiante, caminhando pela mata e se agachando junto à grama; nos dois casos, o plano distante a mostra como parte do Eden.

O resultado que essa economia narrativa do *Anticristo* cria é que o jardim e a natureza são feitos de árvores mortas e sinistras, um Eden solene e ameaçador, de formas retorcidas de efeito aterrorizante e – um elemento decisivo nesta soma – a natureza feminina como parte dessa paisagem. Essa configuração de um Eden demoníaco é, assim, nosso último assunto.

O adjetivo “demoníaco”, aqui, tem o sentido dado por Frye, qual seja, da clave narrativa que trata da representação daquilo que o desejo humano teme e rejeita. Também a representação da natureza e do jardim pode se vincular à poética vertical instaurada pela narrativa bíblica. Ou seja, o mundo natural pode ser um lugar de perfeição para o homem ou um cenário de tormentos.

As imagens da ordem superior são sempre derivadas das fases anteriores do ciclo natural: paraísos são sempre associados a luz do sol, juventude e

fertilidade, e formam um *locus amoenus* ou lugar agradável em que é sempre primavera e outono de uma só vez. A escuridão, o frio, a esterilidade, a velhice, e o mar têm conexões mais próximas com a ordem inferior. A imagem essencial, no entanto, especialmente para os poetas mais antigos, é que o homem é um exilado e um andarilho no mundo inferior da natureza, que chega à sua casa, no mundo superior.³⁴⁹

O que o crítico chama de ordem inferior da natureza pode muito bem ser exemplificado pela representação do Eden em *Anticristo*. Trata-se de um mundo que “personifica amplamente os vastos, ameaçadores, brutos poderes da natureza”.³⁵⁰ Frye dá como exemplo a floresta sinistra que abre o Inferno, de Dante.

A meio caminho de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta da minha via perdida.
Ah! que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que a figura.³⁵¹

O crítico não menciona, mas podemos acrescentar o Canto XIII da mesma obra, que apresenta o Bosque das Harpias, lugar terrível para onde vão os suicidas. O bosque, que ganhou representação imagética na gravura de Gustave Doré (imagem 10) é uma mata espessa e escura, com folheto nodoso, espinhos, vozes de lamento e cadelas raivosas, areal imundo.³⁵² O Eden demoníaco do *Anticristo* se apresenta como um cenário terrível semelhante – um lugar do qual se pode afirmar: “A natureza ao derredor é permeada pela morte e pela corrupção”.³⁵³

São exemplos que indicam semelhanças e não deixam dúvidas de que a representação da natureza e do jardim no *Anticristo* se dá na chave demoníaca. Um dos cartazes de divulgação do filme explicita a referência imagética pela qual a natureza é representada no filme (imagem 11).

Cabe destacar três elementos dessa representação. O primeiro, sobre o qual já discorremos o suficiente, são as cenas que mostram a mata fechada, nebulosa, de galhos retorcidos, lugar em que a grama queima os pés e por onde é difícil caminhar. Em seguida, descrevemos as cenas em que a personagem feminina é associada a essa

³⁴⁹ N. FRYE. *Words with power*, p. 159.

³⁵⁰ N. FRYE, *Anatomia da crítica*, p. 148.

³⁵¹ *A Divina Comédia: Inferno*, p. 25.

³⁵² Cf. *ibid*, pp. 97-102.

³⁵³ N. FRYE, *Código dos códigos*, p. 144.

natureza. O raciocínio conduzido pelo filme – tanto em diálogo quanto em imagem – diz ao espectador que a mulher também é parte dessa natureza, portanto demoníaca. Um terceiro elemento a compor o quadro é a presença da árvore sinistra. Dela, temos duas versões. A primeira é a que aparece bem no centro da tela durante a imaginação da esposa – árvore de estranha personalidade e que apodrece lentamente. Essa mesma árvore retornará à narrativa depois que o marido mata a esposa. Quando ele caminha pelo Eden subindo um morro, ela reaparece, novamente posicionada bem no centro da tela.

E temos o tão mencionado carvalho que atormenta o casal de protagonistas. Esta foi a árvore que revelou à esposa a finitude, pelo movimento incessante da queda das bolotas. E que deixou o marido perturbado quando percebeu as sementes grudadas em seu braço, fazendo-o ser acometido por um princípio de pânico.

É reveladora a cena em que o marido risca a palavra “natureza” em sua pirâmide do medo e em seu lugar coloque “Satã”. O que o *Anticristo* revela – com seu bosque sinistro, com as árvores associadas à morte e com a mulher como parte da natureza má – é o vínculo estreito entre a natureza e o mal. O Eden demoníaco é um lugar de choro e de lamento, de dor e perecimento, de agonia e desespero. A igreja de Satã, em outras palavras.

O arquétipo da natureza sinistra é recorrente nas narrativas. Um exercício de imaginação ajuda a demonstrar sua força. Pensemos em uma cena romântica, um casal apaixonado trocando juras de amor. Se o cenário é um bosque florido, banhado pela luz e visitado por animais silvestres, a plateia será levada a um estado de enlevo, de suspiros e crença no amor. Podemos, entretanto, manter os mesmos diálogos, as mesmas promessas, abraços e beijos e substituir o cenário por um bosque de árvores retorcidas, habitada por morcegos e em uma noite nebulosa. Seria o sinal suficiente para anunciar que algo de terrível está para acontecer; talvez a irrupção de algum monstro no estilo Jason ou Freddy Krueger (filmes B são pródigos em recursos narrativos como areias movediças, cipós que enforcam e plantas carnívoras) ou algum outro tipo de perversão maléfica.

O bosque florido é uma imagem típica da natureza em sua clave apocalíptica, aquela que lida com o desejo humano satisfeito. Em muitas narrativas ela expressa nostalgia pelo paraíso perdido, uma realidade almejada mas nunca alcançada. Quase ao final do livro *O Bom Soldado*, de Ford Madox Ford, após uma jornada amorosa de enormes perdas, decepções e frustrações – “Esta é a história mais triste que já ouvi”,³⁵⁴ são as primeiras palavras do personagem narrador – é feita a seguinte indagação em tom de lamento:

Existe algum paraíso terrestre onde, em meio ao sussurro das oliveiras, as pessoas possam estar com quem querem e ter o que gostam e viver em paz à sombra e à fresca? Ou a vida de todos os homens como a vida nossa, a boa gente, como a vida dos Ashburnham, dos Dowell, dos Rufford, são vidas fragmentadas, tumultuadas, agoniadas e sem romantismo, períodos pontuados por gritos, por imbecilidades, por mortes, por agonias? Quem sabe, diabos?³⁵⁵

Um texto de Jorge Luis Borges poderia servir como resposta às dúvidas deste personagem, especialmente na conclusão que aparece na última frase.

Sei que perdi tantas coisas que não poderia contá-las, e que essas perdas, agora, são o que é meu. Sei que perdi o amarelo e o preto e penso nessas impossíveis cores como não pensam os que veem. Meu pai morreu e está sempre a meu lado. Quando quero escandir versos de Swinburne, eu o faço, dizem-me, com sua voz. Só o que morreu é nosso, só é nosso o que perdemos. Ílion se foi, mas Ílion perdura no hexâmetro que a pranteia. Israel se foi quando era uma antiga nostalgia. Todo poema, com o tempo, é uma elegia. São nossas as mulheres que nos deixaram, não mais sujeitos à véspera, que é angústia, e aos alarmes e terrores da esperança. Não há outros paraísos senão os paraísos perdidos.³⁵⁶

O verso final de Borges é muito semelhante a uma reflexão do narrador de Marcel Proust no último volume de *Em Busca do Tempo Perdido*. A memória torna-se a chave para recuperar momentos sublimes do passado, mas que surgem ao personagem com uma marca diversa do que foram: “a extrema diferença entre a impressão real que recebemos uma coisa e a impressão fictícia que determinamos quando voluntariamente a buscamos representar”.³⁵⁷ Esse tempo rememorado traz a vantagem de ser purificado das imperfeições da percepção, são memórias puras e desencarnadas, como define o narrador, e por isso trazem alegria, mas também só podem existir na memória posterior aos eventos.

³⁵⁴ F. M. FORD, *O bom soldado*, p. 15.

³⁵⁵ *ibid*, p. 223.

³⁵⁶ “Posse do ontem”. In: J. L. BORGES, *Obras completas*, v. 3, p. 541.

³⁵⁷ *O tempo redescoberto*, p. 151.

a recordação faz-nos respirar de repente um ar novo, precisamente por ser um ar outrora respirado, o ar mais puro que os poetas tentaram em vão fazer reinar no Paraíso, e que não determinaria essa sensação profunda de renovação se já não houvesse sido respirado, pois os verdadeiros paraísos são os que perdemos.³⁵⁸

Este diálogo hipotético entre três grandes escritores mostra a persistência do arquétipo do lugar perfeito, morada ideal da alma, livre dos tormentos da vida real. A tentativa de reconstruir este paraíso é vã, como alerta o narrador proustiano, pois é de sua natureza ser um ideal inexistente.

No extremo oposto à imagem de perfeição estão as representações da natureza e do jardim que os colocam como lugar de tormentos e agonias. O Inferno de *A Divina Comédia*, já mencionado, é um exemplo eloquente. O poema *A Terra Desolada*, de T. S. Eliot, carrega o arquétipo da natureza decaída desde o título. Os versos de abertura compõem um cenário para o vazio e a finitude, sob o título *O Enterro dos Mortos*.

Abril é o mais cruel dos meses, germina
Lilases da terra morta, mistura
Memória e desejo, aviva
Agônias raízes com a chuva da primavera,
O inverno nos agasalhava, envolvendo
A terra em neve deslebrada, nutrindo
Com secos tubérculos o que ainda restava de vida.
[...]
Que raízes são essas que se arraigam, que ramos se esgalham
Nessa imundície pedregosa? Filho do homem,
Não podes dizer, ou sequer estimas, porque apenas conheces
Um feixe de imagens fraturadas, batidas pelo sol,
E as árvores mortas já não mais te abrigam, nem te consola o canto dos grilos,
E nenhum rumor de água a latejar na pedra seca. Apenas
Uma sombra medra sob essa rocha escarlate.³⁵⁹

Os ramos esgalhados, as árvores mortas, a água que corre sem fazer ruído, as raízes em agonia – todos estes elementos são compartilhados tanto pelo poeta Eliot como pelo cineasta Trier, indicando a configuração apropriada da natureza para participar de uma narrativa desalentadora.

Ainda no campo literário, *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, é outro exemplo de narrativa configurada em torno do arquétipo da natureza demoníaca. O livro conta a história de Marlow, que em um extenso monólogo narra sua viagem pelo rio Tamisa

³⁵⁸ M. PROUST, *O tempo redescoberto*, p. 152.

³⁵⁹ In: *Poesia*, pp. 103-4.

para o interior longínquo da África em busca de Kurtz, um homem misterioso que abandonou tudo para ser tornar uma espécie de deus pagão para uma população de nativos. A jornada é repleta de imagens da selva como metáfora para o lado mais escuro do ser humano.

Subir aquele rio era como viajar no tempo de volta aos primórdios do mundo, quando a vegetação, desordenadamente profusa, tomava conta da Terra, e as grandes árvores reinavam sobre tudo. Um rio vazio, um grande silêncio, uma selva impenetrável. O ar era quente, denso, pesado, indolente. Não havia encanto no brilho do sol. [...] Mas toda essa quietude em nada lembrava paz. Era a quietude de uma força implacável pairando sobre inescrutáveis desígnios, olhando para você com um ar vingativo.³⁶⁰

O Coração das Trevas foi livremente adaptado para o cinema por Francis Ford Coppola em *Apocalypse Now*. A busca se transfere para a Guerra do Vietnã, quando o Capitão Willard tem que ir ao encalço do Coronel Kurtz, que sem explicação foi viver nos confins do mundo como um líder idolatrado entre os inimigos. O invólucro da história foi bastante modificado, mas o elemento arquetípico – a selva como o coração de um mundo de loucura e desespero – permanece idêntico. O filme abusa de imagens da natureza com aspecto assustador, muitas vezes coberta pela fumaça dos bombardeios, para representar “o pior lugar do mundo”, nas palavras do protagonista. É neste confim do mundo que o homem se interroga se é um animal ou um deus, uma das frases ouvidas por Willard.

Braudy observa que as representações da natureza no cinema tendem a se pautar por este duplo aspecto.³⁶¹ De um lado, as imagens que são herdeiras de uma poética que vem desde as poesias pastorais romanas e ganha força no Romantismo, que tratam a natureza como o lugar não corrompido pela ganância e demais vícios da tecnologia e da civilização. O meio natural, nessa perspectiva, é sinônimo de pureza e inocência. Em contraposição há os filmes que fazem da natureza um lugar assustador e perigoso. O autor colhe exemplos nos filmes de terror dos anos 1940 e 1950, “frequentemente preocupados com o medo de um mundo primitivo emergindo dentro de um espaço de ordem social”.³⁶² Depois, nas próximas décadas, com o mundo pós-guerra sob a sombra da bomba nuclear, os filmes passaram a manifestar desconfiança no

³⁶⁰ pp. 63-4.

³⁶¹ Cf. L. BRAUDY, “The genre of nature: ceremonies of innocence”. In: N. BROWNE (org), *Refiguring American film genres: theory and history*, pp. 278-309.

³⁶² *ibid*, p. 284.

progresso e na ciência, e novamente a natureza é associada ao resgate da pureza perdida. Nas últimas décadas do século passado, novamente emerge a visão de que o mundo natural é irremediavelmente corrupto.³⁶³

O filme *Amargo Pesadelo*, de John Boorman, problematiza essa questão. A premissa: quatro amigos pretendem descer um rio caudaloso de canoa, antes que o rio seja destruído pela construção de uma usina de energia. Desde logo o embate natureza intocada versus ganância civilizacional se apresenta. O personagem mais aventureiro dentre os quatro lamenta que a força do rio irá morrer para o conforto dos burgueses em suas casas de subúrbio. Durante o acampamento do grupo na primeira noite na mata, no entanto, um deles já começa a sentir falta de um colchão de água, e todos reclamam que o aventureiro comete o equívoco de “se achar parte da natureza”. O que era para ser um fim de semana de descoberta das forças mais primordiais dos personagens se torna um inferno. O grupo é vítima da violência de caipiras que habitam a região, o rio destrói suas canoas, a possibilidade de curar ferimentos é nula. Um deles se embrenha nas rochas e na mata para tentar se vingar do caipira agressor, e acaba matando a pessoa errada. Confusos e atormentados, os personagens não sabem como agir diante da vida selvagem – um deles invoca a lei e ouve como réplica: “Olhe à sua volta. Cadê a lei?”. O saldo final da jornada é um dos amigos mortos, o outro violentado sexualmente, um terceiro corre o risco de perder a perna e outro carregará a culpa por ter matado um inocente. Este último personagem, vivido pelo ator Jon Voight, comenta quando está sendo tratado em um hospital o quanto agora sabe da importância da água quente e do mercúrio cromo. A moral da história é amplamente pró-civilização e contra o mito da natureza vibrante e agradável.

A comparação entre *Anticristo* e *Árvore da Vida* é, uma vez mais, ilustrativa. O filme de Terrence Malick carrega o arquétipo já no seu título, o que nos aproxima da narrativa bíblica. No filme, a presença de uma árvore no jardim em que o personagem vive bons momentos de sua infância é constante. Em todas as cenas a árvore e o jardim são ambientes de brincadeiras entre crianças ou do afeto da mãe pelos seus filhos. Temos então um contraste nítido com *Anticristo*. Em *Árvore da Vida*, a natureza e o

³⁶³ O autor escreveu em 1998. É provável que a visão edulcorada da natureza tenha novamente conhecido um ciclo de alta, visto que *Avatar* – filme de James Cameron que é o epíteto da natureza como fonte do bem e da inocência – tornou-se a maior bilheteria da história do cinema.

jardim estão plenamente na clave apocalíptica: a representação de um universo lúdico, com a luz do sol sempre a banhá-los, a grama bem aparada e folhas e galhos que transbordam vida e beleza. Na primeira cena em que o personagem rememora o pai, este está ensinando ao filho como mexer na grama e cuidar da horta. É no jardim que a mãe ensina seus filhos, com amor e cuidado. A fauna e a flora do filme são compostas de girassóis, árvores frondosas e plantas exuberantes.

A associação da mulher com a natureza é, portanto, de ordem oposta. Se em *Anticristo* temos a sintonia pelo mal, em *Árvore da Vida* são frequentes as cenas em que a personagem da mãe e a natureza estão em perfeita comunhão de beleza e sensibilidade (imagem 12).

Nossa matriz arquetípica é a narrativa bíblica, em que encontramos versos do *Cântico dos Cânticos* como:

Jardim fechado és tu, minha irmã, noiva minha,
manancial recluso, fonte selada.
Os teus renovos são um pomar de romãs,
com frutos excelentes: a hena e o nardo;
[...]
És fonte dos jardins, poço das águas vivas,
torrentes que correm do Líbano! (Ct 4, 12-15)

Na Bíblia, o jardim é muitas vezes apresentado como o lugar perfeito, morada ideal da alma. Onde “não havia nenhuma planta do campo na terra” (Gn 2, 5), o Criador plantou um jardim no Eden, com “toda sorte de árvores agradáveis à vista” (Gn 2, 9). A ideia deste ambiente ideal perpassa toda a narrativa bíblica. No Êxodo, a promessa divina consiste em livrar seu povo dos egípcios “para fazê-lo subir daquela terra a uma terra boa e ampla, terra que mana leite e mel” (Ex 3, 8). Mais uma vez a metáfora vertical aponta para um mundo inferior de escravidão e um superior de liberdade e elevação espiritual.

A profecia em Ezequiel assegura que

junto ao rio, às ribanceiras, de um e de outro lado, nascerá toda sorte de árvore que dá fruto para se comer; não fenecerá a sua folha, nem faltará o seu fruto; nos seus meses, produzirá novos frutos, porque as suas águas saem do santuário; o seu fruto servirá de alimento, e a sua folha, de remédio (Ez 47, 12).

Por fim, o paraíso perdido do começo da narrativa será recuperado no final. No novo céu e na nova terra, “a morte já não existirá, já não haverá luto, nem pranto, nem dor” (Ap 21, 4). O ambiente natural desse lugar é descrito alguns versículos adiante:

Então, me mostrou o rio da água da vida, brilhante como cristal, que sai do trono de Deus e do Cordeiro. No meio da sua praça, de uma e outra margem do rio, está a árvore da vida, que produz doze frutos, dando o seu fruto de mês em mês, e as folhas das árvores são para a cura dos povos. Nunca mais haverá qualquer maldição (Ap 22, 1-3).

Na estrutura narrativa bíblica, portanto, o final resgata o que havia sido perdido no início. Na imagética do jardim, salta aos olhos a presença da árvore como símbolo central. Ela funciona como uma espécie de moldura bíblica, vinculando o início ao final dos tempos. As árvores que mencionamos até agora são modelos arquetípicos da clave apocalíptica, cuja semelhança é imediata com uma versão deslocada como a árvore e o jardim do filme *Árvore da Vida*. A Bíblia apresenta também a sua contraparte demoníaca, com a qual se relaciona a árvore que apodrece no centro do Eden do *Anticristo* e o carvalho que é o símbolo de morte.

Começemos, de novo, pelo começo. O Genesis informa da existência das duas árvores mais importantes no Eden – “a árvore da vida no meio do jardim e a árvore do conhecimento do bem e do mal” (Gn 2, 9). A orientação divina libera o homem para comer livremente de todas as árvores do jardim, “mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; porque, no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (Gn 2, 17). Se há uma árvore da vida, a árvore proibida tem uma conexão íntima com a morte. “Tal árvore é uma paródia demoníaca da árvore da vida”, conclui Frye.³⁶⁴ Se no centro do jardim do filme de Malick há uma árvore que transborda vitalidade, nada mais adequado para a versão demoníaca do Eden de *Anticristo* que uma árvore que apodrece ocupasse o seu centro.

Variações de árvores sinistras aparecem em outras partes da Bíblia. Em Daniel, uma árvore no meio da terra chegava ao céu no sonho do rei Nabucodonosor. A árvore tinha folhagem formosa e fruto abundante; no entanto, logo sua feição demoníaca se apresenta. No sonho, um santo desce do céu e ordena: “Derribai a árvore, cortai-lhe os ramos, derriçai-lhe as folhas, espalhai o seu fruto; afugentem-se os animais de de-

³⁶⁴ *Words with power*, p. 172.

baixo dela e as aves, dos seus ramos” (Dn 4, 14). Na interpretação de Daniel, a queda da árvore é o sinal da soberba do rei, que se tornou excessivamente poderoso e necessita saber que o verdadeiro poder vem do Altíssimo.

Imagem semelhante acontece em Ezequiel, agora em relação ao Egito. Novamente o reino de tirania é associado a uma árvore mais portentosa que os cedros do jardim de Deus. A resposta divina mais uma vez é derrubar tal árvore e fazê-la descer às profundezas da terra (Ez 31).

O Deuterônimo fala dos pecadores graves que serão pendurados em um madeiro (Dt 21, 22); em Mateus encontramos a passagem em que Jesus faz uma figueira tornar-se estéril (Mt 21,19).

São exemplos suficientes para mostrar as claves em oposição de que fala Frye. Árvore da vida ou da morte, que pode estar em um jardim que se assemelha a um oásis ou a um bosque ameaçador, onde pode habitar uma figura feminina de enlevo ou de destruição.

Em nossa avaliação das imagens do *Anticristo*, dois eixos estiveram presentes. Um deles é o que separa as representações apocalípticas e demoníacas propostas por Frye. Iniciamos o percurso pela poética vertical porque ela é a estrutura que baliza a interpretação das imagens da mulher e da relação erótica e da natureza e do jardim. As imagens demoníacas se associam a um mundo inferior, de dor, catástrofe, desespero e todos os tormentos que a imaginação humana repudia. Imagens apocalípticas são apropriadas a um mundo superior relacionado à sabedoria, beleza, beatitude.

Anticristo expressa um mundo inferior, daí sua recorrência no que chamamos de poética da queda, com seu ângulo de visão ao rés do chão, suas imagens de objetos e corpos que caem, sua câmera em *plongée* a achatar os personagens. As imagens da mulher acompanham o nível inferior, com sua personagem feminina associada ao mal desde o letreiro e sendo representada como uma mãe cruel e esposa maliciosa e destrutiva; a relação sexual, como não poderia deixar de ser, envolve toda a ansiedade e corrupção que esse tipo de relação pode proporcionar. Por fim, o mundo natural do filme é permeado pela finitude simbolizada na árvore que apodrece e nos frutos do

carvalho que caem e por uma paisagem de galhos secos e retorcidos em um Eden onde se pode ouvir o pranto de figuras humanas que se misturam a ele.

Procuramos comparar essas imagens a versões correlatas de outras narrativas, tanto literárias quanto cinematográficas, e mesmo pinturas quando necessário. É claro que entre uma imagem e outra poderiam ser apontadas inúmeras diferenças. Nosso foco, no entanto, foram as semelhanças, e todas as imagens se assemelham pelo arquétipo, que é, afinal, o princípio ordenador dessa dissertação. Em meio a variedade de arquétipos buscamos seu modelo original e, aqui, acompanhamos o postulado do crítico literário Northrop Frye. Se a matriz da imaginação ocidental é a Bíblia, nos cabia traçar o caminho entre o filme de Von Trier e a narrativa bíblica, e esperamos termos sido bem sucedidos na jornada.

CONCLUSÃO

DA ESTANTE DE LIVROS ao meu lado é possível sentir a reprovação silenciosa dos livros não lidos. “Jamais será um leitor verdadeiro, um *philosophe lisant*, aquele que não experimentou o fascínio e a angústia diante de enormes prateleiras repletas de livros não lidos”, como disse George Steiner.³⁶⁵

Comparar narrativas em busca de semelhanças e paralelos é apostar na frustração. O que ficou de fora é sempre em volume muito superior ao que veio às páginas. Exercícios de narrativa comparada supõem enorme erudição. Nesta dissertação, nunca antes os livros empilhados e não abertos, os filmes listados e não assistidos, fizeram tanta falta. Quanto maior o manancial narrativo, mais eficiente teria sido a argumentação em favor dos padrões.

Por outro lado, um aprendizado se impõe durante uma dissertação acadêmica como um choque de realidade. O trabalho implode de vez a ilusão de que leremos todos os livros ou veremos todos os filmes, pois nem o tempo da vida permitirá isso, quanto mais o tempo do mestrado. Aqui, a frustração se converte em sabedoria. Um foco de luz preciso e direcionado ilumina mais do que a luz difusa e dispersa. No tiro de largada, partimos convictos que todo o saber pode ser abraçado pela nossa irresistível curiosidade. Na chegada, trôpegos e cambaleantes, estamos orgulhosos com o simples fato de termos atravessado uma linha. A linha que separa um saber circunscrito e autêntico de um conhecimento genérico e diluído.

³⁶⁵ *Nenhuma paixão desperdiçada*, p. 15.

É da natureza da análise o fato de ela não se esgotar. “A análise exaustiva de um texto foi sempre considerada uma utopia; algo que se pode imaginar, mas que não tem lugar no real. Diremos antes, de maneira menos negativa, que ela é o horizonte da análise – e, tal como o horizonte, vai se afastando à medida que avançamos”.³⁶⁶ Durante o percurso, dezenas de caminhos sedutores se oferecem, a rede de significados possíveis se amplia e a metáfora do horizonte é ao mesmo tempo exata e angustiante. Analisar é fazer escolhas. Poderíamos ter dado como subtítulo a esse trabalho algo como “a tragédia no filme de Lars von Trier” ou “as imagens demoníacas do *Anticristo*”, mas isso não daria conta do potencial oferecido pela crítica arquetípica. A anatomia crítica proposta por Frye consiste em dissecar a narrativa em suas múltiplas fatias – gênero, modo, imagens, padrões e suas matrizes – e foi esse espírito que o terceiro capítulo, dedicado à leitura do filme, tentou preservar.

Toda convivência longa revela os defeitos e fraquezas de nossos parceiros. Durante as leituras e releituras do *Anatomia da Crítica* a lombada do livro se desgastou e algumas páginas se soltaram. Uma metáfora apropriada para as rugas e divergências que tive com seu autor, Northrop Frye. Em determinada altura, nos vemos atordoados, acusando nosso autor de só ter falado bobagens. A resposta humilhante é um silêncio sereno e as páginas abertas se oferecendo para serem lidas mais uma vez. Um durex improvisado devolve lombadas aos seus lugares, enquanto as releituras conferem ainda mais integridade ao autor. Sim, ele tem defeitos e fraquezas, como todos nós – sendo assim, a longa convivência acaba por revelar, antes de tudo, os nossos próprios defeitos e fraquezas.

A resistência mais consistente que elaborei, a partir de leituras de críticos de Frye e das minhas próprias reflexões, é a de que o trabalho do autor canadense acaba por lançar pouco entendimento sobre o específico de cada obra literária. Sua visão global, com lente de longa distância, tende a excluir do raio perceptivo a riqueza do detalhe, das entrelinhas, da constituição elaborada e refletida que torna cada narrativa única e preciosa. Frye, no entanto, nunca advogou fazer a crítica do específico, sua matéria é a forma literária como um todo. Para as intenções desta dissertação, essa visão panorâmica é mais do que adequada, sobretudo porque nosso objeto é um filme cuja pre-

³⁶⁶ J. AUMONT; M. MARIE. *A análise do filme*, p. 72.

sença arquetípica é inquestionável. O alcance da teoria, no final das contas, se ajustou perfeitamente ao objeto.

Quanto ao *Anticristo*, como afirmei na introdução, comecei a pensar nesta dissertação algum tempo depois de sair atordoado da sala de cinema. Durante algum tempo, rezei que o trabalho sistemático sobre o filme iria me subtrair o encanto e o temor original. Ao contrário, o poder do *Anticristo* só se potencializou durante o trajeto. Estamos nos acostumando a saltar de um filme a outro, de ler distraidamente, de zapear canais, de passar de um quadro a outro no museu sem deter o olhar, no mesmo andamento com que navegamos pela internet. Nestes passeios superficiais, perdemos a chance de contemplar a grande obra, o que forja a lamentável conclusão de que “um par de botas vale tanto quanto Shakespeare”, como observou Finkielkraut.³⁶⁷

Talvez o poder das imagens do *Anticristo* se deve ao fato de que

estamos diante de algo intolerável, alguma coisa de muito forte ou muito bela que nos retira toda possibilidade de ação, que nos cega. Algo ficou forte demais na imagem. A percepção do visionário é uma experiência que resulta do ofuscamento do olhar habitual, o excesso que acompanha a falta de visão comum. Ele fala por enigmas. A visão é uma evidência do invisível. Tentativa de apresentar pela linguagem aquilo que se experimenta como radicalmente ausente, ela convoca o símbolo a exercer-se na sua plenitude.³⁶⁸

Não estou certo de ter chegado mais perto de solucionar o enigma *Anticristo*, e nem era essa a intenção. Antes, este trabalho consistiu em capturar seus aspectos principais e colocá-los em diálogos com outras narrativas, a partir de semelhanças imagéticas e estruturais. Para tanto, era necessário um princípio coordenador, que foi a crítica arquetípica de Frye.

Um dos pontos fortes, a meu ver, é ter chamado para o diálogo não apenas os teóricos e eruditos, mas também os escritores e cineastas. A presença de filmes e da literatura nas referências acabou sendo maior do que o esperado, o que é muito bem-vindo. Durante as pesquisas, muitas vezes um trecho de prosa ou um verso tinham a força de argumentação de um tratado teórico, criando o apelo irresistível e inevitável para que participassem da conversa. E uma conversa que conta com as vozes de Kafka,

³⁶⁷ *A derrota do pensamento*, pp. 131-9.

³⁶⁸ N. B. PEIXOTO. “Cinema e Pintura”. In: I. XAVIER (org.), *O Cinema no Século*, p.297.

Camus, Dostoievski, Shakespeare e Sofocles, entre outros da mesma grandeza, só pode se tornar mais enriquecedora.

Entre os paralelos narrativos que de fato chegaram ao papel e fazem parte desta dissertação e os potenciais tantos e tantos outros que ficaram de fora, creio ter chegado a um bom termo. A feitura do trabalho dificulta o distanciamento crítico: em determinados momentos acreditamos estar diante de uma obra de gênio, para no instante seguinte termos a convicção de que o trabalho é uma catástrofe absoluta. Mais provável que esta *Anatomia do Anticristo* esteja em algum ponto intermediário, e se estiver bem no meio do caminho já valeu o empenho.

Pois o caminho aqui escolhido envolveu algum risco. A crítica arquetípica tem sido uma teoria um tanto renegada, e sua aplicação em cinema é bastante rara. Trata-se, assim, de um caminho pouco trilhado e que exige, como dissemos, um fôlego erudito bastante desenvolvido. Ainda assim, acreditei na validade do trabalho para, ao menos, abrir uma nova trilha que possa vir a ser explorada. O encorajamento surgiu, mais uma vez, das palavras de Frye: “O sucesso de um livro que não corre nenhum risco, não vale a pena alcançar”.³⁶⁹

³⁶⁹ *Words with power*, p. 15.

ANEXO

IMAGEM 1. Imagens perturbadoras que se fundem à natureza.





IMAGEM 2. Personagem com sua versão demoníaca.

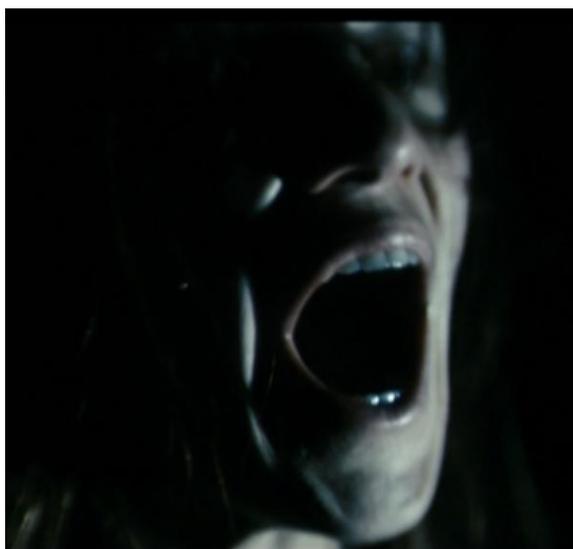
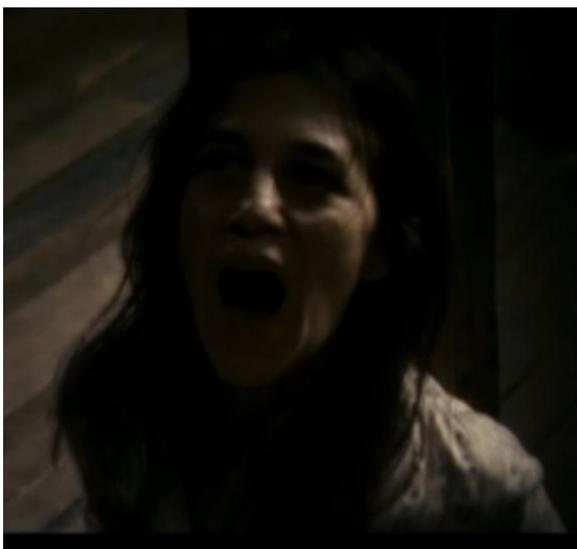
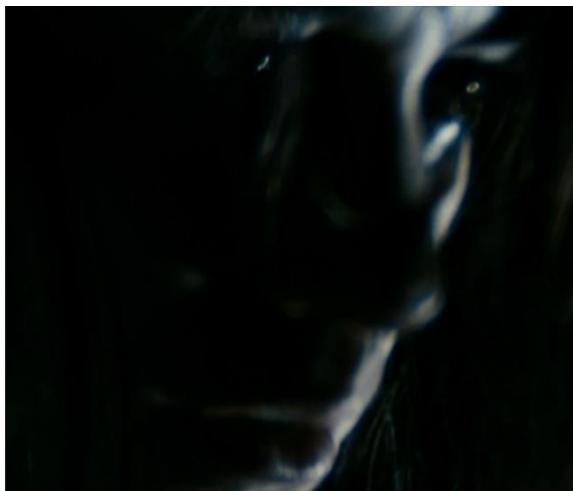


IMAGEM 3. A Queda



IMAGEM 4. Cartaz do filme

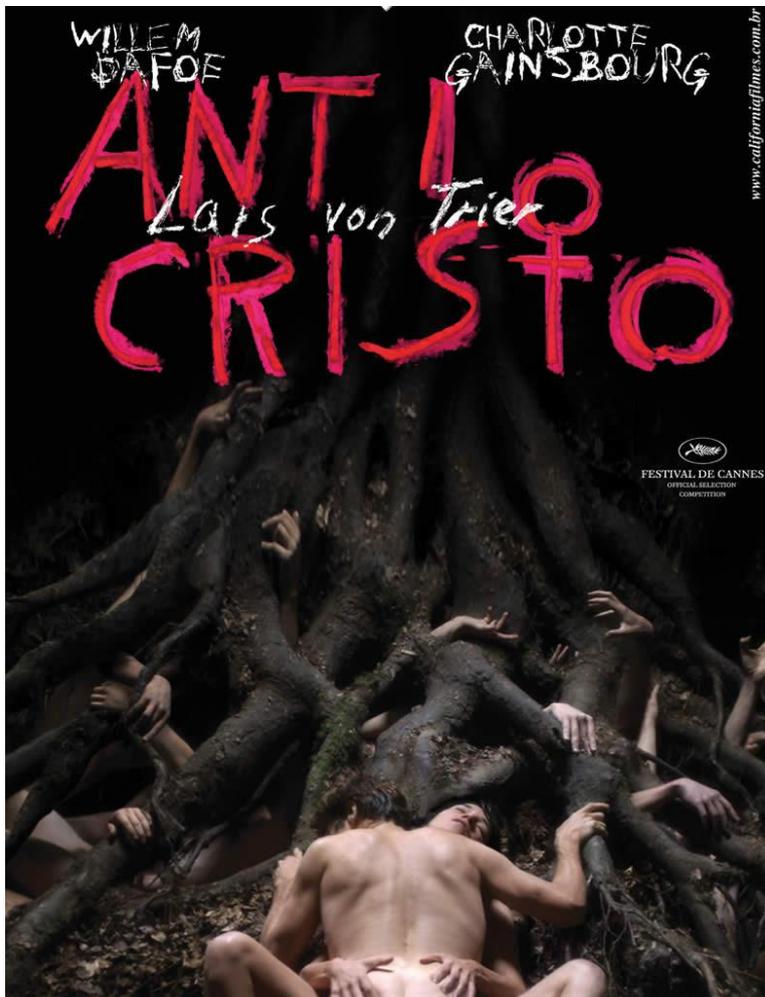


IMAGEM 6. O Eden

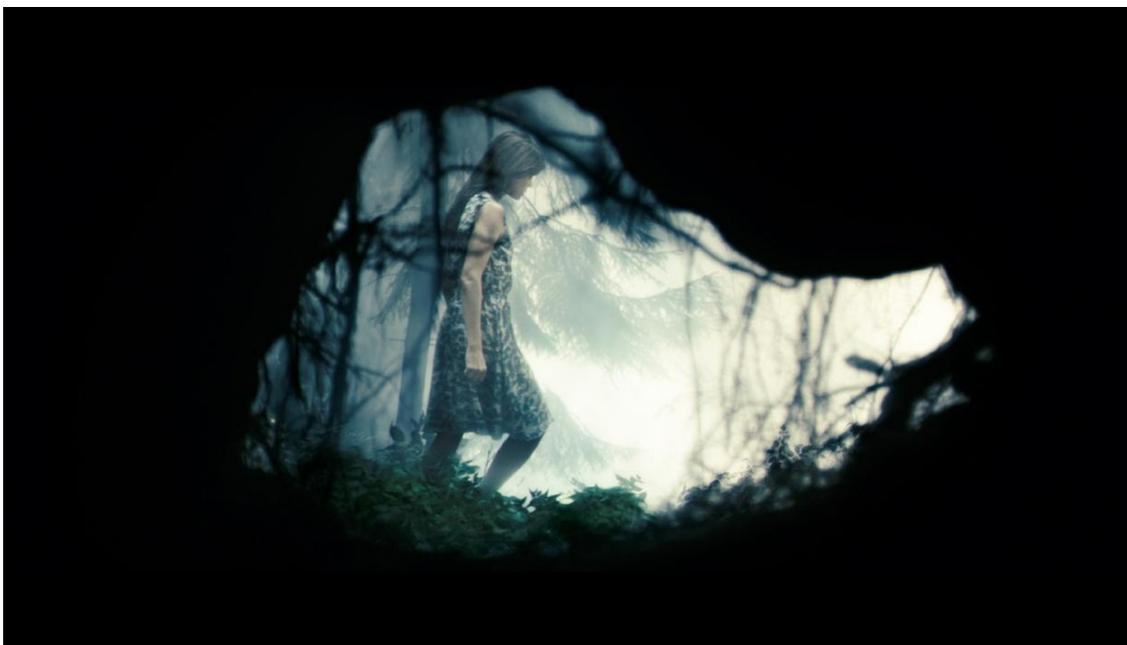


IMAGEM 7. *Os tesouros de Satã*, Jean Delville (1895) e imagem emblema do *Anticristo*.

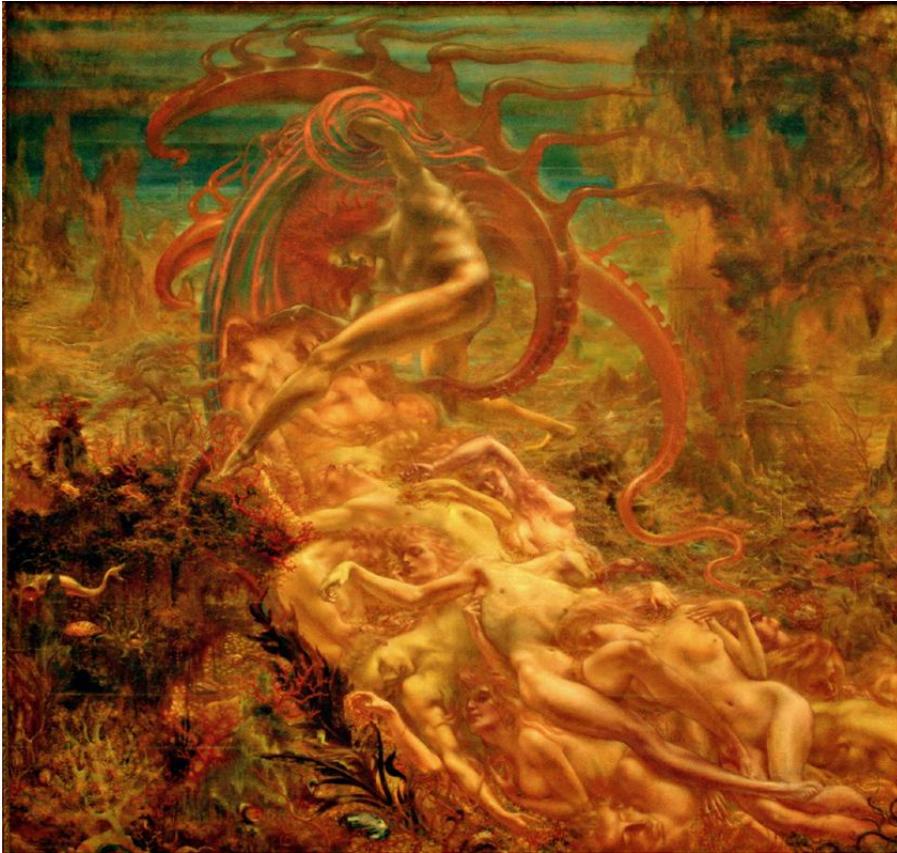


IMAGEM 8. *Lady Lilith*, Dante Gabriel Rossetti (1867)



IMAGEM 9. Fusões entre personagem e natureza.

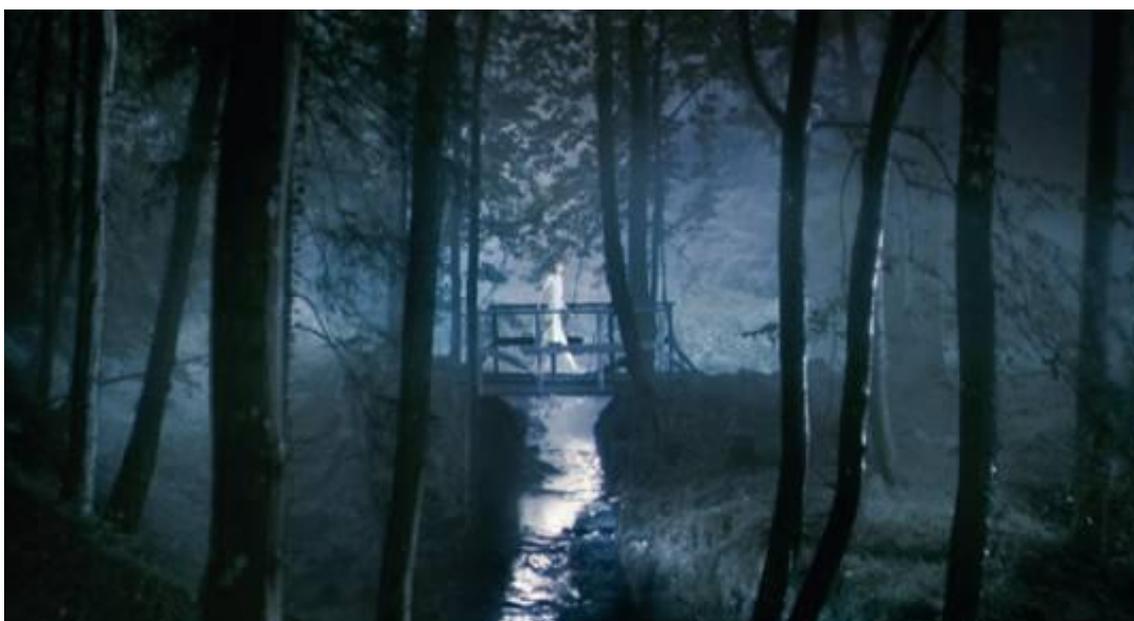


IMAGEM 10. *Bosque das Harpias*, Gustave Doré (séc. XIX)

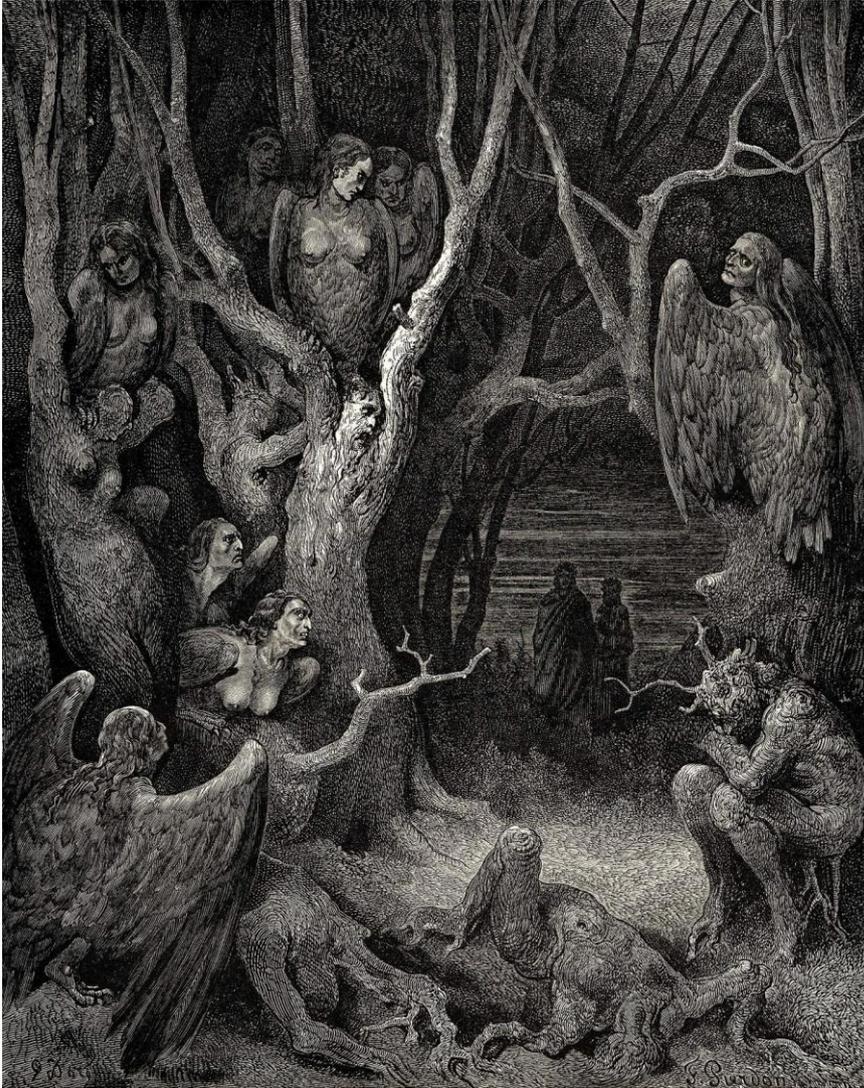


IMAGEM 11. Cartaz do *Anticristo*.



IMAGEM 12. A mulher e natureza em *Anticristo* e em *Árvore da Vida*.



REFERÊNCIAS

sobre arquétipos narrativos:

BERNARDINI, Aurora Fornoni; FERREIRA, Jerusa Pires (orgs.). *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo: Humanitas, 2006.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Abaixo as verdades sagradas*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

_____. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BODKIN, Maud. *Archetypal patterns in poetry: psychological studies of imagination*. New York: Vintage, 1961.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: mitologia criativa*. São Paulo: Palas Athena, 2010.

_____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix / Pensamento, 2005.

DETWEILER, Robert. *Breaking the fall: religious readings of contemporary fiction*. Louisville: Westminster John Knox Press, 1995.

_____. *Uncivil rites: american fiction, religion, and the public sphere*. Chicago: University of Illinois Press, 1996.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERGUNSSON, Francis. "The idea of a theater". In: SEGAL, Robert A. (org.). *The myth and ritual theory: an anthology*. Malden: Blackwell, 1998.

FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

_____. *Símbolos da transformação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

JUNG, Carl Gustav et al. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELETÍNSKI, Eleazar M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 1987.

_____. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê, 2002.

NEUMANN, Erich. *História da origem da consciência*. São Paulo: Cultrix, 2008.

POLTI, Georges. *The thirty-six dramatic situations*. La vergne: Lightning source, 2007.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RAGLAN, Lord. *The hero: a study in tradition, myth and drama*. New York: Dover, 2003.

SHELLING, F. W. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2001.

SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.

VICKERY, John B. (org.). *Myth and literature: contemporary theory and practice*. Lincoln: University of Nebraska, 1966.

VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VOYTILLA, Stuart. *Myth and the movies: discovering the mythic structure of 50 unforgettable films*. Studio City: Michael Wise, 1999.

WEISINGER, Herbert. "The myth and ritual approach to Shakesperean tragedy". In: SEGAL, Robert A. (org.). *The myth and ritual theory: an anthology*. Malden: Blackwell, 1998.

sobre literatura e crítica literária:

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas cidades / Ed. 34, 2007.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BALLARD, J. G. *Crash*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *Meu coração desnudado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BERNANOS, George. *Sob o sol de Satã*. São Paulo: É Realizações, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Obra completa*, v. 3. São Paulo: Globo, 1999.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRECHT, Bertolt. *A Ópera dos Três Vinténs*. In: *Teatro completo*, v. 3. São Paulo: Paz & Terra, 2004.
- BÜCHNER, George. *Woyzeck*. São Paulo: Hedra, 2003.
- CAMUS, Albert. *A queda*. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- _____. *O estrangeiro*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, v.III. Brasília: Senado Federal, 2008.
- CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. *Octaedro*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Notas do subsolo e outros contos*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- FAULKNER, William. *Absalão, Absalão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *O som e a fúria*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

- FAULKNER, William et al. *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- FINKIELKRAUT, Alain. *A derrota do pensamento*. São Paulo: Paz & Terra, 1989.
- FITZGERALD, F. Scott. *Crack-up*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FORD, Ford Madox. *O bom soldado*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.
- FOSTER, Thomas C. *Para ler literatura como um professor: um guia ágil e curioso que ensina a ler nas entrelinhas*. São Paulo: Lua de Papel, 2010.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- HARRIS, Thomas. *O silêncio dos inocentes*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Globo, 2001.
- JOHNSEN, William A. *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- JOYCE, James. *Ulisses*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. São Paulo: Abril, 1983.
- _____. *Seis dramas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Um artista da fome e A Construção*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- MAUPASSANT, Guy de. *As grandes paixões*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- MILLER, Arthur. *A morte de um caixeiro viajante*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: filosofia, romance e experiência religiosa*. São Paulo: Edusp, 2012.
- PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo, Ed. 34, 2003.
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 1992.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- _____. *Macbeth*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- _____. *Hamlet / Rei Lear / Macbeth*. São Paulo: Abril, 2010.
- SÓFOCLES, *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- STEINER, George, "A escrita divina". *Revista Cult*, n. 2, ago/1997. São Paulo: Lemos, 1997.
- _____. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- STRINDBERG, August. *Senhorita Julia e outras peças*. São Paulo: Hedra, 2010.
- VALÉRY, Paul. *Selected writings of Paul Valéry*. Nova York: New Directions, 1950.
- sobre narrativa cinematográfica:*
- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*, v. 2. São Paulo: Senac, 2005.
- BRAUDY, Leo. "The genre of nature: ceremonies of innocence". In: BROWNE, Nick (org.). *Refiguring american film genres: theory and history*. Los Angeles: California Press, 1998.

- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FIELD, Syd. *4 roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UnB, 2009.
- GAUDREAU, André. *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 2002.
- MACHADO JR., Rubens. “Os filmes que não vimos”. In: AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MARIE, Michel e JULLIER, Laurent. *Lendo as Imagens do Cinema*. São Paulo: Senac, 2009.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. “Cinema e pintura”. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- SILVER, Alain; URSINI, James. *Cine negro*. Madrid: Taschen, 2004.
- sobre narrativa bíblica:*
- ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997.
- AMARAL, Maria José Caldeira do. *Imagens de plenitude na simbologia do Cântico dos Cânticos*. São Paulo: Educ, 2009.
- BÍBLIA de Estudo de Genebra. São Paulo / Barueri: Cultura Cristã / Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- BÍBLIA: mensagem de Deus. São Paulo: Loyola, 1989.
- COUCHAUX, Brigitte. “Lilith”. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- KOLVUT, Barbara Black. *O livro de Lilith*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- LANDY, Francis. “O Cântico dos Cânticos”. In: ALTER, Robert e KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1998.

MILES, Jack. *Deus: uma biografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

SHATTUCK, Roger. *Conhecimento proibido*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

obras de Northrop Frye e a respeito dele:

COOK, Eleanor. "Frye, Herman Northrop". *Dictionary of Canadian biography online*, v. XXII. University of Toronto, 2000. Disponível em <http://www.biographi.ca/009004-119.01-e.php?&id_nbr=8425>. Acesso em 13.1.2013.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

_____. *Fearful Symmetry: a study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

_____. *O caminho crítico: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *The educated imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

_____. *Words with power: being a second study of the Bible and literature*. Toronto: University of Toronto, 2008.

FRYE, Northrop; MACPHERSON, Jay. *Biblical and classical myths: the mythological framework of western culture*. Toronto: University of Toronto, 2004.

HART, Jonathan. *Northrop Frye: the theoretical imagination*. New York: Routledge, 1994.

sobre tragédia:

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

_____. *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BURKE, Kenneth. *Teoria da forma literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CARVALHO, Sergio de. "Apresentação". In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EXUM, J. Cheryl. *Tragedy and biblical narrative*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- GASSNER, John. "The possibilities and perils of modern tragedy". In: CORRIGAN, Robert W. (org). *Tragedy: vision and form*. San Francisco: Chandler, 1965.
- KRUTCH, Joseph W. "The tragic fallacy". In: CORRIGAN, Robert W. (org). *Tragedy: vision and form*. San Francisco: Chandler, 1965.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MILLER, Arthur. "Tragedy and the common man". In: CORRIGAN, Robert W. (org). *Tragedy: vision and form*. San Francisco: Chandler, 1965.
- MOST, Glenn W. "Da tragédia ao trágico". In: ROSENFELD, Kathrin (org). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SEWALL, Richard B. *The vision of tragedy*. New Haven: Yale University Press, 1959.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

sobre Lars von Trier e Anticristo:

- BADLEY, Linda. *Lars von Trier*. Chicago: University of Illinois, 2010.
- BOSCOV, Isabela. "Uma experiência radical". *Veja*, edição 2127, agosto de 2009.
- BAINBRIDGE, Caroline. *The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*. London: Wallflower, 2007.

BORDWELL, David. "Caos reigns: more or less". Disponível em <www.davidbordwell.net/blog/2009/07/02/cinema-in-the-world-happiest-place/>. Acesso em 13.7.2013.

EBERT, Roger. "Antichrist". Disponível em <www.rogerebert.com/rogers-journal/cannes-6-a-devils-advocate-for-antichrist>. Acesso em 11.7.2013.

LUMHOLDT, Jan (org.). *Lars von Trier: interviews*. Jackson: University of Mississippi, 2003.

MARTINS, Pablo. Disponível em <www.larsvontrier.com.br/biografia-do-lars-von-trier5.php>. Acesso em 19.7.2013.

PONDÉ, Luiz Felipe. "O Mal como recompensa". *Bravo*, n. 168, agosto de 2011.

_____. "O terror no Éden". *Folha de S. Paulo*, 21.9.2009.

TIBURI, Marcia. "Feminicídio". *Cult*, n. 176, fevereiro de 2013.

TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ZANIN, Luiz. "O Anticristo: a dor e o sexo". Disponível em <blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-anticristo-a-dor-e-o-sexo/>. Acesso em 14.7.2013.

filmografia:

A CAIXA de Pandora. Direção: G. W. Pabst. Roteiro: G. W. Pabst e Joseph Freisler. Alemanha, 1929.

ADVOGADO do Diabo. Direção: Taylor Hackford. Roteiro: Jonathan Lemkin e Tony Gilroy. EUA, 1997.

ALÉM da Vida. Direção: Clint Eastwood. Roteiro: Peter Morgan. EUA, 2010.

AMARGO Pesadelo. Direção: John Boorman. Roteiro: James Dickey. EUA, 1972.

ANTICRISTO. Direção e Roteiro: Lars von Trier. EUA, 2009.

APOCALIPSE Now. Direção: Francis Ford Coppola. Roteiro: John Milius e Francis Ford Coppola. EUA, 1979.

A RODA da Fortuna. Direção: Joel e Ethan Coen. Roteiro: Irmãos Coen e Sam Raimi. Reino Unido, Alemanha, EUA, 1994.

ÁRVORE da Vida. Direção e Roteiro: Terrence Malick. EUA, 2011.

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Roteiro: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch. EUA, 1942.

CRASH, Estranhos Prazeres. Direção e Roteiro: David Cronenberg. Reino Unido e Canadá, 1996.

DE OLHOS Bem Fechados. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Frederic Raphael. Reino Unido e EUA, 1999.

DANÇANDO no Escuro. Direção e Roteiro: Lars von Trier. Dinamarca, Alemanha, EUA, 2000.

DOGVILLE. Direção e Roteiro: Lars von Trier. Dinamarca, Alemanha, França, 2003.

ELEMENTO do Crime. Direção: Lars von Trier. Roteiro: Niels Vørsel, Stephen Wakelam, William Quarshie e Lars von Trier. Dinamarca, 1984.

EPIDEMIA. Direção: Lars von Trier. Roteiro: Niels Vørsel e Lars von Trier. Dinamarca, 1987.

E.T., o Extraterreste. Direção: Steven Spielberg. Roteiro: Melissa Mathison. EUA, 1982.

EUROPA. Direção: Lars von Trier. Roteiro: Niels Vørsel e Lars von Trier. Dinamarca, França, Alemanha, 1991.

FESTA de Família. Direção: Thomas Vinterberg. Roteiro: Mogens Rukov e Thomas Vinterberg. Dinamarca, 1998.

LEVADA da Breca. Direção: Howard Hawks. Roteiro: Dudley Nichols e Hagar Wilde. EUA, 1938.

MANDERLAY. Direção e Roteiro: Lars von Trier. Dinamarca, Suécia, EUA, 2005.

MEDEA. Direção: Lars von Trier. Roteiro: Carl Theodor Dreyer, Preben Thomsen, Lars von Trier. Dinamarca, 1988.

MELANCOLIA. Direção e Roteiro: Lars von Trier. Dinamarca, Suécia, Alemanha, 2011.

NINFOMANÍACA. Direção e Roteiro: Lars von Trier. Dinamarca, Alemanha, França, 2013.

O CASAMENTO de Rachel. Direção: Jonathan Demme. Roteiro: Jenny Lumet. EUA, 2008.

O GRANDE Chefe. Direção e Roteiro: Lars von Trier. Dinamarca, 2006.

ONDAS do Destino, Direção: Lars von Trier. Roteiro: Lars von Trier e Peter Asmussen. Dinamarca, 1996.

O PODEROSO Chefão. Direção: Francis Ford Coppola. Roteiro: Mario Puzo e Francis Ford Coppola. EUA, 1972.

O REINO. Direção: Lars von Trier. Roteiro: Niels Vørsel e Lars von Trier. Dinamarca, 1994.

O SACRIFÍCIO. Direção e Roteiro: Andrei Tarkovsky. Suécia, 1986.

OS ASSASSINOS. Direção: Robert Siodmack. Roteiro: Anthony Veiller. EUA, 1946.

O SÉTIMO Selo. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1956.

OS IDIOTAS. Direção e Roteiro: Lars von Trier. Dinamarca, França, Suécia, 1998.

OS IMPERDOÁVEIS. Direção: Clint Eastwood. Roteiro: David Webb Peoples. EUA, 1992.

O SILÊNCIO dos Inocentes. Direção: Jonathan Demme. Roteiro: Ted Tally. EUA, 1991.

SANGUE Negro. Direção e Roteiro: Paul Thomas Anderson. EUA, 2007.

UM MÉTODO Perigoso. Direção: David Cronenberg. Roteiro: Christopher Hampton. Alemanha, Canadá, Reino Unido, 2011.

VINHAS da Ira. Direção: John Ford. Roteiro: Nunnally Johnson. EUA, 1940.