

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Marcelo dos Santos Matos

A crueldade e o erotismo sacroprofanos na trilogia da depressão de
Lars von Trier

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2020

Marcelo dos Santos Matos

A crueldade e o erotismo sacroprofanos na trilogia da depressão de
Lars von Trier

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Leda Tenório da Motta.

SÃO PAULO

2020

BANCA EXAMINADORA:

PROF. DR. ALEXANDRE COSTA
Faculdades Integradas de Fernandópolis – FIFE

PROF. DR. ÊNIO JOSÉ DA COSTA BRITO
Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP

PROF. DR. JUAN GUILLERMO DIAZ DROGUETT
Universidade Nove de Julho – UNINOVE

PROF. DR. LUCIANO VICTOR BARROS MALULY
Universidade de São Paulo – USP

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria Helena dos Santos Matos (*in memoriam*), que não mediu esforços para que eu pudesse sempre estudar e que, em todos os períodos da minha vida, manteve me ajudando e estimulando a dar o melhor de mim, principalmente com seu exemplo de vida.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.”

Número de Processo: 88887.149129/2017-00 (CAPES – PROSUD MOD. II)

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Finance Code 001”

Process number: 88887.149129/2017-00 (CAPES – PROSUD MOD. II)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores da banca que, antes, ou a partir de agora, fazem parte da minha vida acadêmica e, que neste instante, me coroam participando deste momento tão importante;

À minha orientadora Leda T. Motta, que dispõe toda sua atenção e abraça o trabalho com suas inserções qualitativas de reflexão buscando não deixar que caminhos equivocados sejam trilhados;

À minha esposa Luciane Bilia, que colaborou com seu carinho, amor e compreensão em momentos de ausência física, para a finalização deste trabalho;

Aos meus irmãos Maurício, Estela e Cristina, que se fizeram presentes como família nos momentos mais críticos;

Aos professores e colegas de PUC, que me mostraram o tanto que esta instituição representa na produção qualitativa de pesquisa e resistência às dificuldades impostas sejam elas quais forem.

“A humanidade precisa se libertar do conceito de Deus e Diabo e admitir que ela mesma faz o bem e o mal”. (George Orwell)

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a Trilogia da Depressão do cineasta dinamarquês Lars von Trier. A trilogia é composta pelos filmes *Antichrist* (Anticristo – 2009), *Melancholia* (Melancolia – 2011) e *Nymphomaniac* (Ninfomaníaca – 2013). Mais especificamente, elege para a análise três aspectos recorrentes do referido *corpus*: a função do prólogo, a comunhão das personagens com a natureza e a violência das relações. O referencial teórico alinha, por hipótese, estes autores de reflexões clássicas sobre o sagrado, a crueldade e o erotismo, que são Mircea Eliade, Antonin Artaud e Georges Bataille, para uma leitura à luz do conceito elidiano de “Sacroprofano”. O mesmo suspende a diferença que separa as missas negras da fé, assim, com os amálgamas do paradoxo, o sacroprofano se sustenta na linha tênue entre interditos e transgressões, entre o contínuo e o descontínuo e na epifania da imagem.

Palavras-chave: Lars von Trier. Sacroprofano. Crueldade. Erotismo. Cinema.

RESUMEN

El objeto de estudio de este trabajo es la Trilogía de la Depresión del cineasta danés Lars von Trier. La trilogía está compuesta por las películas *Antichrist* (Anticristo – 2009), *Melancholia* (Melancolía – 2011) y *Nymphomaniac* (Nymphomaniac – 2013). Más específicamente, este estudio analiza tres aspectos recurrentes del referido corpus: la función del prólogo, la comunión de los personajes con la naturaleza y la violencia de las relaciones. El referencial teórico alinea, por hipótesis, los siguientes autores de reflexiones clásicas sobre el sagrado, la crueldad y el erotismo: Mircea Eliade, Antonin Artaud y Georges Bataille, para una lectura bajo la luz del concepto Elidiano de "Sacro-profano". El mismo concepto suspende la diferencia que separa las misas negras de la fe, así, con las amalgamas de la paradoja, el sacro-profano se sostiene en la línea fina entre interdicciones y transgresiones, entre lo continuo y lo discontinuo y en la epifanía de la imagen.

Palabras-clave: Lars von Trier. Sacro-profano. Crueldad. Erotismo. Cine.

ABSTRACT

In this study, the Depression Trilogy by Danish filmmaker Lars von Trier was analyzed. This trilogy is composed of the movies *Antichrist* – 2009, *Melancholia* – 2011 and *Nymphomaniac* – 2013. More specifically, three aspects are analyzed in this corpus: the prologue role, the communion of the characters with nature, and the violence of the relationships. Hypothetically, some classical reflections concerning the sacred, the cruelty and the eroticism made by Mircea Eliade, Antonin Artaud and Georges Bataille are lined up in order to be read under the elidian concept of "Sacred-profane". This concept also suspends the difference that separates the black masses from the faith, thus, with the amalgams of paradox, sacred-profane is sustained in the fine line between interdictions and transgressions, between continuous and discontinuous, and in the epiphany of the image.

Keywords: Lars von Trier. Sacred-profane. Cruelty. Eroticism. Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena da cabana em Anticristo.....	21
Figura 2 – Escultura “O êxtase de Santa Teresa de D’ávila	22
Figura 3 – Recorte do rosto do anjo	23
Figura 4 – Detalhes das expressões do rosto da santa	23
Figura 5 – Em Anticristo as personagens Ele e Ela formam um casal que entra em constante atrito físico.....	28
Figura 6 – Cena das ninfomaníacas “pescando” passageiros no trem.	33
Figura 7 – A narradora Joe	36
Figura 8 – Prólogo de Anticristo	40
Figura 9 – Prólogo de Melancolia.....	42
Figura 10 – Cena do filme Melancolia	45
Figura 11 – Cena do filme Ninfomaníaca	46
Figura 12 – Um dos cartazes do filme Ninfomaníaca	49
Figura 13 – Melancolia	50
Figura 14 – Prólogo filme Melancolia: rosto de Justine	50
Figura 15 – Cena do filme Ninfomaníaca: rosto da mãe traída	52
Figura 16 – Cena do filme Melancolia: caminhada em super câmera lenta	55
Figura 17 – LVT no estilo da personificação do Mal	64
Figura 18 – Anticristo e a natureza do Mal	65
Figura 19 – Anticristo representado pelas três bestas.....	82
Figura 20 – Melancolia e o mundo próximo do fim.....	84
Figura 21 – Filme Melancolia repleto de fantasias sexuais e gráficos.....	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – A CRUELDADE E O EROTISMO NA EPIFANIA DO SACROPROFANO.....	18
1.1 Sacroprofano e a unicidade de binômios	18
1.1.1 O universo sacroprofano na produção cinematográfica de LVT	24
1.2 A crueldade artaudiana na busca da energia vital.....	27
1.3 O erotismo no universo do interdito.....	32
1.4 Assinaturas sacroprofanas de LVT	37
1.4.1 O <i>slow motion</i> no detalhe do tempo em movimento.....	38
1.4.2 O sacroprofano como forma de natureza	43
1.4.3 O <i>close-up</i> revelador das personagens	48
1.4.4 Divisórias do pensamento sacroprofano	52
CAPÍTULO 2 - ESTADOS DA ARTE NA OBRA DE LARS VON TRIER.....	58
2.1 O protagonismo do anti-herói.....	58
2.2 A fantasia do Dogma 95.....	59
2.3 A arte cinematográfica por meio de trilologias.....	60
2.3.1 Escolha, melancolia e culpa	62
2.4 Releitura dos gêneros cinematográficos	65
2.5 Convergências cinematográficas entre LVT e Godard.....	67
2.5.1 Personagens femininas e o <i>close-up</i> dissecador de almas.....	71

2.5.2 Roteiros da morte como enunciadores da purgação.....	74
2.5.3 Encontros e desencontros na arte cinematográfica.....	76
2.6 Cineastas influentes na produção de LVT.....	77
CAPÍTULO 3 - A TRILOGIA DA DEPRESSÃO COMO PROCESSO.....	79
3.1 Anticristo e a inversão entre o sagrado e o profano.....	79
3.1.1 A crueldade como forma de purificação no universo sacroprofano.....	81
3.2 Melancolia e o fim do sentido da moral.....	83
3.2.1 O prólogo como prenúncio do fim.....	85
3.3 Ninfomaniaca e o poder do erotismo.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS.....	92
ANEXOS.....	96
ANEXO A - Cartaz Anticristo.....	97
ANEXO B - Cartazes Melancolia.....	98
ANEXO C - Cartazes Ninfomaniaca.....	100
ANEXO D - Ficha Técnica Anticristo.....	110
ANEXO E- Ficha Técnica Melancolia.....	111
ANEXO F - Ficha Técnica Ninfomaniaca.....	112

INTRODUÇÃO

Dominar os processos de produção faz parte do jogo do cineasta dinamarquês Lars von Trier (doravante – LVT). Sendo simultaneamente diretor, produtor e roteirista, ele se outorga uma liberdade que podemos entender como privilégio de poucos artistas. Desta forma, sua autonomia chega num ponto singular dentro da indústria cinematográfica contemporânea, sempre submetida à pressão do lucro. Na Trilogia da Depressão – composta pelos filmes *Anticristo* (2009), *Melancolia* (2011) e *Ninfomaníaca* (2013) – LVT desenvolve em seus roteiros sua experiência pessoal na recuperação de uma profunda depressão que o fez, inclusive, parar de dirigir filmes de longa-metragem durante três anos, desde a comédia *O Grande Chefe*, em 2006.

Ressalte-se, a propósito, que o filme *Ninfomaníaca*, ao qual nos referimos, é a “versão do diretor” de 5h25min de duração, sem cortes. O seu lançamento, em 2013, foi dividido em duas partes por decisão da distribuidora Califórnia Filmes, cujas edições não tiveram participação do diretor, ainda que tenham tido sua autorização. Aliás, LVT deixa claro nos créditos desta versão essa situação. Tal experiência começa com *Anticristo*.

Escrito justamente no momento mais difícil da vida pessoal de LVT, o roteiro do filme *Anticristo*, ponto de partida da referida trilogia, revela uma inversão de valores do ponto de vista da fé ocidental, já que a história se passa num mundo dominado pelo oposto de Deus. Desse artifício resulta um conflito central em todas as ações das personagens. Há nexos entre esse mundo às avessas onde impera ceticismo e depressão. Amalgamados por LVT, todos esses elementos constroem o que estamos aqui chamando de o universo sacroprofano do artista.

De acordo com Mircea Eliade, o sagrado se manifesta a partir de elementos que não reconhecemos como naturais. A essa manifestação do sagrado o autor propõe chamar “hierofania”.

Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano” (...) Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se *outra coisa* e, contudo, continua a ser *ele mesmo* (ELIADE, 2010, p. 17-18, grifos

do autor).

A não-naturalidade da hierofania, tal como destaca Eliade, permite-nos assinalar o paradoxo de LVT. De fato, seu cinema dá o não-natural por natural, em outras palavras, naturaliza o não-natural. LVT cria como ninguém esse jogo que o torna ainda mais libertário em seu afã de chocar o espectador, afinal, naturalmente lida com o não-natural, dando-lhe uma qualidade diferente. Na sequência da cena final de *Anticristo*, por exemplo, após estrangular sua mulher, a personagem ELE observa, numa tomada panorâmica, a subida de uma multidão de mulheres sem rosto para o topo do monte onde fica a cabana, como as ovelhas das fábulas cristãs, que era o refúgio do casal na floresta maldita. A natureza, nesse sentido, a partir de uma fotografia opaca e cinzenta, representa o universo do Mal, cuja manifestação não é encarada como pecado, mas, sim, como ato possível. Sob o manto protetor do desígnio de descrever as profundezas de sua alma, LVT dota-se de plena liberdade de ação. Cria-se assim a atmosfera da hierofania, porém, profana.

No segundo filme da trilogia, *Melancholia*, já o título é referente ao planeta que está em linha de colisão com a Terra. O nome remete ao poder destrutivo do Mal psicológico em relação ao elemento terra, que representa a solidez e o equilíbrio mental. O roteiro explora duas personagens que são irmãs, Justine e Claire, esta racional e controladora de tudo ao seu redor, aquela acometida de uma depressão que a faz perder todas as garantias e reconhecimentos sociais, como um bom emprego e um marido bem-sucedido e bonito. À medida que o filme vai se desenrolando e a catástrofe apocalíptica vai se tornando inevitável, os papéis vão se invertendo. Claire torna-se incerta em relação à família, onde o futuro do filho e o apoio do marido, numa sociedade burguesa, não significam mais segurança nenhuma. Por outro lado, Justine torna-se forte com o poder incomensurável da natureza. Essa evolução das personalidades mostra que ambas, na verdade, são uma só. Complementares e indissociáveis.

LVT (2011) afirma que ambas são complementares dele próprio: “Quando eu escrevo só consigo escrever sobre mim mesmo”. O sacroprofano se instaura nessa relação de alter ego do artista. O que era colocado como perturbação da ordem, a patologia psicológica, torna-se o acalento da personagem no momento mais difícil, que é encarar o fim. E quando se exacerba, nesse contexto, surge como a maior qualidade possível para um ser humano. O fim gera o descontrole, mas diante da

aniquilação material de tudo, ele é transformado em força, inteligência e coragem. Na cena final, Justine propõe a construção de um abrigo simbólico, feito com alguns gravetos, onde as irmãs e o sobrinho ficarão juntos até o fim. No último plano-sequência do filme, LVT mostra a derradeira verdade das personagens. De mãos dadas, no momento apocalíptico, o que se vê é o sorriso de Justine, o acalento do sobrinho e o desespero de Claire. A dignidade não alcança a todos num final trágico¹.

A tensão entre o sagrado e o profano também é identificada por Georges Bataille, a partir dos choques entrevistados por este autor entre, de um lado, as proibições – os interditos – e, de outro, nossos instintos primitivos – as transgressões – tal conflito não sendo negativo, mas, sim, modo de celebração da vida em sua essência.

A transgressão excede, sem o destruir, um mundo *profano* de que é o complemento. A sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo *profano* e o mundo *sagrado* a compõem, sendo suas duas formas complementares. O mundo *profano* é aquele dos interditos. O mundo *sagrado* se abre a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses (BATAILLE, 2014, p. 91, grifos do autor).

Finalizando a Trilogia da Depressão LVT lança *Ninfomaníaca*, em 2013. Chega ao ápice da provocação, com cenas de sexo explícito, inclusive; o que já havia feito, mas quase de forma subliminar, no prólogo de Anticristo. O diretor dissecou os desejos humanos nos seus limites mais profundos. O conflito do sexo sem prazer, como ação mecânica, acompanhada racionalmente por gráficos e análises quantitativas na tela, traz o conflito interno do ser com a sua própria responsabilidade de manutenção da espécie. O bicho-homem se entrega aos seus instintos mais animais. O diretor rompe, literalmente, com a quarta parede, isto é, com as barreiras ilusionistas interpostas entre palco e plateia, nas encenações clássicas. Neste regime, as ações às escondidas, reprimidas por olhares moralistas, não são mais necessárias. Tudo se

¹ O final dos filmes, como o início, é uma possibilidade de assinatura do diretor ou simplesmente andar pelo fluxo. Quando muitos diretores optam pelo famigerado “final feliz”, com o beijo de um casal ou mesmo a solução heroica para um problema, geralmente acompanhado por uma trilha apoteótica, alguns diretores abominam o “the end” americano para mostrarem suas características singulares. Jean Luc-Godard, por exemplo, finalizava geralmente com mortes irônicas, onde a tragédia era exacerbada e o melodrama da interpretação dominava a cena. LVT prefere, em *Melancolia*, fazer uma ironia do “Filme Catástrofe” ao apresentar a verdade de cada personagem e, com isso, escancarar a hipocrisia das relações sociais. Nada como a cena do final do mundo para as essências aparecerem.

torna um jogo e a história é contada pela protagonista Joe que encontra, num velho assexuado, seu porto seguro. Mas tudo é temporário, afinal, somos todos seguidores de nossos instintos e assumimos, em algum momento, o papel de algozes no domínio da presa. No fim, em planos fechados como no início, o confessionário torna-se o ambiente do contato carnal não consensual. Tudo com resquícios de muita crueldade, seja ela física ou psicológica.

Aliás, a crueldade – outra recorrência ao cartão de visita de LVT em seus filmes, e também categoria de análise desta tese – ganha um novo sentido a partir da abordagem do teórico e *performer* do drama, Antonin Artaud, que a vê como um ponto-chave para o equilíbrio do ser em relação ao sagrado e profano:

É com crueldade que se coagulam as coisas, que se formam os planos do criado. O bem está sempre na face externa, mas a face interna é um mal. Mal que será reduzido com o tempo, mas no instante supremo em que tudo o que existiu estiver prestes a retornar ao caos (ARTAUD, 2006, p. 121).

Como podemos notar, o equilíbrio e a pseudo-harmonia, embasados na hipocrisia das relações, são temporários nos filmes de LVT. Perdem seu sentido quando os instintos vêm à tona. A crueldade e o erotismo, ambos igualmente presentes no universo sacroprofano do diretor, assumem importância ímpar nos roteiros que compõem a Trilogia da Depressão. Enquanto a crueldade escancara as ações de transgressão do ser humano, o erotismo completa a lacuna dos interditos.

O erotismo nasceu do interdito, vive o interdito, e se não tivéssemos o interdito em nós mesmos, se não conservássemos esse sentimento de interdito no que tange o essencial do erotismo, não poderíamos ser eróticos no sentido em que falei, ou seja, num sentido que implica a violação; só poderíamos ser eróticos como os animais, e não poderíamos ter acesso ao que é o essencial para nós (BATAILLE, 2014, p. 325).

Portanto, o sagrado e o profano são complementares. Fazem parte da essência dos seres humanos em quaisquer situações; seja no enfrentamento às pestes ou na celebração ao celestial, é a força da miscigenação, o amálgama primeiro, o sacroprofano. “A partir do momento em que os homens cedem, em certo sentido, à animalidade, entramos no mundo da transgressão; formando, na manutenção do interdito, a síntese da animalidade e do homem, entramos no mundo *divino* (o mundo

sagrado)” (BATAILLE, 2014, p. 108, grifos do autor). E nele, com o objetivo platônico do ser imperfeito, criamos nossos conflitos. LVT coloca essas tensões dentro da necessidade do universo sacroprofano para evitar, aí sim, a realidade ambígua que muitos, equivocadamente, encontram na junção dos complementares. “O mundo *sagrado* é para o homem moderno uma realidade ambígua: sua existência pode ser negada, e pode-se fazer sua história, mas não é uma realidade apreensível” (BATAILLE, 2014, p. 209).

Voltada a uma reflexão sobre a crueldade e o erotismo sacroprofanos em LVT, a presente tese divide-se em três capítulos. No primeiro – “a crueldade e o erotismo na epifania do sacroprofano” – apresentamos as categorias a serem mobilizadas, com ênfase na qualidade sacroprofana do universo do diretor. Concorrem para esta apresentação, além dos aportes de Bataille, fixados sobre a questão do erotismo e particularmente válidos dentro do contexto de apelo sexual do cinema comercial, a crueldade artaudiana, por sua vez fixada na verdadeira entrega do *performer* e na contrapartida que oferece à hipocrisia social.

O segundo capítulo traça o necessário “estado da arte da obra de LVT”. Trata-se aí de assinalar o sentido de sua trajetória, grupos que participou e também por meio de comparações com outros cineastas; desde o DOGMA 95, os seus contextos dramaturgicos pré-dogma, como também suas produções pós-dogma com a colaboração dos críticos destas diferentes fases. Neste capítulo iremos mostrar os procedimentos do diretor em seus filmes e as razões destas escolhas. Serão contemplados aspectos como a organização do roteiro por prólogos e capítulos, gêneros subvertidos e até mesmo fases do diretor em sua organização cinematográfica por meio de trilogias. Iremos também traçar conexões com cineastas de outras épocas, fazendo uma análise com Jean-Luc Godard, Andrei Tarkovski e Carl Theodor. Dreyer, por exemplo, a partir de suas convergências traçadas pelo fascínio pelas imagens.

Por fim, no terceiro capítulo – A Trilogia da Depressão no processo de iniciação – passaremos à análise das características sacroprofanas – eróticas e cruéis – que estão no horizonte do trabalho, por meio de uma decupagem metódica das imagens.

CAPÍTULO I

A CRUELDADE E O EROTISMO NA EPIFANIA DO SACROPROFANO

“Ilusões se tornam reais e os desejos, ilusões”
(FREUD apud PAZ, 1999, p. 50).

1.1 Sacroprofano e a unicidade de binômios

Em seu cinema autoral de resistência às produções dos grandes estúdios hollywoodianos, LVT propõe novas formas de narração pelo viés complexo da miscigenação de linguagens e gêneros. Estes produtos híbridos, nem sempre palatáveis para a plateia, permitem a criação de gêneros múltiplos e ambíguos como o terror dramático, o apocalíptico vanguarda e, até mesmo, o pornô *cult*. Estas linguagens múltiplas, nas obras contemporâneas do diretor LVT, especificamente em sua Trilogia da Depressão, valem-se do anti-herói com problemas psicológicos – depressivo, melancólico ou ninfomaníaco – a escancarar as suas fraquezas e colocá-las no universo de destaque do sagrado. O sacroprofano é manifestado nestas trocas de valores, na busca da identificação do sujeito em crise de identidade, do século XXI, que coloca o ser no mundo sem julgamentos, hierarquizações ou cobranças. O aprofundamento na conscientização desta situação pode colocar o espectador em situação de fuga ou, ao contrário, de mergulho em sua obra. O sacroprofano estimula os extremos das ações do ser. A passividade não faz parte desse universo e as escolhas não são abertas ao infinito. O comprometimento é essencial, seja por qual caminho for. Muitas vezes a escolha pelo caminho da peste, clássico tema de Artaud, traz um processo de purificação para novos rumos, nem que seja no universo das produções dramáticas.

E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. (...) Ela convida o espírito a um delírio que exalta suas energias: e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a

descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo: sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentimentos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam (ARTAUD, 2006, p. 20-29).

A arte, com sua árdua missão de busca de autonomia do ser, não poderia furtar-se a reagir ao mundo que a rodeia. Além de cumprir a função de espelhá-lo, numa visão mais naturalista, também questiona e levanta reflexões sobre o que está acontecendo, por meio do distanciamento épico. No mundo de anti-heróis o paradoxo impera. A mimese já não impera. Atento a tais questões, LVT vale-se de uma nova prática da arte cinematográfica, principalmente em sua última trilogia, para a junção da crueldade e do erotismo no universo sacroprofano como forma de reflexão sobre uma sociedade de valores cada vez mais fragmentados. O bem e o mal não são puros, identificáveis e isolados. A marcha da vida vai por muitas outras nuances entre o bem e o mal, o certo e o errado. LVT capta isso com a crueldade sacroprofana de um Artaud:

No fogo da vida, no apetite da vida, no impulso irracional para a vida há uma espécie de maldade inicial: o desejo do Eros é uma crueldade, pois passa por cima das contingências; a morte é crueldade, a ressurreição é crueldade, a transfiguração é crueldade, pois em todos os sentidos e num mundo circular e fechado não há lugar para a verdadeira morte, pois uma ascensão é um dilaceramento, pois o espaço fechado é alimentado de vidas e cada vida mais forte passa através das outras, portanto as devora num massacre que é uma transfiguração e um bem. No mundo manifesto, e metafisicamente falando, o mal é a lei permanente, e o que é bem é um esforço e já uma crueldade acrescida a outra (ARTAUD, 2006, p. 120).

Outras nuances ganham protagonismos nas ações humanas; valores e paradigmas estão em constante transformação sendo que, muitas vezes, invertendo inclusive de posição. De acordo com Georges Bataille, o trabalho fez com que o ser humano transforme a natureza e, com isso, torna-se o responsável pela oposição entre o mundo sagrado e o mundo profano (2014, p. 138). Refere-se praticamente à evolução do homem que, no período neolítico, sai da condição de se aproveitar do acaso para produzir suas próprias criações modificando a natureza. A pedra lascada dá passagem à polida. As intempéries da natureza são amenizadas para uma adaptação ao meio ambiente a partir da “violação” à natureza. Essa modificação cria

o mundo profano que invade o sagrado divino dado ao ser humano. Criamos algo que o divino não nos entregou pronto. Produzimos esse ambiente onde vivemos para sobreviver e manter o que de mais sagrado poderia haver: a vida. O trabalho, portanto, é a transformação da natureza pelo ser humano para a adaptação ao mundo em melhores condições de vida. O intocado torna-se, nesse contexto, pertencente ao universo do sagrado.

A arte, portanto, é profana por natureza, já que se manifesta pela transformação do natural em não-natural. E esse universo, da naturalização do não-natural, pode ser exemplificado de várias formas, uma delas é pela pulsão invocatória. Podemos notar que rituais de libertação do espírito, seja em qual cultura for, são acompanhados de cânticos, mantras ou sonoridades que acompanham todo o processo de entrega. Aliás, pela arte não ser natural, mas, sim, uma modificação da natureza, ela é genuinamente profana. LVT não ignora isso e utiliza no seu cinema o distanciamento brechtiano como base, em fuga à catarse naturalista. Na Trilogia da Depressão, o som ganha um viés diferenciado, seja surgindo com vozes da natureza ou mesmo de uma trilha que causa o estranhamento. Akira Kurosawa, diretor japonês do século XX, foi um grande expoente dessa característica no Oriente. Em seus filmes já praticava essa inversão causando o efeito de distanciamento no público, a partir de efeitos sonoros em choque com a imagem. Um exemplo é o filme *Ran*, de 1985, baseado na tragédia teatral “Rei Lear”, de William Shakespeare. No filme, adaptado para a realidade da antiguidade nipônica, tem uma cena de guerra em que o diretor substitui o áudio ambiente de explosões e gemidos de dor por momentos de silêncio ou música clássica; com trilha sonora de Toru Takemitsu. Em LVT, efeitos sonoros são usados na busca de uma licença poética singular dentro de um universo sacroprofano.

Mas o sacroprofano não se encontra somente no cinema; pode ser identificado em todas as formas de arte. Antes da invenção da sétima arte a escultura foi um dos ícones dos paradoxos sacroprofanos. Muitas obras renascentistas, por exemplo, eram financiadas pelo clero. Mesmo no período barroco podemos identificar a presença do sacroprofano. É o caso da escultura “O Êxtase de Santa Teresa D’Avila”, do século XVII, do italiano Gian Lorenzo Bernini, que ressalta a humanidade da expressão da santa numa mescla de dor, angústia, desespero, como também de prazer e gozo.



Figura 1 – Cena da cabana em Anticristo: a natureza literalmente fala, por meio de sons, nas cenas dos filmes de LVT.

Fonte: <https://images.app.goo.gl/hP1ha9TUofFxoMhQA>

Mas como analisar uma obra artística pelo ponto de vista do movimento estético que representa o seu contrário em todos os sentidos? A resposta a essa pergunta passa justamente pelo paradoxo que é inseparável do sacroprofano. Esse exemplo, até fora das influências diretas do diretor LVT – que baseia suas referências estéticas em outros cineastas como Andrei Tarkovski e Carl Dreyer – visa fazer uma apresentação de novos valores de categorias de análise, como a crueldade e o erotismo, que os múltiplos olhares do século XXI permitem.

A adoção de tais perspectivas justifica-se, ainda, em plano histórico, pelo período abarcado pela realização de tal obra. Nenhum movimento começa ou acaba de um dia para o outro. No processo de fomentação de uma nova estética que corresponde necessariamente ao enfraquecimento de outra, há um intervalo preparatório. Sendo reação à reforma protestante, as produções barrocas voltaram-se a temas religiosos. Essa contrarreforma, movimento de resistência, continha toda a emoção e representatividade de fé possível. No Brasil, chegou com duas décadas de atraso pelo fato das influências do século XVII serem transmitidas pela via marítima. Nessa estética as curvas e as cores fortes representavam a emoção no seu ápice em relação ao amor incomensurável pelo divino. Porém, nos períodos de interfase, renascentistas e barrocos conviviam com suas múltiplas formas de exercer e receber influência. Podemos notar traços desse humanismo dramático na escultura citada de Bernini.



Figura 2 – Escultura “O Êxtase de Santa Teresa D’Avila” – Gian L. Bernini, 1652.
Fonte: <https://images.app.goo.gl/Ka4i4SmeeTxBvVvSA>

Veja-se a expressão da Santa Teresa D’Avila. No mesmo momento que significa desespero e dor, remete ao prazer do gozo. Essa ambiguidade, que os renascentistas já alcançavam com seu naturalismo, reflete aqui a complexidade do ser humano e deixa a obra mais longe do mármore e mais perto da carne. De fato, o artista possibilita que a escultura humana tenha as expressões de um riso de dor ou um choro de alegria, inclusive, a imagem demonstra a total possibilidade de previsão sobre qual seria o movimento posterior se fosse um ser vivo. Faz possível o movimento num quadro estático. Essa quebra lógica permite alcançar o âmago da alma humana.

Na imagem esculpida por Bernini, o espiritual e a carne se unem num único sentido. O anjo, com expressão maliciosa, segura um falo, a flecha, para penetrar a santa que está sendo desnuda pelo querubim, que é a representação icônica do

próprio Eros da mitologia profana. O sacroprofano de LVT amplia esse olhar para as possibilidades mais remotas, quase no ponto da loucura, de um ser exposto às atrocidades do mundo; nas nuances das ausências. Não sabemos nossa reação perante um tapa na cara repentino, sem preparação prévia. Os fantasmas, nesse instante, ficam prontos para se apresentarem. Estamos expostos ao tapa, mas não esperamos por ele.



Figura 3 – Recorte do rosto do anjo da santa.



Figura 4 – Detalhes das expressões do rosto

Fonte fig. 3: <https://images.app.goo.gl/y9RbEMnR9ETPBrHG7>

Fonte fig. 4: <https://images.app.goo.gl/6mk3HMwEnQ9Grr8R6>

Para ir ao extremo do êxtase em que nos perdemos no gozo, devemos sempre postular seu imediato limite: é o horror. Não somente a dor dos outros ou a minha própria, aproximando-me do momento em que o horror me sublevará, pode me fazer chegar ao estado de alegria vizinho ao delírio, mas não há forma de repugnância de que eu não discirna a afinidade com o desejo. Não que o horror se confunda alguma vez com a atração, mas, se não pode inibi-la, destruí-la, o *horror intensifica a atração*. O perigo paralisa, mas, menos forte, pode excitar o desejo. Só chegamos ao êxtase na perspectiva, mesmo que longínqua, da morte, do que nos aniquila (BATAILLE, 2014, p. 294, grifos do autor).

A dose certa do vento acalenta, mas traz desespero ao nos esfriar demasiadamente. Essa relação de amor e ódio com a natureza faz parte de nossa experiência no mundo. A questão do trabalho ameniza essas tensões equilibrando nossas fragilidades em relação à sobrevivência. Esse instinto domina nosso ser na preservação da vida. Porém, o sagrado e o profano não são opostos, mas complementares. Um depende do outro e tem várias camadas qualitativas que vão além da natureza. De acordo com Bataille, o trabalho condiciona as civilizações em suas organizações religiosas e profanas.

O mundo sagrado, em certo sentido, não é mais do que o mundo natural subsistente na medida em que este não é inteiramente redutível à ordem instaurada pelo trabalho, ou seja, à ordem profana. Mas só em certo sentido o mundo sagrado é apenas o mundo natural. Em outro sentido, ele *supera* o mundo anterior à ação conjugada do trabalho e dos interditos. O mundo sagrado é nesse sentido uma negação do mundo profano, mas é também determinado por aquilo que o nega. O mundo sagrado é também o resultado do trabalho, uma vez que tem por origem e por razão de ser, não a existência imediata das coisas que a natureza criou, mas o nascimento de uma nova ordem de coisas, num contragolpe suscitado pela oposição à natureza do mundo da atividade útil. O mundo sagrado está separado da natureza do trabalho; seria inteligível para nós se não percebêssemos em que medida o trabalho o determinou (BATAILLE, 2014, p. 138-139, grifos do autor).

LVT não ratifica a separação, mas cria relações a partir do amálgama dos opostos. Neste contexto, a vida torna-se um jogo onde as ações conscientes são meras formalidades dentro da complexidade do âmago do ser. “Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é *dissimulá-lo*. A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta” (ARTAUD, 2006, p. 79, grifo do autor). A certeza é a morte. O sagrado isolado para LVT é somente o conforto para a finitude do ser humano. A passagem das experiências do carnal para o espiritual seria a única função entre os dois mundos (ELIADE, 2010, p. 163). Com a crueldade e o erotismo nos seus sentidos mais ampliados, o mundo retratado por LVT na Trilogia da Depressão ressurge como transcendência. O isolado dá vez à relação. A lei da física “os opostos se atraem” se estende, na experiência humana, para o complemento: “e se relacionam”.

1.1.1 O universo sacroprofano na produção cinematográfica de LVT

Antes de chegar em LVT vamos fazer reflexões sobre a presença sacroprofana nas produções audiovisuais contemporâneas. Primeiramente, é notável que o século XXI traz um novo direcionamento aos roteiros; mesmo naqueles dentro da indústria do entretenimento que dominam as artificiosas regras do academicismo. Uma das primeiras características a ser destacada diz respeito à apresentação das personagens. Nesse caso, toda a ênfase é direcionada à complexidade das personalidades em cena. Já não estamos mais diante do sujeito perfeito, sem falhas

ou fraquezas, muitas vezes representado pelo antigo “mocinho do filme”, cuja representação máxima é do bem, da bondade e da perfeição. Isso é compreensível pelo fato de toda indústria cinematográfica ser desenvolvida no beligerante século XX e que essas feridas das guerras e violência estavam em todos os arquétipos criados pela indústria cultural. O peso religioso também potencializou nessa criação explícita do embate entre o bem e o mal, onde aquele sempre era o vencedor. Isso trazia até uma obviedade nos encaminhamentos das histórias com finais de fácil previsão. A formação de público era nesse sentido e poucos roteiristas ousavam sair destes trilhos profiláticos.

Os faroestes são bons exemplos dessa separação entre o bem e o mal, com seus bandidos maus, feios, cruéis, vestidos de escuro, em contraposição aos mocinhos do bem, vestidos de roupas claras e fadados a sempre vencer no final, tendo como prêmio garotas. A causa era sempre em prol dos indefesos americanos que eram injustiçados e não tinham força para reagir. O bem não vinha colocar um equilíbrio, mas desequilibrar para o seu lado. O inimigo sempre era o mal. No caso dos faroestes americanos, o mal era representado por indígenas ou mexicanos. Esse posto da maldade foi evoluindo com os tempos e sendo ocupado por russos, na Guerra Fria e, atualmente, por árabes terroristas nos mais variados gêneros. Os inimigos no cinema eram os inimigos dos Estados Unidos da América. Afinal, eles dominam os meios de produção e distribuição da maioria dos filmes que chegam até nós.

Porém, já nos anos 1990, muitos personagens principais começavam a mostrar suas facetas do mal. Nas grandes produções podemos destacar os filmes de super-herói como os do Batman, que é um personagem com muitos defeitos individuais, bem longe de ser o exemplo perfeito de bondade. Dentro do universo obscuro dos morcegos, este herói vive em cavernas e tem problemas psicológicos crônicos que o fazem sempre estar em busca de vingança. Também vive duas vidas: uma como o herói sombrio de capa e todo de preto, e a outra como um magnata da sociedade burguesa, que o proporciona ser um super-herói sem poderes mágicos, mas, sim, assessorado pela tecnologia beligerante que seu poder aquisitivo lhe permite².

² Na Idade Média, a igreja dominava a arte, principalmente na arquitetura. Num primeiro momento, o Românico, havia uma necessidade de isolamento social. O mundo perigoso após o fim das metrópoles era dominado pela ignorância. Com isso, as paredes dos mosteiros eram grossas e as

Pode-se dizer, diante disso, que, no século XXI, o sacroprofano já está na significativa mudança na abordagem desses novos heróis do cotidiano. São sujeitos imperfeitos que, no entanto, buscam a empatia do público. A identificação com os vilões aprofunda-se. O mal já não é mais exclusividade dos maus e muitos roteiros de séries e filmes hodiernos exploram isso como nunca. Esses anti-heróis são personagens que “têm falhas morais e representam o lado mais negro da natureza humana. Esse gênero de personagens evoca um fascínio no público, pois algumas nuances do lado negro tornam-se interessantes” (BARANITA, 2015, p. 9). Na competitividade da sociedade atual, os vencedores não são os bonzinhos. O público não se compromete mais com essas personagens. Isso faz com que muitas identificações se deem em relação ao antagonista da história. E isso fez com que filmes sobre esses vilões ganhassem mais repercussão do que a do próprio herói. É o caso de Coringa, um dos vilões mais famosos do Batman, que ganha seu protagonismo mais do que o herói nas produções cinematográficas contemporâneas.

LVT lançou-se justamente nesse período. Em seus roteiros, as personagens são caracterizadas por suas falhas e fraquezas. Especificamente na Trilogia da Depressão, a questão psicológica é primordial e a patologia psíquica permite ações limítrofes de suas personagens, que se justifica justamente pelo seu estado emocional alterado. Nesse contexto, tudo se torna permitido. E no universo imaginativo do roteirista LVT, na criação de ambientações onde o Mal impera, as leis do mundo físico não vigoram e o desejo pelo outro torna-se necessidade. Nos seus filmes *Anticristo*, *Melancolia* e *Ninfomaníaca*, o sacroprofano só se radicaliza, na dimensão erótica como na da crueldade, como veremos a seguir.

fendas eram finas, fazendo com que o ambiente interno fosse escuro, silencioso e úmido. Esse era o ambiente do sagrado, de conexão com o divino. Posteriormente, as metrópoles começaram a surgir e a segurança também. Esse período, o Gótico, foi das arquiteturas cristãs que buscavam alcançar Deus. As igrejas eram construídas com alturas significativas, que se aproximassem mais do céu. E o ambiente interno era inebriante, com os vitrais que traziam um efeito de luminosidade paradisíaca na casa de Deus. Pelo respeito, os vidros não eram mais uma ameaça. Assim, as trevas, ao contrário do primeiro momento, foram consideradas como o ambiente do mal e a luz do divino. Com isso, um herói preto foi uma inovação e o começo da aceitação da imperfeição como potência de identificação com o público.

1.2 A crueldade artaudiana na busca da energia vital

Pertence ao efeito de inquietude produzido pelo cinema de LVT a disseminação de imagens que mostram a violência, a tortura psicológica e até mesmo sexo explícito. Não há aí gratuidade. De fato, não se trata daquela indiferença ao sofrimento ou daquela desumanidade que o senso comum atribui à crueldade. Cabe assim fazer intervir o autor que pensou este termo de um outro ponto de vista e o proclamou no âmbito de sua arte: Antonin Artaud. Em LVT, predomina a crueldade artaudiana.

A crueldade não é acrescentada a meu pensamento. Ela sempre viveu nele, mas me faltava tomar consciência. Eu emprego o nome de crueldade no sentido cósmico de rigor, de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor de necessidade implacável fora da qual a vida não saberia se exercitar. O bem é desejado, ele é o resultado de um ato, o mal é permanente. O deus escondido quando cria obedece à necessidade cruel da criação que se impõe a si mesma, e assim ele não pode deixar de criar, admitindo no centro do turbilhão voluntário do bem um núcleo de mal, cada vez mais reduzido, cada vez mais consumido (ARTAUD, 1995, p. 103-104).

Em Artaud, a crueldade já nada mais tem a ver com a imposição satisfeita do sofrimento ao outro, mas torna-se o rigor de uma ação que é essencial à vida. No âmbito da arte dramática é um pacto do *performer* com as intensidades de suas experiências artísticas.

Pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal. E, aliás, filosoficamente falando, o que é crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta (ARTAUD, 2006, p. 118).

Nesse mesmo sentido, a crueldade artaudiana coloca o espectador como protagonista, livra-o da imersão na fantasia naturalista inebriante. Artaud diz crueldade, mas poderia dizer vida ou necessidade. Busca a dinamicidade perpétua da vida como emanção perpétua de si (ARTAUD, 2006, p. 134). Estar diante de uma arte viva, vibrante, que seja fruto da dedicação e entrega total e irrestrita dos artistas envolvidos, torna-se uma experiência singular. A regra do esforço mínimo das cenas cotidianas é substituída pela energização máxima da menor ação, mesmo que interior, das personagens. A crueldade, nesse sentido, assume o papel de compromisso do artista com sua obra. No caso de LVT, muito conhecido pelos métodos “cruéis”

utilizados com seus elencos, como estímulos a partir de provocações reais, os resultados das atuações nos seus filmes costumam, aliás, ser reconhecidos como representações irrepreensíveis no sentido de entrega e dedicação do elenco, logrando, inclusive, muitos prêmios nesse quesito. Charlotte Gainsbourg, atriz presente nos três filmes da Trilogia da Depressão, revela que, nos dias de gravação, não eram definidas as cenas que seriam filmadas e nem um roteiro detalhado era disponibilizado aos atores, que tinham liberdade de improvisar falas se quisessem. Muitas lacunas os atores completavam de acordo com estímulos do diretor no momento da gravação (2014). Esse desconforto proposital pode não trazer empatias pessoais, mas consegue efeitos qualitativos nas representações. A sensação permanente de insegurança levada aos intérpretes conduz a uma atenção total ao foco da cena. O clima torna-se tenso e o resultado intenso.



Figura 5 – Em *Anticristo*, os personagens ELE e ELA formam um casal que entra em constante atrito físico.

Fonte: <https://images.app.goo.gl/8bAudBUjp2rDSaQH6>

O diretor foi muito questionado acerca das cenas de violência extrema de *Anticristo*, tanto no plano da ação do casal protagonista como no plano da relação com os animais, que chocaram o público e a crítica quando da estreia do filme, no Festival de Cannes de 2009. Para LVT, o interesse de tais imagens está justamente no seu poder de explicitar que a dor física é uma reação vital contra a inércia do estado

depressivo. O prazer do sexo, no filme, era o refúgio da personagem ELA em relação às crises por que passava, ainda que fosse também, por fim, o motivo que impediu o salvamento de uma vida.

Quando Artaud propõe a crueldade na arte, certamente não está pensando num superficial derramamento de sangue, mas, sim, na cumplicidade irrestrita do artista com sua obra e no que isso pode significar. Ele escreve: “(...) no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros (...), mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós (ARTAUD, 2006, p. 89).

Ora, podemos pensar que LVT busca esse mesmo caminho de transcendência, do sentido literal, mas com suas próprias experiências. Jack Stevenson, um dos maiores pesquisadores de cineastas *undergrounds*, define LVT como um cineasta que não faz concessões buscando, incessantemente, o controle artístico total em relação à indústria cinematográfica. Uma ação que exemplifica isso é o destaque que dá ao diretor ao identificar que ele, também como roteirista, cria suas próprias histórias evitando, de forma incisiva, a adaptação de histórias de outras pessoas (2005, p. 12).

Sempre presente diante do *performer*, com sua câmera na mão e atenção total à cena, LVT organiza e estimula um *set* com rituais de cumplicidade entre as partes, indo muito além do cumprimento de marcações de movimentações previamente combinadas. Abre mão, inclusive, de um enquadramento perfeito das cenas e de cortes precisos das sequências das imagens que trabalham pela naturalidade das tomadas. Seus planos-sequência são identificados por serem tremidos e, muitas vezes, as imagens não estão com o foco preciso. O resultado obtido torna-se orgânico, visceral, havendo consciência do medo. Assim, a crueldade artaudiana se reencontra nas imagens de LVT na ação que exala vida; não a busca da catarse na vida imaginária mostrada, mas, sim, choques de realidade cujo objetivo é manter o espectador alerta às ameaças que o rodeiam em sua própria esfera. Tanto mais que, como queria Artaud, ela não precisa ser explicitada para existir porque está em toda parte.

Não se pode negar que a vida, naquilo que ela tem de devoradora, de implacável, se identifica com a crueldade. E isso não somente no plano físico e visível, onde a crueldade está por todo lado, e adquire em todos os lugares o comportamento de uma força, mas também e principalmente no plano

invisível e cósmico, onde o simples fato de existir, com a imensa soma de sofrimentos que isto supõe, aparece como uma crueldade (ARTAUD, 1995, p. 105-106).

LVT busca uma conexão diferenciada com seu público, pautada pela entrega total dos artistas envolvidos, o que não impede um distanciamento do real, que é estabelecido por meio de cenas embasadas em tabus sociais. São aí afloradas questões que não estão na pauta da conversa das pessoas, mas que estão presentes direta ou indiretamente na vida de todos. A todo momento a imagem torna-se importante, no sentido de Artaud. O ato único, singular e irrecuperável é para Artaud a essência da busca pelo *performer*. Assim, a relação com o público se dá por meio da entrega total. “Quando se fala em ação, Artaud pensa em acontecimento único, tão imprevisível quanto qualquer ato e cujo valor é medido pelo grau de veracidade – e não por verossimilhança” (FERNANDEZ; GUINSBURG apud ARTAUD, 2006, p. 15). O naturalismo sai de cena e abre espaço para outro entendimento de atuação visceral, não como engodo, mas como experiência.

Não obstante ser contemporâneo da psicanálise, o cinema comercial naufragava, há um século, no psicologismo. Sedenta por resultados de bilheteria, a sétima arte agonizou nos inebriantes caminhos da catarse barata e do conforto da alma. Esse foi um fator do desgaste sofrido pela sensibilidade do ser humano que foi, dia a dia, sendo esfriada pelos contextos sociais. Ficamos alienados da ação violenta e imediata. A que poderia despertar, por meio do choque, o sentido das coisas. O filtro tecnológico que chegou até o cinema o esfria perante essas vias de fuga do mundo de conforto do universo advindo da catarse (FERNANDEZ; GUINSBURG apud ARTAUD, 2006, p. 95). A crueldade é a forma de resgatar essa sensibilidade para os sentimentos puros, sem filtros, sem mediações tecnológicas, a partir de muito rigor. As cenas que não agradam de forma unânime são bem-vindas nessa estética que prima pelo rigor da proposta, mesmo que peque pela imperfeição das técnicas disponíveis. E LVT deixa bem claro isso ao mesclar cenas em seus filmes de alto padrão técnico com possibilidades caseiras. São questões de escolhas, não de orçamento ou capacidade. Por trás da arrogância, tantas vezes destiladas em suas entrevistas, LVT torna-se diferenciado ao abrir mão, muitas vezes, das tentações de floreios disponíveis pelas pirotecnias possibilitadas pela tecnologia. Nesse contexto, o gesto deve ser substituído pelo ato (ARTAUD, 1995, p. 103).

O desapego é um exercício a ser realizado pelo ser humano. A dinâmica da renovação constante deve ser fomentada em ritmos cada vez mais alucinantes. Artistas que se arrisquem a trazer novas possibilidades de representações da vida somente somam. Muitas acomodações e facilidades desenvolvem uma preguiça nas ações que se tornam cada vez mais mecânicas. Como acontece com as fórmulas de filmes de sucesso em que o caso amoroso e o final feliz são obrigatórios. O reencontro com a vida é brindado a cada revolução estética que fomente experiências à nossa capacidade nervosa, à nossa explosão de energia. Porém, não confundir com a inebriante catarse naturalista. A explosão benéfica é a que liberta as pestes, que nos faz sentir que estamos vivos, nem que seja pelo viés da doença. Ou seja, para termos a sensação de vida, necessitamos ficar doentes. Esse é o paradoxo sacroprofano.

(...) a doença é o estado normal do civilizado. Trata-se, contudo, de males imaginários, e é por isso que a civilização não passa, de certa maneira, de uma vasta e complicada arquitetura imaginária. Com a substância de nossas vidas ergue suas torres de fumaça. Damos sangue a ela, que nos alimenta com quimeras (PAZ, 1999, p. 43).

E carregar essa doença é o preço do homem civilizado:

(...) o drama do homem consiste em, para ser homem, tem que se civilizar e deixar de ser 'natural'. Toda sociedade cria conflitos porque o homem é conflito. Seu ser é o campo de uma tripla batalha: o de Eros consigo próprio; a do erotismo individual frente ao dos outros e a do instinto contra a morte. A civilização é reflexo desses conflitos (PAZ, 1999, p. 51-52).

Esse é o drama do ser humano. E sua representação exige talento. A ação do *performer*, base epistemológica do drama, dá-se pelo seu talento. Este, sob a ótica da crueldade artaudiana, fica relacionado à capacidade de conexão do artista com a vitalidade mais intrínseca do seu ser, na dependência de uma entrega incondicional. Quando a arte retoma seu caráter perigoso se conecta com a sua força motriz, com a base de tudo que é a crueldade artaudiana, ou seja, a crueldade vital; aquela que nos alerta sobre nossa existência, como LVT faz com a representação de um estado mórbido de depressão e sua superação nas suas personagens. Aliado a isso, o diretor ainda insere outro elemento, com interessantes nuances guiadas por nossos instintos, que é o erotismo.

1.3 O erotismo no universo do interdito

O ser humano é o único animal que pratica o ato sexual sem a necessidade de procriação. Para todos os outros seres vivos, a relação do sexo está diretamente relacionada à perpetuação da espécie, ou seja, à vida. A reprodução é um instinto animal que o ser humano, na maioria das vezes, renega com contraceptivos visando somente o prazer do gozo. O erotismo, como forma desta representação, é estritamente humano. Portanto, essa ação de prazer à revelia da reprodução é uma ação contra a vida, ou seja, é morte – no sentido da representação.

O sujeito então reproduz a ação do libertino. É o único ser vivo que faz da atividade sexual uma atividade erótica, fora da finalidade reprodutiva. A partir do nascimento, e do rompimento com o corpo materno, nos tornamos seres descontínuos. A nostalgia da continuidade nos angustia. Queremos novamente ter o elo com o resto do mundo e não mais perecer em nossa individualidade fortuita. A relação com o espelho torna-se um processo doloroso, como bem mostra a psicanálise pós-freudiana. O paradoxo é que, ao mesmo tempo em que desejamos isso, lutamos para a manutenção da vida descontínua. O erotismo, sob esse ponto de vista batailliano, torna-se um elemento sacroprofano em sua essência. É a “aprovação da vida até a morte” (BATAILLE, 2014, p. 39).

(...) o erotismo se define pela independência entre o gozo erótico e a reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não deixa de ser a chave do erotismo. A reprodução coloca em jogo seres *descontínuos*. Os seres que se reproduzem são distintos um dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles de que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade (BATAILLE, 2014, p. 36, grifo do autor).

O momento da morte é uma experiência única por ser uma experiência que enfrentaremos sozinhos. Também marca o elo de união com o universo. Somos poeira estelar. Tudo surgiu disso, inclusive nosso planeta. A conexão total com o cosmos surge quando nos tornamos cinzas, poeira novamente. Essa sensação de continuidade não nos pertence em vida. A angústia se dá justamente na preservação da vida, ou seja, na essência descontínua que é a vida. “A passagem do estado normal

ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (BATAILLE, 2014, p. 41). Esse paradoxo sacroprofano é realçado por LVT em seus filmes da Trilogia da Depressão, com a ajuda inerente do erotismo.

O mundo dos homens é colocado à parte do mundo animal. Neste, prevalece o exterior, as coisas como elas são, já aquele é contornado por toda a complexidade do espírito, do interior. A saída da animalidade foi pelo trabalho, a consciência da transformação da natureza que, nesse caso, só fomentava, por meio dos instintos, a reprodução. Nessa divisão de mundos, a animalidade assumiu o aspecto divino e o mundo humano, o servil. Nesta lacuna entre o sagrado e o profano, o erotismo ocupa o elo de ligação sendo a legitimação humana do prazer e a representação divina do interdito. O erotismo, neste sentido, cumpre uma função sacroprofana importante por se representar profano, mas por elevar o desejo ao universo do sagrado, à perfeição platônica do intocado.

(...) a morte, sendo a destruição de um ser descontínuo, não toca em nada na continuidade do ser, que existe fora de nós, geralmente. Não esqueço que, no desejo de imortalidade, o que entra em jogo é a preocupação de assegurar a sobrevivência na descontinuidade – a sobrevivência do ser pessoal – mas deixo a questão de lado. Insisto no fato de que, a continuidade do ser estando na origem dos seres, a morte não a atinge, a continuidade do ser independe dela, e mesmo, ao contrário, *a morte a manifesta*. Esse pensamento, me parece, deve ser a base da interpretação do sacrifício religioso, a que, como disse a pouco, a ação erótica é comparável (BATAILLE, 2014, p. 45, grifos do autor).



Figura 6 – Cena das ninfomaníacas “pescando” passageiros no trem por um pacote de chocolate.
Filme “Ninfomaníaca” (2013)

Fonte: <https://images.app.goo.gl/ZGVNC3fo2dfCHqUJ8>

Este fotograma do filme *Ninfomaníaca* surpreende as personagens no momento em que chegam à primeira classe do trem. Na disputa de um pacote de chocolate, elas tentam seduzir um passageiro que justamente estava se preservando para a esposa, no sentido de procriação. A carne foi fraca e ele não resistiu à tentação. Após o gozo por estímulo oral vem a expressão pela qual LVT consegue traduzir o sacroprofano numa mescla de prazer com o sentimento de frustração do objetivo não conquistado. A complexidade da escultura de Santa Teresa vem à tona e a essência do erotismo grita em cena num plano fechado e trêmulo.

Como bem mostra a psicanálise, o interdito move o desejo humano. O paradoxo do coito sem compromisso é focado na questão de se tornar animal na ação, porém, humano no resultado consciente. É o resumo da ação de dispêndio que, de acordo com a visão de Bataille, caminha para a dissipação de energia gratuita, sem produtividade, fortuita. Esse torna-se o âmago da questão sobre o erotismo por ser sua definição como o gasto inútil de energia em sua potencialidade máxima, onde a vida, nesse sentido, torna-se a própria morte. O erotismo, nesse sentido, é o que se coloca como oposição ao útil (BATAILLE, 2014, p. 17).

O erotismo permeia o paradoxo humano. Tememos a morte por sermos descontínuos e nos entregamos a ela pelo desejo de plenitude por meio do estado da continuidade. São, respectivamente, pontos opostos – interditos e transgressões – por onde permeia o erotismo. Esta é a experiência interior do humano, separada da exterioridade que é animalesca. O sexo animal não é erótico, é somente ato sexual, sem implicações interiores.

(...) a continuidade divina está ligada à transgressão da lei que funda a ordem dos seres descontínuos. Os seres descontínuos que os homens são se esforçam por perseverar na descontinuidade. Mas a morte, ao menos a contemplação da morte, devolve-os à experiência da continuidade.

Isso é essencial.

No movimento dos interditos, o homem se separava do animal. Viu no animal aquilo que escapa à regra do interdito, que permanece aberto à violência (ao excesso) que rege o mundo da morte e da reprodução (BATAILLE, 2014, p. 107).

A separação é sempre uma simplificação para identificarmos e definirmos o *phaneron*. A complexidade do sacroprofano visa superar esses atalhos. A segurança da manutenção não alimenta mais os anseios contemporâneos. O risco não é mais opção para o alcance das essências. O erotismo é o elo entre os complementares onde “... para o lugar precedentemente ocupado pela cisão narcísica originária veio a exclusão trazida pelo interdito; para o lugar da colocação fora de circuito do gozo originário, a suspensão do trabalho criador” (KAUFMANN apud LAMBOTTE, 2000, p. 73). As questões de pureza do sagrado e impuro profano vieram por intermédio das interpretações humanas, por meio das religiões. “O pecado é, na origem, interdito religioso e o interdito religioso do paganismo é precisamente o sagrado” (BATAILLE, 2014, p. 250-251).

As restrições do interdito são impostas pelo próprio ser humano. O erotismo torna-se um jogo em que a relação de elo não se limita à representação sacroprofana, mas também se concretiza na criação do objeto de desejo e no cuidado do não comprometimento com a ação natural propriamente dita. A máxima de Bataille, segundo a qual não há interdito que não possa ser transgredido (2014, p. 87) traz a confirmação do prazer do proibido. As fantasias eróticas, muito exploradas em figurinos de filmes que usam esse viés para o sucesso de público, são utilizadas por LVT no caminho oposto ao fácil. Ele extrapola no ato sexual sem deixar de ser erótico. Sua conquista erótica se dá pelo alcance do proibido, em todas as suas intensidades no universo dos interditos.

Mas esta não é uma reação ilimitada, dominada pela cólera e ações impensadas. As doses eróticas são extremamente calculadas para não gerar o caos. O elo entre as transgressões e interditos é concebido dentro de uma frequência ideal. O interdito, assim, se fortalece sendo colocado como o complemento das transgressões eróticas que ocorrem no universo humano. Desta forma, não é fomentado o caos com as transgressões.

Se a transgressão propriamente dita, opondo-se à ignorância do interdito, não tivesse esse caráter limitado, ela seria retorno à violência – a animalidade da violência. Mas não é nada disso que ocorre de fato. A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado... (BATAILLE, 2014, p. 89).

É nessa relação com o outro que encontramos o complemento de nossa descontinuidade ao tomarmos consciência de nossa solidão no mundo. Mas o paradoxo do apego ao contínuo, em relação à nossa relação com a morte e suas representações, ganha novos sentidos no sacroprofano que une os polos. A relação de continuidade e descontinuidade ganha outro sentido.

Há um elemento fundamental: o fato objetivo da reprodução coloca em jogo no plano da interioridade o sentimento de si, aquele do ser e dos limites do ser isolado. Coloca em jogo a descontinuidade a que se liga necessariamente o sentimento de si porque ela funda seus limites: o sentimento de si, mesmo que vago, é o sentimento de um ser descontínuo. Mas a descontinuidade nunca é perfeita. Na sexualidade, em particular, o sentimento dos outros, para além do sentimento de si, introduz entre dois ou vários uma continuidade possível que se opõe à descontinuidade primeira. Os outros, na sexualidade, não cessam de oferecer uma possibilidade de continuidade, os outros não cessam de ameaçar, de provocar um rasgão no vestido sem costura da descontinuidade individual (BATAILLE, 2014, p. 127).



Figura 7 – A narradora Joe é o avesso do erotismo de suas histórias.
Fonte: <https://images.app.goo.gl/EF7phNx4y1YtNPQ89>

O gasto de energia inútil do erotismo traz a questão do desperdício de energia vital em prol do nada. Esse vazio no ser humano o completa de várias formas e se encontra em lugares inesperados. O erotismo da protagonista narradora em *Ninfomaníaca* é nulo. Excita pelas suas histórias e o que consegue fazer com a

imaginação do velho judeu assexuado que a ouve com toda paciência e interfere nas histórias dentro de suas interpretações de pescador. Inserções inócuas são somadas a todo o momento no filme, não deixando, de certa forma, a história se desenrolar ao seu âmago. Essa sensação de vazio completa esse universo erótico de LVT. No mundo contemporâneo, o pecado do dispêndio, no universo da Trilogia da Depressão, é totalmente perdoável.

Em *Ninfomaníaca*, o dispêndio começa pela duração do filme, 325 minutos. A animalidade do ato sem compromisso da personagem Joe traz uma sensação de naturalidade, porém a patologia psicológica é humana. O distúrbio faz com que relações sexuais sejam computadas como os gráficos espalhados pelo filme. Situações hilárias acontecem, como a observação da personagem de dois machos negros, com seus falos eretos, discutindo quem tem a preferência e, durante a resenha, em língua que não compreende, ela simplesmente se troca e sai despercebida pelos estrangeiros. Nada é passional, tudo é consciente. Essa entrega gratuita põe justamente em cena o paradoxo sacroprofano em cena. Somos seres essencialmente angustiados por estarmos perante desejos opostos. E LVT, em processo de depressão, é uma artista sem limites que sabe utilizar de assinaturas fílmicas para chegar ao seu objetivo de transmitir seus conflitos internos para a tela.

1.4 Assinaturas sacroprofanas de LVT

Todo cineasta tem suas características específicas, como se fossem uma assinatura em seus filmes, e busca ser reconhecido por isso. Cenas de violência bizarras de Quentin Tarantino, cores gritantes de Pedro Almodóvar e até mesmo diálogos filosóficos de Woody Allen são marcas de seus realizadores. Muitas são as funções na arte cinematográfica, mas os créditos do filme modernamente são do diretor. No que concerne a LVT, e sempre dentro do escopo de identificar o sacroprofano na Trilogia da Depressão, quatro características, inseridas nos seus processos de produção, podem ser assinaladas: o uso de câmera lenta (*slow motion*) – e dentro desta característica mais especificamente a utilização da super câmera lenta; a inserção da natureza como uma personagem do filme; por ser roteirista de seus filmes – aqui um privilégio para poucos dentro do domínio dos processos de

produção – a questão da divisão dos roteiros por capítulos e prólogo, sendo esse um subitem à parte; e a busca da epifania dos rostos por meio de *close-ups*, alcançando os pensamentos intrínsecos da alma e os paradoxos de Santa Teresa.

Tudo isso cercado por uma estratégia mista de capturar a imagem pela câmera. Neste quesito, em alguns momentos, as imagens tornam-se um primor do uso da tecnologia. LVT utiliza filtros nas lentes trazendo a poética nas imagens, enquadra as cenas com tripé e se embasa num *storyboard* detalhado e bem executado. Porém, outras vezes, captura as imagens com a câmera no ombro, chamada câmera-nervosa, fazendo com que o espectador tenha a sensação de estar no ambiente da cena com todos seus ruídos inseridos; sejam eles os cortes secos sem continuidade, imagens desfocadas e trêmulas e até mesmo enquadramentos de qualidade suspeita. Mas, em todos os casos, não abre concessão ao embuste naturalista vazio. Grita em seus filmes, isso sim, o sacroprofano com entregas extremas. Suas imagens elevam os paradoxos do ser humano levados às suas últimas consequências.

Entretanto, a assinatura do diretor implica igualmente a singularidade dos roteiros que dão somente pistas aos atores, sem detalhar cenas e abrindo espaço para provocações da direção. Tudo isso no sentido de estimular a participação ativa dos atores na criação das cenas onde são permitidos improvisos e até mesmo modificações no roteiro original, a partir de cacos. A notar que LVT se envolve também no processo de captação de verbas para filmes por meio da Produtora escandinava Zentropa. Isso faz com que essa assinatura seja autêntica, já que participa da escolha do elenco, do roteiro, da produção e da direção de seus filmes. Anteriormente, o diretor inclusive atuava com pequenas participações, mas que não se efetivou em sua última trilogia. Portanto, as vozes de LVT gritam em seus filmes. Veremos a seguir algumas de suas características mais marcantes no universo da crueldade e erotismo sacroprofanos em sua Trilogia da Depressão.

1.4.1 O *slow motion* no detalhe do tempo em movimento

A linearidade das narrativas perde na produção audiovisual contemporânea. Cada vez mais os formatos dos filmes e séries surgem fragmentados, ao ponto de só deixarem pistas da história que está sendo contada, com lacunas a serem

preenchidas pelo observador. O tempo ocupa, neste novo contexto, um papel importante. O uso do tempo em LVT é um caso à parte. Até porque, visualmente seu cinema é fortemente influenciado pelo de Andrei Tarkovski.

Não há como abordar este tópico sem falarmos da poética do tempo deste declarado mentor de LVT, que é Tarkovski, a quem, aliás, é dedicado o primeiro filme da Trilogia da Depressão: *Anticristo*. Planos longos eram a forma por meio da qual o cineasta russo esculpia o tempo em seus filmes. O espectador flutuava em suas imagens buscando sentidos em suas licenças poéticas. Tarkovski acreditava que o motivo que levava as pessoas ao cinema era o tempo, seja ele o não desfrutado, o desfrutado ou aquele que ainda não se sabe que irá experimentar. Como a arte do fotógrafo é a de desenhar a luz, a arte da direção cinematográfica, para o diretor russo, era a de esculpir o tempo (1998, p. 72). “O tempo em forma de evento real: volto a insistir nisso. Eu vejo a crônica, o registro de fatos no tempo, como a essência do cinema: para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida” (TARKOVISKI, 1998, p. 73).

LVT compartilhava desses pensamentos. Inseriu cenas de super câmera lenta nos prólogos de *Anticristo* e *Melancolia*, onde o movimento interno das personagens vinha à tona de forma arrebatadora. Já em *Ninfomaníaca*, a própria duração do filme, de 325 minutos, representa a extensão do tempo no sofrimento e na experiência da dor no processo de autoconhecimento das fraquezas do ser. A ausência de prazer escancara a própria ausência humana. O que resta, para sentirmos que estamos vivos, é a experiência dor, seja ela física ou psíquica. Nos roteiros e cenas dos filmes de LVT o silêncio diz muito. Pausas alongadas são preenchidas com o respirar das personagens. Enfim, prova de que estão vivos; sentindo, experimentando, vivendo.

Em *Anticristo*, o tempo dá sentido à luz de nossa finitude. A super câmera lenta no prólogo do filme dá sentido à contradição dos sentimentos humanos. Ao mesmo tempo em que mostra os detalhes do prazer carnal, em cenas que há inclusive sexo explícito, também mostra os caminhos de um acidente que é a maior dor humana possível: a dor de uma mãe que vê um filho morrer. Cada ato é acompanhado de perto, tanto os do prazer como os da dor. O tempo poético confunde tudo. O que era agradável torna-se torturante. Com isso, como em *Ninfomaníaca*, a personagem usa o sexo como fuga e não no comprometimento com a alegria ou o prazer. São nos

segundos do orgasmo que pode esquecer de sua mísera condição de cúmplice com a tragédia. Mas esse é o seu segredo em forma de ferida que nem o tempo consegue cicatrizar.

A finitude humana também não é solução. Isso porque o tempo de vida ganha outros contornos. LVT, em *Anticristo*, coloca o mundo regido pela missa negra. O mal é o que domina o mundo. A natureza é o mal. Assim, nem no fim irá encontrar a paz. A solução é viver, em dor, o que, neste novo contexto, traz sentido à vida como uma extensão do tempo numa suposta posição de sofrimento eterno nas profundezas do Mal. Essa foi a cena realizada em seu último filme após a Trilogia da Depressão: “A casa que Jack construiu”, de 2018, sobre um *serial killer*. As longas pausas, a falta de identidade das personagens e o ambiente fechado em que vivem, mostram uma possível tentativa de, no silêncio do tempo, fazer com que as vozes internas encontrem o antagonismo de tudo; nesse caso, resquícios do que seria o bem. Mas esse tempo é dado ao público. A escolha é de cada um.



Figura 8 – Prólogo de *Anticristo*: Ela toma banho em super câmera lenta.
Fonte: <https://images.app.goo.gl/eB9dKVvFr1hHsSvs8>

“Ela”, personagem do filme *Anticristo*, não abre mão do prazer e também da observação. Olhos atentos a tudo, Ela se entrega ao prazer carnal, mas sabe o que acontece ao seu redor. O tempo não permitiu fazer tudo. Fez uma escolha. E cada

gota do chuveiro, perceptível pela velocidade super reduzida das imagens, pode trazer a consciência do ser de que, ao mesmo tempo que escolhe, está excluindo algo. Esse é o universo do Mal que faz sentido nas escolhas das personagens do filme. Nós é que estamos num outro mundo. Esse tempo dos silêncios e das pausas nos dá tempo para refletir sobre essa condição. Com uma licença poética do tempo, LVT nos traz um embate da vida real.

(...) poesia parece-me muito próxima à verdade do cinema, com a diferença de que, por definição, a poesia e a prosa valem-se de palavras, ao passo que um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo (TARKOVSKI, 2018, p. 77).

Em *Melancolia*, o tempo mudou o rumo da história. Com a catástrofe eminente não haverá mais o amanhã. Só temos o agora. E quem vive para o porvir real, experiência interior e espiritual, está preparado. Já aos materialistas, só resta agonizar cada segundo como se fosse uma vida inteira de sofrimento. Mais uma vez o roteirista LVT muda o sentido dos valores. Se em *Anticristo* o sentido da vida se finda na esperança de uma vida terrena, já que o além morte está fadado ao sofrimento na eternidade, em *Melancolia* a vida torna-se fugaz. O depósito de esperança fica justamente no por vir e na abstração do presente que é catastrófico. Porém, o tempo pré-catástrofe pode ser eternizado se for aproveitada a criação de um abrigo imaginário, ao alcance dos pensamentos pueris. A dor e o sofrimento serão reservados aos apegados materiais. Já que todo ele virá a ser essencialmente pó; inclusive os corpos humanos.

No prólogo do filme *Melancolia*, toda a história é contada com imagens que remetem a várias licenças poéticas em super câmera lenta. Conhecer é menos importante que sentir. Tudo se passa como se já estivessemos mortos e toda a história de nossa vida passasse perante nossos olhos. É a distração do olhar inebriado que vê uma pintura se mover. É o réquiem para o público, como uma pausa de dez minutos, sem fala, e com o fundo musical de Tristão e Isolda. Durante o filme, os tempos são outros também. A própria noiva chega atrasada em seu casamento. As preocupações com as urgências da cerimônia são deixadas de lado. As quebras de protocolos são constantes e a ditadura do relógio é ignorada. A resposta de uma

sociedade burguesa e organizada não tarda a chegar. O isolamento social é uma das consequências da patologia psicológica da personagem. É o fim do mundo para ela e, como o roteiro se desenvolve, para todos também. E é na peste que as manifestações mais autênticas acontecem.

Também podemos precipitar, tornar mais lento e ritmar o pensamento. Podemos regulamentar o jogo inconsciente do espírito. (...) A peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar (ARTAUD, 2006, p. 16-17).

Esse momento do fim pode ser encarado como recomeço de tudo. Qualitativamente, esse tempo ganha a dimensão do sagrado. O tempo que mantém a pureza do instante da Criação, o tempo primordial. É o tempo da purificação e da expurgação dos pecados. E o grande paradoxo desse reestabelecimento do tempo sagrado é que ele se dá por meio de rituais profanos. Temos aí a recuperação do momento mítico do surgimento da existência (ELIADE, 2010, p. 71). Trata-se do tempo sagrado na tentativa de um novo começo, sem o Mal.



Figura 9 – Prólogo de *Melancholia*: O beijo mortal dos planetas.
Fonte: <https://images.app.goo.gl/LA3XmXRhq7fc9cHH6>

Uma das sequências mais impactantes de *Melancholia* é a do choque entre os planetas Terra e Melancholia. Como um beijo da morte, a imagem se assemelha à fecundação de um óvulo. A destruição do planeta não significa o fim, mas, sim, recomeço. “(...) o homem religioso – sobretudo os das sociedades primitivas – é por excelência um homem paralisado pelo mito do eterno retorno” (ELIADE, 2010, p. 82). A catástrofe não é encarada como morte, mas como recomeço, como um sacrifício

para o bem.

(...) o tempo humano é repartido em tempo profano e tempo sagrado, o tempo profano sendo o tempo ordinário, do trabalho e do respeito aos interditos, e o tempo sagrado o da festa, ou seja, essencialmente o da transgressão dos interditos. No plano do erotismo, a festa é muitas vezes o tempo da licença sexual. No plano propriamente religioso, é em particular o tempo do sacrifício, que é a transgressão do interdito do assassinato (BATAILLE, 2010, p. 283).

O temor da existência finita faz com que vejamos o tempo para além do ordinário, da modificação da natureza e do trabalho. O tempo profano é o tempo do trabalho e seu uso está diretamente relacionado à quantidade da produção deste. Porém, a festa do tempo sagrado não pressupõe o aniquilamento dos interditos. Pelo contrário, suas presenças são permitidas e muitas vezes até necessárias (BATAILLE, 2010, p. 92). A essência da experiência humana está na condição de dividirmos o tempo de nossa vida em tempo de trabalho e tempo de festa. Portanto, o tempo sacroprofano é o da experiência do prazer no tempo ordinário. O limítrofe da loucura que se manifesta com a presença simultânea da morte e da santidade. O erotismo representa essa linha. Afinal, enquanto a sexualidade se encontra no universo do geral, o erotismo é especificado pelo singular (PAZ, 1999, p. 22). E o tempo primordial, causador da angústia primeira, é o tempo da vida finita e que não se recupera nem com o próprio tempo, pelo contrário, se esvai com ele.

1.4.2 O sacroprofano como forma de natureza

Lars von Trier, cineasta/roteirista, não sendo refém das regras comerciais, trabalha com sugestões eróticas, principalmente no plano do universo feminino. Muitas de suas personagens femininas despontam na tela inebriadas, de olhos fechados, flutuando em estado de gozo. Em *Anticristo*, a natureza assume o papel de protagonista ao representar o próprio antagonismo de Deus. Com o mesmo poder divino, o Anticristo se apresenta sob formas animais e, com mais força ainda, sob o símbolo de uma natureza macabra, que é aquela existente ao redor da cabana isolada no meio da floresta, onde se dá o principal da ação. As relações das personagens com chuvas de granizo, sementes de árvores que caem, o vento, troncos, cavernas, vegetação e raízes das árvores sempre remetem à fraqueza da carne e logo ao

pecado capital. O prazer e a dor são colocados como sinônimos, sendo que ambos trazem a sensação de satisfação que nos distancia dos problemas de pressões socialmente impostas.

Neste caso, novamente, a atmosfera é outra, a sugestão erótica busca o enaltecimento da presença vital. A sentimos de forma singular e a qualidade desta experiência nos dá a sensação de vida e sobrevivência. Seus elementos são sentidos nas nuances, pequenas pistas e sugestões que nos envolvem devagar, mas com efeito avassalador. Destes sentidos isolados é que qualificamos nossas experiências vividas e que, inclusive, acessamos nossos sensores de memória que são os responsáveis pela nossa busca incessante pela continuidade.

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura inteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade precívél que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse precívél, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser. (...) o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda (BATAILLE, 2014, p. 39).

O texto de LVT roteirista é exemplo do descontínuo. Em *Anticristo*, as personagens, sem identidade, são denominadas Ele e Ela. A personagem Ele é um psicanalista de linha dura que, para cada surto, tem uma técnica a ser aplicada. A primeira delas é fazer com que Ela enfrente seu maior medo, que é reviver as últimas cenas com o filho numa cabana, isolada na natureza, onde ficaram sozinhos para Ela escrever uma tese sobre feminicídio. Para chegar à cabana eles enfrentam a natureza e, mais uma vez, a tentação do prazer aparece. Ela consegue se acalmar dos surtos por meio do sexo selvagem e Ele tenta resistir para manter o controle cognitivo, porém, no final, sempre se entregam ao desejo carnal. A natureza celebra com um trio de animais que rondam o ambiente: o corvo, o cervo e o lobo. É a nova configuração dos reis magos e que se embasam na alucinação de uma nova organização celestial.

Em *Melancolia*, o erotismo é inseparável da natureza. A protagonista Justine, num momento de profunda solidão, olha para o astro ameaçador que se aproxima da Terra como se fosse seu amante. Deitada na relva, deixa-se inundar por sua luminosidade, ao mesmo tempo em que é acariciada pelo vento. Enfim, tudo se refere ao gozo. Esse também foi um sinal de vida para uma personagem que não queria

mais viver por estar afundada na depressão. Mas essa relação erótica transcende as sensações puramente materiais. De acordo com Bataille:

Engana-se quem vê o sexo apenas a busca de um desejo externo ao sujeito desejante, pois a escolha desse objeto 'responde à *interioridade* do desejo'. (...) No limite, o movimento do erotismo tem sempre o mesmo fim, implicando uma convulsão interior, não importa se motivado pelo desejo sexual, pela paixão amorosa ou pela fé religiosa (2014, p. 311, grifo do autor).



Figura 10 – Cena do filme Melancholia: Justine em relação direta com a natureza.
Fonte: <https://images.app.goo.gl/ms2dPEoD51xRottPA>

Por fim, em *Ninfomaníaca*, um dos grandes problemas da personagem viciada em sexo, Joe, é a relação sexual sem amor e sem prazer. O ato sexual mecânico, seguido de ilustrações gráficas e de competições carnais, sem verdadeiro interesse pelo parceiro, comparado à lembrança do primeiro orgasmo espontâneo. Ainda criança, deitada no campo, Joe recorda poeticamente que o estímulo sexual foi relacionado às sagradas imagens de santas profanas, didaticamente explicadas. A imagem de que LVT se vale neste momento, explorando os *close-ups* de prazer, é de uma menina flutuando, saindo de sua condição natural para se elevar ao patamar do prazer vital. O parceiro presente é a própria natureza, tanto a que a rodeia como a natureza humana, na busca pela vida. O erotismo está a serviço dessa busca pela fuga, tanto da angústia como pelo que seja novidade.

Um psicólogo moderno seria tentado a decifrar num tal comportamento a angústia diante do risco da novidade, a recusa a assumir a responsabilidade de uma existência autêntica e histórica, a nostalgia de uma situação 'paradisíaca' justamente porque embrionária, insuficiente libertada da

Natureza (ELIADE, 2010, p. 82-83).

Bataille certamente pode nos ajudar a perscrutar essa imagem da jovem Santa erótica que flutua e choca em LVT:

A importância da obscenidade na ordenação das imagens-chave da atividade sexual acabou de cavar o abismo que separa o misticismo religioso do erotismo. É em razão dessa importância que a oposição entre o amor divino e o amor carnal é tão pesada. A aproximação que, em última instância, associa os desgarres da obscenidade e as efusões mais santas escandaliza necessariamente (2014, p. 271).

Ancoramos as nossas seguranças nos hábitos cotidianos. A natureza hostil representa a saída deste setor aconchegante que o trabalho proporcionou. Ela é o sagrado, o divino. Relacionar-se com ela eroticamente é sacroprofano. E ela se estende por outras transgressões como na infância de uma ninfomaníaca em relação ao seu pai. Sim, LVT não cessa suas perversões. Todo ensinamento paterno em *Ninfomaníaca* parte do conhecimento, como *hobby*, da botânica das folhas. Como vulvas, germinam naturalmente e suas sementes e detalhes são observados com o fascínio e encantamento de uma criança seduzida. LVT deixa bem clara essa relação paterna na cena da morte do pai de Joe, ainda na fase adolescente. No enquadramento, como um pintura, centraliza o leito de morte e utiliza as pernas da filha como moldura. E um pequeno detalhe de uma gota escorrendo pela coxa, como uma lágrima, revela o orgasmo (Figura 11):



Figura 11 – Cena do filme *Ninfomaníaca*: Joe observa leito de morte do pai.
Fonte: <https://images.app.goo.gl/EqB9Ab3vnDWBaAWo7>

Como se pode ver, a natureza exerce um papel diferenciado na Trilogia da Depressão de LVT. Seja como insinuação erótica e até mesmo como algoz cruel, ela torna-se um personagem à parte em cada um dos filmes, insinuando transgressão e interdito.

Interdito e transgressão; essa dupla experiência é rara. As imagens eróticas, ou religiosas, introduzem essencialmente, em alguns, as condutas do interdito, em outros, condutas contrárias. As primeiras são tradicionais. As segundas também são comuns, ao menos sob forma de um pretense retorno à natureza, à qual se opunha o interdito. Mas a transgressão difere do 'retorno à natureza': ela suspende o interdito sem suprimi-lo. Aí se esconde a mola propulsora do erotismo, aí se encontra ao mesmo tempo a mola propulsora das religiões (BATAILLE, 2014, p. 59-60).

A natureza humana é erótica. Seguimos nossos instintos na busca da sua sacralidade que é impossível de ser alcançada com as nossas imperfeições. Por meio do trabalho, transformamos o tempo em ordinário para modificar a natureza da forma que nos agrada e para fugirmos de sua hostilidade. "(...) o homem é o animal que não aceita o dado natural, que o nega. Ele altera, assim, o mundo exterior natural, extrai dele ferramentas e objetos fabricados que compõem um novo mundo, um mundo *humano*" (BATAILLE, 2014, p. 242, grifo do autor). Mas a natureza intocada habita nosso imaginário e LVT consegue resgatar isso nos seus filmes. Ao mesmo tempo em que a transgredimos com nossas intervenções, por meio do trabalho, também criamos interditos para a sua manutenção. A natureza que nos traz vida, e representa o momento primeiro, é também a que nos truca com suas leis da selva. Essa é a contradição. "(...) quando tentamos diferenciar entre paixões lícitas e proibidas, desaparece a distinção entre criação e destruição" (PAZ, 1999, p. 62). O sacroprofano inerente à natureza de LVT é o que fecunda, mas também o que extermina. Esse é o movimento constante da natureza que depara com a necessidade imaginária do ser humano na segurança do estático.

Nada é necessário na natureza, salvo o movimento (o que equivale a dizer que nada possui significação por si, exceto a contingência natural). Uma vez aceito o princípio de que todos os produtos naturais são acidentes, efeitos dos movimentos da matéria, ele introduz uma nova valoração. A natureza se move porque seu estado permanente é desarranjo, a agitação. Vive em perpétua irritação, em contínua dilaceração (PAZ, 1999, p. 68).

Com isso, LVT insere em sua visão do humano um elemento dinâmico que o torna parte desse movimento de transformação. Escancara na Trilogia da Depressão que há oportunidade de mudança de um estado caótico para um melhor e que não há o que fazer para nos distinguirmos do ambiente em que vivemos. Fazemos parte do todo. E quando LVT modifica o clima do mundo está diretamente se referindo ao interior do ser humano em ebulição. Assim, como nos seus filmes e a natureza, LVT está em constante movimento e suas ideias e concepções ficam sempre no universo do provisório, mas com claros rastros para identificarmos a direção dos seus caminhos trilhados.

1.4.3 O *close-up* revelador das personagens

A epifania do rosto é, muitas vezes, a busca do *close-up*. Graças a esse enquadramento um fotograma pode ficar em nosso imaginário eternamente. Foi o que obteve, por exemplo, Godard, com as atrizes Jean Seberg e Anna Karina. É a mágica do cinema. Bem antes disso, na era do cinema mudo, um conterrâneo de LVT, Carl-Theodor Dreyer fez com que ele acedesse ao efeito estético, em *A paixão de Joana D'arc* (1928), onde os *close-ups* dos rostos das personagens estão por quase todo o filme. Uma de suas exigências também era que os atores não usassem maquiagem para que, assim, pudessem ultrapassar a barreira da representação e chegassem mais próximos da autenticidade. Jacques Aumont afirma que Dreyer foi o criador do rosto absoluto, utopia da transparência (1992, p.10-11).

Portanto, Dreyer é outra grande influência sobre a obra de LVT. Seu fascínio pelo diretor é tamanho que em eventos especiais LVT usa um paletó, que pertenceu a Dreyer, como forma de homenagem. Fez também um filme para a Televisão Dinamarquesa, em 1988, *Medeia*, cujo roteiro inicial era de Dreyer, falecido em 1968. Sempre abrindo possibilidades e não se abatendo por ter que abortar cenas, muitas vezes LVT busca a melhor expressão dos atores os perseguindo literalmente em cena. Muitos primeiros planos são realizados com a câmera no ombro. Quando a verdade salta na imagem, abre mão inclusive do foco e enquadramento perfeitos da imagem. Com isso, está voltando a Dreyer para dissecar as almas de suas personagens como espelhos que refletissem seus próprios fantasmas. Fazer cinema é LVT encarar seus

próprios medos. Por isso, o sacroprofano se manifesta no momento em que o criador e a criatura se coadunam.



Figura 12 – Um dos cartazes do filme Ninfomaniaca: closes de orgasmos.
Fonte: <https://images.app.goo.gl/Par3Z7LdYZnrBXju8>

No elenco de *O Martírio de Joana D'arc*, como também chamamos a obra-prima de Dreyer, o Monge Massieu é interpretado por ninguém menos do que Artaud. Este buscava em suas cenas ser o espelho dos olhos do sofrimento de Joana D'arc, inaugurando a inexpressividade como forma de força dramática. Essa técnica foi também utilizada por Jerzy Grotowski em suas pesquisas do ator em cena quando, no âmbito de seu Teatro Laboratório de pesquisa Antropológica, na Polônia na década de 1960, introduziu a máscara de expressão única para todos os atores. A ideia era fazer com que o corpo se encarregasse da missão de representar o ser humano, sem as muletas das expressões caricatas, que nada mais eram que outras máscaras. No teatro físico de Jaques Copeau, no início do século XX, foi criada a máscara neutra, que tirava toda expressão facial do ator. Assim, ele teria que demonstrar sua verdade interior por meio da energia emanada por todo o corpo, o que nos leva de volta a Artaud.

Diferentemente de Godard, que tinha uma obsessão pelo rosto, ou por Dreyer,

que visava dissecar a alma das personagens, LVT se liberta com o primeiríssimo plano. Uma das suas técnicas preferidas de filmagem é deixar seu elenco à vontade, podendo usar de todos os métodos, em meio às pressões do *set* para estimular isso. Com sua câmera na mão, invade o espaço social dos atores aproximando a imagem muitas vezes sem o *zoom*, mas fazendo uma aproximação física. Abre mão de focos e enquadramentos perfeitos para conseguir registrar o que se aproxima mais do âmago do sentido. E na pós-produção também não se compromete com cortes radicais para juntar as pérolas que consegue captar em sua lente, mesmo que possam ser descontínuas e parecer invasivas para o público. Com os *close-ups* capturados desta forma consegue trazer um clima tenso para os seus filmes e não esconde o seu prazer em chocar com as imagens.

Nos primeiros planos das personagens, o autorretrato do diretor se vê em cada cena captada por sua câmera. LVT roteirista escreve sobre ele mesmo. Na forma de distanciamento brechtiano para o público alcança sua catarse stanislavskiana pessoal. Ou seja, fugindo da realidade mimética por deixar claro que é uma encenação em seus filmes, busca uma compensação de enfrentamento de seus fantasmas como processo de vida. Para isso, explora os rostos das personagens em momentos-chave de suas tramas.



Figura 13 – Melancolia: Rosto de Justine em momento patológico. Figura 14 – Prólogo filme Melancolia: rosto de Justine

Fonte: <https://images.app.goo.gl/ZdDJuya7sWksQ1x7A>

Fonte: <https://images.app.goo.gl/fkhPTTRtRWNJ5gG8>

Em *Melancolia*, a personagem Justine, em seus momentos de recaídas na depressão, é mostrada em *close-ups* neutros. Nesta aproximação, o que interessa na

imagem não é seu poder mimético, mas a marca da ausência. É esse o poder da máscara neutra. “Dito de outro modo: a imagem, aqui, sempre evoca uma ausência, e é precisamente essa ausência que está na base da reflexão batailliana sobre o erotismo” (MORAES apud BATAILLE, 2014, p. 307).

Justine é personagem homônima dos contos do Marquês de Sade, onde é fulminada por um raio. No filme de LVT ganha uma cena com licenças poéticas de raios surgindo de suas mãos em conexão com o planeta. A força da cena se dá pela inexpressividade. Desta forma, seu rosto ganha uma intensidade diferenciada, muito explorada no caso das protagonistas femininas da Trilogia da Depressão. Neste caso, expressa o cansaço humano da vida e dá sentido às diversas ações que possam vir de uma inércia primária. O instante do *close-up* liberta a epifania do rosto que proporciona à plateia a essência do humano, com suas fraquezas, limites e imperfeições. Quando é cobrada da personagem a perfeição, a partir das expectativas alheias, ela sente que já não pertence a este mundo. Já quando o “planeta” Melancolia se aproxima, para destruir tudo, os valores se invertem e o fim torna-se um novo recomeço para a personagem. Se conformar com o fim do mundo, ou melhor, deste mundo, não é uma missão tão árdua assim. Pelo menos para Justine. No estado em que se encontra, as proibições não são mais protagonistas; há espaço também para transgressões.

Nada é interdito absolutamente, há sempre transgressões. Mas o interdito atua suficientemente para que, no conjunto, eu possa dizer que o erotismo, sendo talvez a emoção mais intensa, na medida em que nossa existência está presente em nós sob forma de linguagem (de discurso), o erotismo existe para nós como se não existisse (BATAILLE, 2014, p. 278-279).

Já em *Anticristo* e *Ninfomaníaca* temos *close-ups* explorados em outros sentidos. No primeiro filme da Trilogia da Depressão, o prazer é o protagonista. A aproximação do rosto se dá numa tentativa de cravar sua participação na convulsão do prazer. Porém, este é um gozo dolorido; compensação temporária para a dor da perda. Por outro lado, em *Ninfomaníaca*, o primeiro plano é muito explorado nos detalhes dos ambientes, que dão a impressão de clausura, como também na costura do roteiro que é construída a partir da narração da história a partir de objetos de um quarto. Neste filme, a dor é mais explícita. Ela que liberta o ser do desejo e o desejo torna-se a própria dor. E ela tem que se ver de perto, de forma bem criteriosa.



Figura 15 – Cena do filme Ninfomaníaca: Rosto de dor da mãe traída e abandonada.
 Fonte: <https://images.app.goo.gl/uMNFtgHN4gZLD8fLA>

Assim, em suma, na Trilogia da Depressão, os *close-ups* legitimam a estética sacroprofana das imagens ao possibilitar que tenhamos a experiência imagética das angústias amalgamadas do prazer e da dor como a expressão de pavor na descoberta do primeiro gozo.

1.4.4 Divisórias do pensamento sacroprofano

Os prólogos, como também a divisão dos filmes por capítulos, tratam-se de outra marca do estilo de LVT. Nota-se que, enquanto roteirista de seus próprios filmes, LVT dá um tratamento especial aos prólogos, fazendo-os funcionar como filme dentro do filme. De fato, essa metalinguagem é recorrente em seus filmes. LVT utiliza em seus roteiros a divisão de capítulos que, em momentos nevrálgicos da trama, surgem trazendo um estranhamento em relação à histórica contada. Já os prólogos constituem licenças poéticas temporais que se introduzem na narrativa, seja por meio de uma super câmera lenta, seja pelos matizes cromáticos ou até mesmo, explorando planos-detulhe e *zoom-ins* ao passear por um ambiente dando-lhe vida. Linda Badley nota que LVT se destaca por “imagens metafísicas monumentais” e que o ambiente que permeia é meditativo, em referência à Tarkovski (2010, p. 148). Nos seus prólogos, ele não economiza nessas características e, com até durações próximas

aos dez minutos, são praticamente curtas-metragens dentro dos seus filmes.

Na sequência que forma o prólogo do filme *Anticristo*, o diretor o destaca de três formas: deixando as cenas em preto e branco, em super câmera lenta e com a trilha sonora clássica. Nenhum detalhe é perdido; só um é ocultado para ser revelado no epílogo. Nesta sequência de abertura, depois de um banho a dois, um casal tem relações sexuais. Aqui não abre mão de mesclar planos-sequência com cortes secos, inclusive, um deles com sexo explícito. O que inicialmente poderia tirar o foco do fato principal se justifica no final. Paralelamente, no mesmo quarto, uma criança pula do berço e, perigosamente, abre a janela do primeiro andar da casa e fica equilibrada no parapeito olhando a neve. É noite e, embalada pela música de tom religioso de Handel, da ópera Rinaldo, as ações do sexo e de uma criança brincando chocam, tanto por estarem acontecendo no mesmo ambiente como por terem finais bem diferentes. Mas o sacroprofano ainda iria se manifestar de forma mais incisiva no ato final do prólogo onde, ao mesmo tempo em que o casal chega ao gozo, a criança despenca da janela e encontra a morte sobre o chão duro e frio recoberto pela neve. A cena revelada no final do filme é que a personagem Ela, observando o perigo, preferiu não interromper o seu prazer. Essa culpa fica estampada na personagem em contra-plongée na sua cama. Nesse enquadramento, a personagem se esvai, saindo do nosso universo, e mostra que sua ação, ou falta dela, será a causa de uma depressão profunda que vai desencadear todos os conflitos do filme. É a dor do luto na sua forma mais profunda, em forma da sensação de uma mãe que, pelo prazer, abriu mão de um filho. Porém, como roteirista, LVT tinha mais a acrescentar.

O Mal se instala. O julgamento começa a exercer sua força dentro da interioridade da própria personagem. O filme todo busca dar um sentido para essa ação e a resposta se conforta numa possível inversão complexa de valores. LVT propõe um olhar sob outro ponto de vista, tornando as decodificações mais complexas. “Todos caminhos têm seu valor, porque permitem chegar mais perto do objeto mesmo do nosso horror” (BATAILLE, 1989, p. 62). O Mal é a referência a partir de agora. A tríade luto, dor e desespero irá guiar a história como a estrela de Belém serviu de astro guia para os reis magos. Uma nova concepção estelar agora impera. Não há espaço para cores nesse contexto. Nesse novo mundo, onde a natureza ainda não entrou na história, o caos reina. Toda complexidade possível aqui é oferecida ao público. Pelo prólogo de *Anticristo*, pistas sobre as complexas reações do casal a partir

de agora fazem com que o título do filme comece a ganhar sentido.

A complexidade do ser humano é legitimada por suas ações paradoxais, cujo sentido se dá pela falta de um sentido dentro uma padronização a partir de expectativas recíprocas. São ações despertadas pelo interior do ser na sua busca de se posicionar perante o mundo. “Essa extensão de um desejo ambíguo de desfalecer a domínios em que, segundo a aparência, a desordem é injustificada, corresponde à tendência que domina a vida humana” (BATAILLE, 2014, p. 269). É o momento em que as epifanias assumem o controle perante o sentido convergente das ações óbvias dentro de uma ordem moral. A resiliência enaltece o olhar sob o filtro do poético. Um mundo sem amarras ou que gere expectativas e, desta forma, anulando todo tipo de frustração. Local onde o bicho-homem pode se expressar em seu formato mais autêntico, de acordo com seus desejos internos que, pelo fato de se viver em choque com a moral social, sempre terá a essência paradoxal influenciando a força motriz das ações. O Mal se manifesta pelo frenesi, sacrifício e erotismo que são intrínsecos ao ser humano.

O Mal, nessa coincidência de contrários, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão. A morte, sendo a condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não é consagrado ao Mal, mas deve, se o pode, não se deixar encerrar nos limites da razão (BATAILLE, 1989, p. 27).

LVT instala o malefício no âmago de suas ações. Como cineasta, produz obras poéticas que, concomitantemente, inserem essas feridas esquecidas dos arquétipos responsáveis pela nossa formação. As idiosincrasias novamente são respeitadas e não entregues a uma pasteurização de formatos. Seus prólogos continuam mostrando isso.

Em *Melancolia*, o prólogo, em cores vivas, mantém momentos em super câmera lenta, podendo ser considerado como um filme à parte. Faz com que o espectador acompanhe a figura da noiva esplêndida, mas já à beira do seu desastre interno. Enquanto isso, o perigo externo se aproxima com delicadeza, e seu impacto é estrondoso como a paixão desenfreada de um ser humano. Materialidades inúteis passam pela tela como a de panorâmicas sobre um casarão com campo de golfe e um jardim maravilhoso. Posses burguesas observadas por um planeta estranho que

se aproxima. Sentimos que o poder da natureza é incomensurável. Esse é um símbolo forte em LVT. O poder da natureza é insuperável, porém, transformador. E a sensualidade das cenas da noiva em contato direto com a natureza se dá pelas reações de ambos. Prazer ao humano e respostas como chuva, rio, granizo e vento pela natureza.



Figura 9 – Cena do prólogo de Melancholia: caminhada em super câmera lenta
Fonte: <https://images.app.goo.gl/zzJ8Ubc9FfnaDmaH8>

Toda natureza responde às ações humanas, em jogo de ação/reação. Ora, em LVT, a resposta reativa, veemente, não é a catastrófica, mas a poética, a exemplo do beijo mortal entre os planetas, com efeitos especiais que valorizam a lentidão do impacto. Justine celebra esse encontro ao som de Tristão e Isolda, de Wagner. Tudo, já de antemão, é mostrado para o público. O que resta agora é observar o destino desses infelizes sem defesa. Já o equilíbrio eterno somente se dará no imaginário buraco dezenove do campo de golfe. As imagens sacroprofanas de LVT estão inseridas no universo do interdito e da transgressão ao mesmo tempo. O sentido se dá pela morte.

A sexualidade e a morte são apenas os momentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres; uma e outra têm o sentido do desperdício ilimitado a que a natureza procede contrariando o desejo de durar, que é próprio a cada ser (BATAILLE, 2014, p. 86).

E conclui, sobre a relação do ser que se anula a partir da geração de outro ser:

Acredito que o erotismo é a aprovação da vida até a morte. A sexualidade implica a morte, não somente no sentido de que os recém-chegados prolongam e substituem os desaparecidos, mas porque ela faz entrever a vida

do ser que se reproduz. Reproduzir é desaparecer, e os seres assexuados mais simples se sutilizam ao reproduzirem. Eles não morrem, se pela morte se entende a passagem da vida à decomposição, mas aquele que existia, ao se reproduzir, deixa de ser aquele que era (pois se torna duplo). A morte individual é apenas um aspecto do excesso proliferador do ser (BATAILLE, 1989, p. 12-13).

Portanto, a morte, com suas várias facetas, é outro elemento presente nos filmes de LVT. Ela auxilia a purgação e faz a ligação do interdito com a transgressão, que são elementos fundamentais das imagens sacroprofanas do diretor. Em LVT, a morte está perfeitamente conectada ao erotismo e à crueldade. É bem nessa relação que se apoia a transgressão profana do diretor dinamarquês, no universo do sagrado. Mas os instintos de sobrevivência insistem em se manifestar. Porém essa fuga é em vão. Para viver a vida divina é preciso morrer. A morte é o que nos une ao universo do admirável.

A imensidade significa a morte para aquele que ela, contudo, atrai: uma espécie de vertigem ou de horror se apossa daquele que opõe a si mesmo – e à precariedade de seus pontos de vista egoístas – a profundidade infinitamente presente que é ao mesmo tempo ausência infinita. Como um animal *ameaçado de morte*, os reflexos, ligados entre si de uma maneira intolerável, de imobilidade estupefata e de fuga o pregam nessa posição de suplício a que chamamos comumente de angústia. Mas o perigo, que ora imobiliza e ora precipita o animal na fuga, é dado de fora, é real, é preciso, ao passo que, na *angústia*, é o desejo de um objeto indefinível que engendra os reflexos da animalidade diante da morte (BATAILLE, 2014, p. 261, grifos do autor).

Já o prólogo de *Ninfomaníaca* foge da obviedade do apelo sexual. A câmera circula em planos-detelhe por um beco isolado e úmido. LVT não economiza em *zoom-ins* fazendo com que as imagens aproximem o local com os sentimentos nele presentes. O próprio ambiente escancara a imundície dos pensamentos mundanos que irão surgir. De súbito, o som do ambiente dá lugar a um heavy metal da banda alemã *Rammstein* com a música “*Fuhre Mich*”. A fragilidade dos seres que aparece em seguida é contrastada com a expectativa da trilha. Porém, por trás da aparência há uma podridão de pensamentos. Surge o senhor *Seligman*, bondoso e cético, que acolhe a frágil vítima Joe. Aí, sentindo-se segura, começa a contar sua história de ninfomaníaca, deitada numa cama enquanto se recupera de seus ferimentos. Dessa vez, o prólogo, trabalhado de forma indicial, acolhe o espectador para o turbilhão de

cenas, relações e gráficos em *fade in* que irão acompanhar nos próximos 325 minutos de filme.

O trabalho do roteirista torna-se árduo. Deve dosar o Mal para deixá-lo atraente, mas sem desconectá-lo do ser humano. A literatura, para Bataille, é culpada por expressar os valores morais a partir de uma inércia do leitor. A ação desenfreada alimentada pelo êxtase, a gargalhada, o erotismo, essa, sim, no seu universo sacroprofano, seria a obra do Mal que visa o bem: “O tumulto é necessário. (...) O Mal – uma forma penetrante do Mal – de que ela tem a expressão para nós, creio eu, o valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, exige uma ‘hipermoral’” (BATAILLE, 1989, p. 9-10). Essa é base da tensão dos roteiros. Esse Mal visa direcionar o caminho do ser humano ao se livrar das amarras de ações condicionadas às expectativas sociais. Sair de uma situação confortável e ter a coragem de bater de frente com suas angústias. Solução, por meio da tensão, para uma depressão. Por outro lado, o paradoxo está na questão de que essa ação não visa o caos. Ela só dá veracidade às nossas relações com nós mesmos, com o outro e com o mundo a que pertencemos. Um olhar mais amplo de uma relação irrestrita do ser humano com que o rodeia.

Nas imagens de LVT, o Mal está presente. O diretor abre mão muitas vezes de sua *performance* de imagens muito apuradas tecnicamente, o que já o fez ganhar muitos prêmios neste quesito, no início de sua carreira, para colocar em cena enquadramentos e focos até considerados toscos. A perfeição técnica descarta os espasmos da alma. O prólogo em *Ninfomaniaca* é a escuridão. Como extensão dos P/Bs de *Anticristo* e das cores de *Melancolia*.

CAPÍTULO II

ESTADOS DA ARTE NA OBRA DE LARS VON TRIER

“(...) o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente.” (ARTAUD, 2006, p. 119)

2.1 O protagonismo do anti-herói

Nunca houve tantos apelos por anti-heróis com nos dias de hoje. A justiça pelas próprias mãos serve como uma catarse dos segredos escondidos por décadas do público que, desde o final do século XIX, pode ter contato com a mídia eletrônica que somente reproduzia roteiros condutores para o embate entre o bem e o mal e com aquele sempre esperado “final feliz”. A obviedade desses discursos já não se sustenta na época que vivemos. O pensamento fragmentado da chamada pós-modernidade³ necessita múltiplas formas de enxergar o mundo, longe do único caminho do naturalismo⁴, trazendo para os roteiros entrelaçamentos complexos. Entre eles, o bem e o mal que já não são reproduzidos estaticamente pelo mocinho e bandido, pelo branco e preto, pelo bonito e feio, pelo calmo e raivoso; enfim, a catarse hodierna é por outro viés. Pelo caminho da compensação coletiva que está na identificação do ser imperfeito, que erra, que faz o mal às vezes e que nem sempre se preocupa com

³ Na visão dos estudos culturais, principalmente pelo teórico Stuart Hall, a pós-modernidade trouxe, a partir do final do século XX, uma crise de identidade do sujeito pelo fato da linguagem tornar-se fragmentada e por haver também uma crise nas instituições sociais com referência na formação dos cidadãos. Nesse período pós-moderno, já questionado inclusive sua atualidade, Hall coloca como descentralizadores do sujeito vários fenômenos e teorias contemporâneas. A principal delas é o feminismo e as transformações que o novo papel da mulher na sociedade contemporânea está trazendo em toda organização social.

⁴ O naturalismo foi muito estudado e disseminado como busca de representação do real pelo teórico russo do drama Constantin Stanislavski no início do século XX. Contemporâneo de Freud, Stanislavski entendia que o ator necessitaria de bagagem de vida para resgatar suas memórias afetivas e as inserir nas diversas emoções que necessitava para suas personagens. Assim, com uma identificação plena do espectador, as produções culturais naturalistas conseguiam levar a plateia ao êxtase total: à catarse. No meio do século este objetivo foi muito criticado por autores marxistas como Bertolt Brecht que via na catarse uma forma de controle social por fomentar a transferência dos desejos de rebelião da realidade para o imaginário. Propôs o drama épico trazendo o distanciamento como técnica de defesa contra o mergulho no mundo inebriante dos sonhos.

os outros.

A evolução dos anti-heróis de LVT partiu de sua própria representação. O roteirista LVT escreve sobre suas fraquezas e incertezas. Inicialmente, a partir do filme *O elemento de um crime* (1984), essas personagens eram masculinas. Já todas suas protagonistas no século XXI são mulheres. O diretor-roteirista fala pela boca delas. Suas dores, desistências e até mesmo a sua força de suportar tudo isso representa a luta de LVT com sua própria mente.

E essas mulheres, mesmo quando representadas por atrizes atraentes, são concebidas pelo diretor fora do padrão de desejo comum. O anti-herói da história ganha força por essas personagens femininas e o final feliz não é mais eterno, pelo contrário, o sofrimento sim pode ser a certeza e a luta para continuar persistindo na vida; é o que segura a atenção do espectador que, a cada dia, nutre em si a sensação de vida pelo viés das sensações na carne. E nesse caminho que trilha as obras de LVT e o estudo do estado de sua arte torna-se necessário.

2.2 A fantasia do Dogma 95

Na sua trajetória como cineasta LVT já teve diversas experiências na produção audiovisual. Fez filmes para televisão, trabalho com publicidade e, mesmo no cinema, não teve freios nas experimentações em várias curtas metragens. Toda essa bagagem fez com que a busca por novos desafios fosse constante o que o define hoje como um artista inquieto. Em 1995, num ano sem produções próprias, LVT se dedicou a um projeto estético na construção da possibilidade de um grupo de cineastas serem fiéis a princípios que representassem uma resistência às produções dos grandes estúdios de Hollywood. (STEVENSON, 2005, p. 261) Inicialmente se juntou com seu colega Thomas Vinterberg para posteriormente inserir outros diretores entusiastas com a ideia como Soren Kragh e Kristian Levring.

Em 45 minutos, num papel de rascunho, a dupla inicial criou dez mandamentos de ações técnicas e procedimentos éticos para cineastas que quisessem fazer parte do movimento DOGMA 95. No geral, eram regras que não permitiam a utilização de

floreios tecnológicos nas produções cinematográficas trazendo uma singularidade nos filmes que aceitassem participar deste projeto. O tom de improviso fez parte também da primeira divulgação do Manifesto DOGMA 95 que foi feito por meio de panfletagem, através dos próprios cineastas idealizadores do projeto, em evento organizado para homenagear o primeiro século da arte cinematográfica no mundo em Paris, no *Théâtre de L'Europe*.

Com grande domínio de estratégias de marketing, LVT foi o centro das atenções. A panfletagem corpo a corpo chamou atenção da mídia e surtiu efeito. Num discurso inflamado deu início ao seu projeto que, entre outras regras-mandamentos, incluíam proibições de uso da luz natural ou de qualquer tratamento na imagem, produções nas locações ou som externo. Mas o destaque principal era que o diretor não deveria colocar seu nome nos créditos do filme, abrindo mão da maior representação do ego dos diretores do cinema que é a assinatura da sua obra.

Para os simpatizantes da ideia não era apenas produzir filmes dentro destas características específicas. Tinham que submeter seus filmes para uma comissão que avaliaria se ele poderia ganhar o selo de DOGMA 95. Enfim, dentro de várias controvérsias a balbúrdia na mídia já estava instalada e o objetivo de criar reflexões e tensões sobre o cinema alternativo foi alcançado. O próprio Trier teve muitas dificuldades de cumprir as regras tendo somente um filme seu dentro de praticamente todos os mandamentos que foi *Os Idiotas*, de 1998.

2.3 A arte cinematográfica por meio de trilógicas

Atualmente grandes cifras são arrecadadas no cinema por meio de continuações. Pode ser um super-herói - geralmente estrelado por algum artista fenômeno de bilheteria, cuja aceitação do primeiro filme é fundamental para a decisão das próximas produções - pode ser a continuação de uma saga inspirada em literatura, onde muitos livros também são encomendados pelo sucesso cinematográfico; neste caso os temas vão desde família de vampiros até jovens mágicos; pode ser a continuação infinita de temas de terror com quase uma dezena de filmes com as mortes mais bizarras ou, até mesmo, utilizando a palavra “franquia” para elaborar

roteiros a partir de personagens secundários, como já foi feito com as sagas de Guerra nas Estrelas e até mesmo Jogos Mortais por exemplo. Mas estes filmes das grandes produtoras são impulsionados pela possibilidade de lucro vultoso e que são praticamente encomendados pela indústria do cinema que já estabelece uma cartilha de ações com diretores e roteiristas já contratados para um fim: o entretenimento.

Na fuga desse viés da indústria Hollywoodiana, o cinema europeu, muitas vezes, embasou suas continuações a partir de um projeto prévio dos seus diretores principalmente ancorado no formato de trilogias, que formam o plano perfeito para o desenvolvimento de um argumento, seja pela questão de começo/meio/fim ou até mesmo na completude pela lógica peirciana das significações⁵. Com esse formato conhecemos muitas trilogias como a do diretor polonês Krzysztof Kieslowski, intitulada “Trilogia das Cores” que, na década de 90, utilizou as cores da bandeira francesa como símbolo para, a partir da tríade da Revolução Francesa, comemorar um século de sua deflagração. Dirigiu os filmes *A liberdade é azul*, *A igualdade é branca* e *a Fraternidade é Vermelha*. O primeiro em 1993 e os outros no ano seguinte⁶.

Em sua carreira cinematográfica LVT, hoje com 63 anos de idade, já foi idealizador, além da Trilogia da Depressão, de mais três trilogias: a primeira foi a trilogia Europa formada pelos filmes *O Elemento do Crime* (1984), *Epidemia* (1987) e *Europa* (1991); depois veio a trilogia Coração de Ouro com os filmes *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998) e *Dançando no Escuro* (2000); e a dos “EUA: terra de oportunidades” formada pelos filmes *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) e *Washington* (não realizado). E foi justamente por causa da não realização deste filme que iniciou no diretor um processo de depressão que, após voltar a filmar, intitulou sua próxima

³ Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) foi um filósofo e lógico que criou a semiótica. No seu ponto de vista todos os fenômenos do mundo, o *phaneron*, podem ser capturados pelo ser humano por meio de suas significações em três aspectos do olhar fenomenológico: da primeiridade (do possível qualitativo), da secundidade (do existente do objeto) e pela terciridade (do representativo da mente).

⁴ Com busca de lucro em projetos com poucos riscos a produção norte-americana também se utilizou de trilogias. Porém, neste caso, são continuações com mesmos personagens, geralmente estrelados pelo mesmo ator herói e com mudança dos vilões que também são estrelas do cinema. E em alguns casos, se o sucesso persistir, a série de filmes não para. Inclusive muitas destas continuações são comandadas por diretores diferentes. Neste caso, os estúdios querem somente manter a trilogia, ou continuações, como uma história que deu certo. Já a trilogia de diretor é um projeto de arte. Há uma sequência de três filmes que abrangem uma temática e não propriamente uma continuação de uma história. Exemplo é a Trilogia do Silêncio (também conhecida como a Trilogia da Fé) cujos filmes do diretor sueco Ernst Ingmar Bergman, *Através de um Espelho* (1961), *Luz de Inverno* (1963) e *O Silêncio* (1963), tematizavam o enfrentamento humano perante a questão da fé. Posteriormente o diretor renegou essa consonância alegando que seu primeiro filme não fazia parte desta estética. (MOURA, 2018).

trilogia. Como já vimos, a Trilogia da Depressão foi composta pelos filmes *Anticristo* (2009), *Melancolia* (2011) e *Ninfomaníaca* (2013).

A partir da década de 90 as personagens femininas começaram a despontar nos seus roteiros. De acordo com o diretor "Meus filmes são sobre ideais que se chocam com o mundo. Toda vez que um homem é protagonista, eles se esquecem de seus ideais. E toda vez que uma mulher é protagonista, elas levam seus ideais até o fim" (2011)

2.3.1 Escolha, melancolia e culpa

Artistas encontram caminhos de se expressarem por meio de suas múltiplas possibilidades que a arte proporciona. O diretor LVT não é exceção. A questão desse diretor de cinema é que sua obra não é somente um reflexo de suas experiências ou modos de pensar o mundo, mas sim, é a maneira que o ser humano LVT se mostra para o mundo sem a hipocrisia das relações sociais, do politicamente correto e das expectativas de julgamentos dos outros. Essa autenticidade tem seu preço. Muitas vezes incompreendido não se coloca como vítima e transforma cada percalço em novos projetos. Por outro lado, no mundo real, o diretor dinamarquês, principalmente na relação com a imprensa, não economiza da ironia, do cinismo e do humor sarcástico para, literalmente, brincar com as informações. Ou seja, LVT não é uma fonte segura de informação nem de si próprio. Seus filmes sim são seus reflexos. Reflexos de vida, de sentimentos, de ideias, de estados de espírito, sem filtros.

Para entender melhor essa trajetória vida/obra na filmografia do diretor é necessário compreender que LVT, desde sua infância, foi estimulado ao caminho da autonomia. Quando ainda era criança, ao norte de Copenhague, os seus pais adotaram um estilo de educação libertária para o seu jovem filho onde davam responsabilidades de escolhas, como uma vida adulta. Por exemplo, o jovem LVT é que decidia quando deveria consultar um dentista ou ir para a escola. Isso mostra o porquê do diretor em fugir de qualquer possibilidade de direcionamento em suas inspirações artísticas.

Para não abrir mão de suas escolhas como diretor o caminho traçado foi a de controlar os meios de produção. Assim, desenvolveu toda sua trajetória a partir de projetos independentes, cujas produções eram financiadas ou por investimento estatal, a partir de projetos aprovados em políticas públicas de cultura, ou por uma junção de investidores, onde sua produtora encabeçava a busca de financiamentos, ou totalmente pela sua própria produtora, a Zentropa. (STEVENSON, 2005, p. 238)

Ainda no sentido de independência artística, sem deixar que interesses visando o lucro extremo pudessem influenciar seus projetos, LVT acumula funções de diretor e roteirista de seus filmes, fazendo com que tenha o domínio quase que completo por todo o produto final de seu trabalho. Ele também, por ser o produtor, faz as indicações com quem vai trabalhar no sentido de elenco e diretores de fotografia e assistentes. Pierre Bordieu já listava as vantagens adquiridas pelo domínio dos processos de produção, em suas pesquisas de audiovisual no *Collège de France*, no alcance da autonomia artística.

(...) benefício-me de condições inteiramente excepcionais; em primeiro lugar, meu tempo não é limitado; em segundo, o assunto de meu discurso não me foi imposto – eu o decidi livremente e posso ainda muda-lo -; em terceiro, ninguém está ali, como nos programas comuns, para me chamar à ordem, em nome da técnica, em nome do “público-que-não-compreenderá” ou em nome da moral, da conveniência etc. É uma situação inteiramente particular já que, para empregar uma linguagem fora de moda, tenho um *domínio dos instrumentos de produção* que não é costumeiro. (BORDIEU, 1997, p. 15-16 – grifos do autor)

Outro episódio da vida de LVT que foi marcante foi o conhecimento tardio de seu real vínculo paterno. Já adulto e com dois filhos, LVT tem revelado por sua mãe, praticamente no leito de morte, que seu verdadeiro pai não era o senhor judeu que o criou, mas sim, outra pessoa. Esse fato foi um divisor de águas na vida do diretor que, já tendo feito inclusive personagem judeu em seu filme *Europa* (1991), confessou que houve uma verdadeira crise de identidade que o fez procurar o verdadeiro pai. E foi frustrante o encontro sendo que o contato foi recusado.



Fig. 17. LVT no estilo da personificação do Mal

Fonte: <https://images.app.goo.gl/Vu65fhQyB1jkjB68>

Bem suscetível à depressão, desde a adolescência, e dependente do álcool para seus processos criativos, após a produção de *O Poderoso Chefe*, em 2006, LVT entra numa profunda depressão que o impossibilitou de realizar o filme *Washington* e também o manteve fora do circuito de longas metragens até 2011 quando realiza sua Trilogia da Depressão querendo acertar as contas com este momento tão crítico de sua vida.

LVT fala melhor com seus filmes. Suas entrevistas não são confiáveis porque gera polêmica de forma proposital com fins marqueteiros. Fala para incomodar e não se sente à vontade em momento algum no sistema vigente. Ironicamente, toca em assuntos sérios e evita explicações. Sempre fala mais por suas obras que ganham vida própria com a improvisação dos atores. Essa constante manutenção de tensão, resgata um momento de infância. Um dia sua mãe, descuidada, colocou sapatos trocados no seu filho quase deformando os seus pés. Naquele dia, a criança LVT teve um dia todo de tortura. Experimentou, o que pode reverberar em toda sua vida e obra, o verdadeiro universo do terror.

2.4 Releitura dos gêneros cinematográficos

LVT é paradoxal como a complexidade humana. Ele tem efeitos técnicos incríveis em seus filmes com imagens impecáveis e também tem cenas inteiras com câmera na mão mostrando as imperfeições das imagens (comprometendo foco e enquadramento). E não é fiel a nenhum gênero de cinema sendo que a trilogia passa por terror, catástrofe e pornografia que são os gêneros malditos do cinema.



Fig. 18. Anticristo e a natureza do Mal

Fonte: <https://images.app.goo.gl/j5bVKx9Uq5aBLeGX6>

Em *Anticristo* o gênero do terror está ligado ao sobrenatural que se instala na própria natureza. Traz um viés dramático para o filme que, em cenas explícitas de violência e sexo, o humano é levado aos atos pela ação de influência da natureza. A própria natureza humana é representada num mundo gerado pelo Mal. Passa a ser dramático justamente pelo conflito do amor e ódio trazido por esse domínio maléfico

que justifica todas as ações. Como o Mal que impera, essas ações são esperadas por seus personagens. Nessa troca de valores LVT fica à vontade para inserir longos diálogos sobre as ciências da psicanálise que tornam-se inócuas perante aos momentos de silêncio e *mise en scène* das licenças poéticas. Mesmos que estas estejam a serviço do mal. Nota-se que a vida pessoal do artista, saindo de uma profunda depressão, fica muito presente nessa obra.

No segundo filme da Trilogia, *Melancholia*, o gênero catástrofe é usado de forma romantizada. LVT disse que esse caminho tomou rumo por conta própria (2011). No final o próprio diretor ficou surpreso com o resultado onde o público gostou e o artista não ficou satisfeito. Achou que podia ter sido mais cruel. O fim do mundo é acompanhado com a transformação das personagens de duas irmãs. A que tinha problemas, e não via mais sentido na vida, se conforma com o encontro dos planetas que dará fim a tudo. Já a outra, burguesa, sofre com a perda dos privilégios que a riqueza lhe trouxe. E, durante a trama, os valores se invertem. A paz e o desespero trocam de lugar. Mostra que tudo nesse mundo é provisório e que uma catástrofe pode destruir pilares que não sustentavam nada em nossa vida. O beijo dos planetas finaliza a romântica imagem do fim do mundo; na verdade, começo de tudo.

E finaliza com o mais polêmico dos gêneros que é o pornô. Colocado como o mais maldito, proibido e vulgar dos filmes, LVT traz um selo de *Cult* para seu filme *Ninfomaníaca* que, logo de cara foge de todos os padrões comerciais pela sua duração de 5 horas e 25 minutos. Exagerando em gráficos explicativos, faz com que a todo o momento o público saia da cumplicidade da obra no sentido de catarse. A racionalidade humana é destacada em nível extremo. Tudo é cognitivo sendo a fuga do amor o objetivo número um. O ato sexual é colocado como uma patologia e que faz a personagem passar por várias fases mas, em todas, vê o homem como um objeto. Nos únicos momento de confiança e amor encontrou traição e violência como resultado. Nada parecido com o final feliz das películas americanas.

Mas esse amálgama de gêneros é irônico. Resgata dos filmes comerciais para dar uma nova roupagem. Deixa sua assinatura e explicita que as escolhas não foram aleatórias. Brinca com a própria tragédia de sua vida.

2.5 Convergências Imagéticas entre LVT e Godard

Jean-Luc Godard (JLG) e Lars von Trier (LVT) são marcas no cinema. Eles são cineastas que, de forma singular, assinam suas obras sem medo de se transformarem em ícones, tendo em vista a dinamicidade de suas evoluções estéticas concatenadas com suas contemporaneidades. Este subitem visa identificar aderências nas produções destes cineastas no intuito de colocar JLG como uma das inspirações de LVT em suas produções contemporâneas. Portanto, a apresentação de Godard será a partir da identificação de relações convergentes entre as várias camadas do cineasta francês com características da produção cinematográfica do dinamarquês LVT.

O ponto de partida para traçar conexões entre JLV e LVT será o dilema do visível, categoria de análise proposta por Didi-Huberman, pelo fato de ambos os cineastas darem suma importância em suas obras para a imagem como protagonista do processo de significação. O caráter de experiência subjetiva faz com que a dinamicidade de decodificações seja inserida numa complexa gama interpretativa. Essa metamorfose, tanto nas análises dos seus filmes, como também na produção de ambos cineastas, que se caracterizam por se reinventarem de forma contínua e buscarem evitar zonas de conforto, é a questão que o autor coloca sobre a obra de arte: uma significação criada tanto na intenção comunicativa do artista como na subversão do olhar do admirador que, dentro dos seus filtros pessoais, cria uma nova forma de ver a criação – uma ressignificação.

A arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver, e, por isso mesmo, impõe sua “específica” presença. (...) Esse apelo à qualidade de ser, à força, à eficácia de um objeto, constitui no entanto claramente uma deriva lógica – na realidade, fenomenológica – em relação à reivindicação inicial de especificidade formal (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.61-62).

Desta forma, a imagem proposta por LVT e JLG não tem como foco principal a questão emocional (de forma mimética) e, com influências do distanciamento brechtiano, torna-se dúbia e não-toda (DIDI-HUBERMAN, 2012). Esse olhar de ruptura ao ver o mundo se espalha não somente em suas produções, mas também

nos grupos que conviviam e representavam; pelo menos até uma próxima necessidade de mudança - instigada por seus fortes temperamentos - tornar-se necessária pela ojeriza de participar eternamente de uma corrente estética estabelecida.

Este subitem visa assinalar certas influências do grande cinema de arte sobre a obra de LVT. Comece-se por Godard e suas relações com a imagem. Ambos participaram de movimentos cinematográficos a partir de grupos de vanguarda. Tanto LVT como JLG, além de buscarem a liberdade para evoluírem nas suas produções cinematográficas, foram participantes de grupos que refletiam sobre o cinema produzido dentro de suas contemporaneidades. Enquanto LVT fez parte do grupo escandinavo que criou o DOGMA 95, Godard foi do grupo amparado por André Bazin dos *Cahiers de Cinéma* na França, como crítico, e da inserção da *Nouvelle Vague* como cineasta.

Lançada num dossiê especial sobre a juventude francesa da então também jovem revista *L'Express*, no final do ano de 1957, perto de dois anos de *Lesquatrecentscoups*, a expressão "*nouvelle vague*" refere-se, antes de mais nada, à troca geracional que está em curso, na França e no mundo, no imediato pós-guerra (MOTTA, 2015, p. 129, grifos do autor).

Ainda jovem Godard conheceu o mundo. No seu périplo pela América Latina, além de ter passado por Chile e Peru, também desembarcou no Rio de Janeiro onde, como jovem estudante, pode conhecer durante semanas, na década de 40, as complexidades da sociedade brasileira e seus meandros. Esses fatos antecedem o papel que um crítico mancebo iria começar a desempenhar nos *Cahiers du Cinéma* e que iria mudar uma forma clássica de ver, produzir e refletir o cinema a partir do olhar de um também diretor de cinema.

Essa nova visão do cinema francês, a partir da influência da estética *Noir* e da produção B Norte-Americana (que inclusive foi a estética na qual LVT se inspirou no seu primeiro longa-metragem mais famoso, *O elemento do crime*, em 1984), principalmente pelo reconhecimento dos filmes de Alfred Hitchcock, critica a produção cinematográfica francesa dos anos 50 embasada nas referências literárias como padrão qualitativo dos filmes e que se legitimavam a partir de um descrédito das imagens perante a verbosidade das personagens embasadas na literatura clássica.

LVT segue o mesmo caminho e, não sendo um legítimo crítico de cinema, como Godard, lança nos anos 90 o manifesto DOGMA 95 que nega o cinema comercial produzido em sua época. Contra o uso de recursos tecnológicos, que possam fazer do cinema uma ilusão a partir da escolha de artifícios do cineasta individual, o grupo de cineastas escandinavos lança o manifesto Dogma 95 que propõe o juramento de cineastas no cumprimento de dez regras-mandamentos que, com isso, buscam produções que fujam dos orçamentos vultuosos e resgatem a simplicidade e espontaneidade da produção cinematográfica. O filme de LVT que melhor representa o manifesto é “Os Idiotas”, produzido em 1998, onde o diretor, inclusive, filma pelado cenas de nudez de seus atores/personagens para colaborar com o realismo das imagens. O voto de castidade dos cineastas do manifesto Dogma 95 estabelecia um juramento dos cineastas a partir de dez mandamentos:

Eu juro me submeter ao seguinte conjunto de regras criadas e confirmadas pelo DOGMA 95:

1 – As filmagens têm que ter cenários naturais. Não se pode decorar e nem criar um set (se um artigo ou objeto for necessário para o desenvolvimento da história, deve-se buscar no exterior onde se encontram os objetos necessários);

2 – O som não se misturará separadamente das imagens e vice-versa (não se utilizará música a não ser que essa seja gravada no mesmo lugar onde se roda a cena);

3 – A câmera deve ser manejada a mão ou apoiada no ombro. O filme não deve desenvolver-se ante uma câmera imóvel, a filmagem deve se realizar onde o filme acontece, descartam-se as gruas, tomadas aéreas e outras técnicas para veicular pontos de vistas longínquos;

4 – O filme tem de ser em cores. Iluminação especial não é aceitável (Se houver muita pouca luz a cena deve ser cortada ou uma única lâmpada fixada na câmera);

5 – É proibido utilizar efeitos especiais ou qualquer tipo de filtro;

6 – Não pode ter ações superficiais (não pode ter armas e nem ocorrerão crimes na história);

7 – Estão proibidas as alterações de tempo e espaço (o filme ocorre aqui e agora);

8 – Os filmes de gênero não são admissíveis;

9 – O formato de exibição deve ser de 35mm;

10 – O diretor não deve aparecer nos créditos.

No mais eu juro como diretor rejeitar meu gosto pessoal! Eu não sou mais um

artista. Eu juro rejeitar a concepção de que estou realizando uma obra, pois acredito que o instante é mais importante que o todo. Meu objetivo supremo é resgatar a verdade dos meus personagens e cenários. Eu juro fazer isso por todos os meios possíveis a ao custo de qualquer bom gosto ou considerações estéticas.

Assim eu faço meu Voto de Castidade

Copenhague, segunda-feira, 13 de março de 1995. VINTENBERG E VON TRIER

(MIRAS, 2013, p.43)

Depois da realização do filme *Os Idiotas* o diretor passou a negar sistematicamente os mandamentos do DOGMA 95. Inclusive pôs-se a brincar com a imprensa em relação a isso. Isso explica que muitos críticos, principalmente norte-americanos, tenham considerado o movimento como golpe de *marketing*.

Dentro de suas produções LVT passou por várias transformações. Na década de 80 entrou para a produção publicitária – o que marca muito a estética dos seus filmes nesta década, como *O Elemento do Crime* (1984) – no qual ganhou prêmios técnicos no Festival de Cannes daquele ano. Em *Dançando no Escuro* (2000) fez um musical descumprindo a maioria dos mandamentos do DOGMA 95. Depois de muitas críticas americanas sobre esse filme ele faz *Dogville* (2003) sendo uma crítica explícita da sociedade norte-americana mesmo sem nunca viajar para os EUA. Sua defesa é que os Estados Unidos é um país conhecido por meio da mídia. Novamente em Cannes foi banido após uma entrevista, depois da projeção do seu filme *Melancolia* (2011), na qual disse que de certa forma entendia Hitler. Enfim, a negação e a polêmica sempre fazem parte da história de LVT. Neste mesmo festival se intitulou como sendo “o melhor diretor do mundo”. A arrogância, uma característica sua, também era compartilhada com Godard que, nem de perto, era fiel a uma visão única dos seus parceiros dos *Cahiers* como Truffaut, por exemplo. Aliás, essa riqueza de pontos de vista deve-se a Bazin que, mesmo contrariado em suas ideias, apoiava a publicação de suas críticas.

Saltando no tempo, em abril de 1985, nos mesmos *Cahiers du Cinéma*, Alain Bergala publica o artigo *Dúnecertainemanière*, inserido no dossiê *Le cinéma à l’heuredumaniérisme*. No artigo o autor destaca cinco cenas cujos critérios de seleção foram de diretores que buscavam ser “realizadores no texto”. Uma das selecionadas é do filme de LVT, *O elemento do crime* (1984), por ser um plano resultado de

mirabolantes movimentos de câmera. Essa busca por uma inovação de plano, a qualquer custo, torna-se uma tentativa de se fazer o novo onde tudo já foi realizado. Explicita a maior agonia de qualquer cineasta que é se deparar num momento onde tudo já foi filmado (MATSUZAWA, 2015).

Um traço marcante do maneirismo seria que o referente não é mais o real, o discurso ontológico perdeu o seu espaço, ganhou um destaque para uma imagem do cinema, ele como seu próprio pano de fundo, autorreferente. Os realizadores se confrontam de suprimir esta memória ou buscá-la a sua maneira. 'O que funciona até aqui já não pode mais funcionar, a beleza já não é mais algo dado, a inocência se perdeu, tudo que parecia óbvio se tornou impossível' (DUBOIS apud MATSUZAWA, 2015, p.1)

Ainda sobre a questão das citações como características maneiristas, LVT, além de homenagens, também as utilizou como forma de satirizar o que queria criticar. Em *Dogville* (2003), LVT satiriza a sociedade americana dando para seus personagens nomes de personagens de terror dos filmes americanos de sequência. Elm, a rua central da cidade *Dogville*, refere-se ao título da rua do Filme *Hora do Pesadelo* onde o cruel Freddy Krueger matava suas vítimas nos seus sonhos. Chucky, o nome do agricultor no filme de LVT, refere-se ao boneco assassino; e o menino indisciplinado se chama Jason, ícone da saga sexta-feira 13.

Nesta característica, como JLG, que era considerado o mestre das citações, LVT aproxima novamente de uma aderência maneirista significativa com o cineasta francês. Com isso a arte da citação torna-se essencial no processo fílmico, tanto para LVT como para JLG.

2.5.1 Personagens femininas e o *close-up* dissecador de almas

Sobre esse ponto de convergência destaco a premiação contínua que LVT consegue em seus filmes com as personagens femininas. Faz com que elas saiam das suas formas já conhecidas e experimentem novas possibilidades. Foi assim nos seus últimos seis longas com Biörk (*Dançando no Escuro*, 2000), Nicole Kidman (*Dogville*, 2003), Bryce Dallas Howard (*Manderlay*, 2005), Kirsten Dunst (*Melancolia*, 2011), Charlotte Gainsbourg (*Anticristo*, 2009 e *Ninfomaníaca*, 2013).

Esse aspecto remete a Godard na descaracterização que fez da estrela de cinema na época, Brigitte Bardot, em *O Desprezo* (1963). JLG também tem nas personagens femininas as protagonistas da eternização de suas imagens. Ambos utilizaram também de estrelas conhecidas do cinema descaracterizando-as de seus ícones reconhecidos pelo público. No caso de Godard, Bardot usava uma peruca que explicitamente fazia referência a sua musa na época: Anna Karina.

Em relação aos atores, para buscar a maior pesquisa naturalista possível em suas interpretações, LVT construiu – no exemplo do processo de *Dogville* - no galpão que serviu para as filmagens, um confessionário onde os atores ou personagens poderiam extravasar suas angústias, a qualquer momento, para uma câmera ligada o dia todo.⁷ Desta forma LVT trouxe a legitimação orgânica da personagem que, por meio do confessionário, fez de cada ator um pesquisador de sua criação dramática tanto no nível corporal como psicológico. O set de filmagem se transformou num grande ritual onde os atores tinham formas de se concentrarem para a realização da cena que, pela característica da câmera na mão, se tornava ininterrupta e menos oficial dando, inclusive, liberdade vigiada aos atores no sentido de marcas a serem cumpridas. Isso porque as marcas, que são os movimentos que os atores têm que cumprir em cena estipuladas pelo diretor, no cinema são praticamente prisões de movimento para o ator que de forma alguma pode improvisar.

No teatro esta possibilidade aumenta e no cinema, com a *câmera nervosa*, a improvisação, que surge de um movimento natural do ator, se torna possível porque, neste caso, é a câmera que vai atrás do ator e não este que segue as regras da máquina. Com isso, podem ser filmadas cenas resultantes de movimentos totalmente naturais e não frutos de um ensaio pré-estabelecido que tira a essência e o frescor da naturalidade do movimento.

As personagens vão num mergulho psicológico extremo para a busca da verdade na personagem. Isso fez com que dentro dos seus processos de criação, com os atores, as provocações chegassem em pontos quase que insuportáveis tanta a pressão exercida. JLG também colocava o elenco em situações extremas gravando

⁷ Deste processo surgiu o documentário “*Dogville Confessions*”, dirigido por Sami Saif, que mostra a relação dos atores com o idealizador do projeto, Lars von Trier; um tipo de *Making Off* do filme com depoimentos, durante as gravações, dos participantes sobre sua experiência no processo gravados num confessionário instalado dentro do galpão onde foi rodado o filme.

no cotidiano de Paris e com textos entregues momentos antes das cenas serem realizadas. O foco ficava totalmente na espontaneidade do cotidiano não dando tempo para os intérpretes criarem vícios de interpretação. Godard fazia das cenas de seus filmes uma homenagem à paixão que sentia por suas protagonistas. Seus *closes* tornaram-se eternos. “Não se trata só de rostos femininos. Embora Godard pense que, nas artes, a beleza fatal sempre esteve relacionada à mulheres e não aos homens” (MOTTA, 2015, p. 148).

Somente o prólogo de *Dogville* (2003) LVT usou 41 *closes* e no capítulo final 21. Adepto a câmera nervosa, Trier abusa do *close* para apresentar seus personagens e atravessar a barreira das máscaras sociais para alcançar o íntimo mais obscuro de todos eles. Enquanto Godard, o mestre da representação do rosto, se apaixona pelas intérpretes, LVT as diseca. Arranca das personagens seus mais sombrios segredos. Sempre com a câmera nervosa registra tudo e, na pós-produção, complementa com uma montagem desconexa com cortes fora dos padrões para resgatar as pérolas de interpretações, ou retornos de provocações, obtidas nas gravações. O resultado são experiências únicas que serão passadas ao observador.

Há uma experiência, logo há *experiências*, ou seja, diferenças. Há portanto *tempos*, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presenças, logo há *sujeitos* que são os únicos a conferir aos objetos minimalistas uma garantia de existência e eficácia (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 66, grifos do autor).

LVT usa a câmera na mão gravando várias seqüências para uma posterior edição de imagens. Com esta forma de gravar, além da proximidade do intérprete, as imagens também perdem um pouco de foco por alguns instantes e o enquadramento não fica fixo, resultando em imagens um pouco tremidas. Essa liberdade, considerada como erro amador para alguns manuais cinematográficos, é usada propositadamente com a finalidade de fazer com que o espectador crie a relação mais natural possível com as imagens. Como se elas tivessem saído dos seus olhos diretamente, com os tremores naturais do dia a dia pela movimentação da cabeça. Faz com que esqueçamos que o olho do cinema, antes mesmo do diretor, é o olho da câmera, da objetiva. O olhar mediado pela máquina ganha mais humanismo.

No seu filme de estreia, *Acosado* (1960), JLG faz 58 *closes* do rosto feminino

intimista. Em *Viver a Vida* (1962) deixa claro que seus planos não buscam conexão dramática cognitiva e que suas ambições não se concentram em chegar ao ângulo de lugar algum. Com isso consegue dar a imagem o seu lugar destacado como a ação de “ser observada”. Faz nesse filme dezenas de *closes* em sua musa Anna Karina e desmestifica o envelhecimento da fotografia eternizando a imagem da beleza na memória do observador que, como o diretor, torna-se apaixonado pela imagem. Legitima a epifania do rosto.

2.5.2 Roteiros da morte como enunciadores da purgação

Como Godard, LVT não se rende a roteiros elaborados por cartilhas acadêmicas ou em prol a histórias com valor vendável. Ele cria seus roteiros baseados em experiências de sua vida e utiliza com frequência a divisão por capítulos, como Godard fez em *Viver a Vida*. Sobre a questão do cinema ser retrato de sua vida, os filmes *Anticristo*, *Melancolia* e *Ninfomaníaca* é sua trilogia da depressão. Ela é engendrada a partir de uma depressão pessoal e uma crise de criação do cineasta. LVT gosta de organizar sua produção por trilogias, mesmo que inacabadas, como *Dogville* e *Manderlay* que não tiveram a produção de *Washington*, que foi o início do processo depressivo do criador.

LVT cria licenças poéticas em seus filmes com imagens muito bem elaboradas. Godard, em cena de *Viver a Vida*, faz a personagem fazer uma venda em tempo real; não para justificar a história ou algo mais ambicioso, mas mostrar o cotidiano, as suas relações, ser quem é, em tempo real. Mostra Paris como um cartão postal. LVT utiliza de poéticas para mostrar a realidade. O medo de perder e a entrega de quem não tem nada a perder como em *Melancolia*.

Sobre o tempo, em *Dogville*, por exemplo, ele se dá pelas estações climáticas que vão moldando também o temperamento das personagens. Cenas cruéis no inverno e felizes no verão. Mas a dicotomia é quebrada pelas relações complexas na primavera e outono. *Dogville* é uma vila entre um penhasco e um abismo, o lugar no fim do mundo onde o que há de mais interessante é uma mina abandonada. O Deus do mundo (americanos) agora é a voz onisciente que deixa o espectador em posição

privilegiada. Godard também aparece em seus filmes como a voz do diretor, não do coro grego com fins morais, mas como a quebra de qualquer tipo de catarse possível em relações de transferência. Imagem é somente imagem. Serem roteiristas de seus filmes impede que o ego do escritor tente ultrapassar as letras perante a imagem. Isto está presente nas cenas dos seus filmes.

Vou me ater a cena final do filme *Melancholia* de LVT e dos finais fatais das personagens de JLG em seus filmes iniciais. O final é o mesmo: morte. LVT cria uma troca de valores onde a personagem perdida e melancólica, sem sentido na vida, vê o final do mundo com nobreza e sensatez. Já a irmã, organizada e racional entra em desespero. O fato marcante na cena é que com elas está uma criança dentro de uma cabana de tocos de madeira sem revestimento. Cria-se um mundo onde estão seguros e quem comanda a complexa relação de segurança, instantes antes do mundo acabar, é a transtornada melancólica porque está totalmente consciente do controle possível perante o desastre eminente.

No enredo fílmico, ficou evidente para o espectador que a catástrofe poria um ponto final definitivo no planeta, em vez de apresentar fins parciais, como em geral acontece nas obras do gênero. Ou seja, de acordo com Von Trier, ninguém permaneceria para contar ou relatar o ocorrido. Nenhuma voz em *off* narraria coisa alguma. A grande marca deste filme, no escopo da ampla filmografia catastrófica representada e reproduzida nas grandes, pequenas e pequeníssimas telas nas últimas décadas, é o fato de que, pela primeira vez, o *plot* anuncia que o mundo acaba, sem titubeios. Por isso, o fim do filme é, também, o fim da História e do (nosso) tempo. Sem transmutação. Sem recomeço. Sem reconquista. Ponto final. Depois, o nada (para nós) (MESSIAS, 2016, p. 01, grifos do autor).

JLG também define nos finais dos seus filmes a morte como protagonista. Ela aparece de forma não-dramática e estilizada; seja com movimentos não cotidianos, com cenas clichês de gangster ou até mesmo com explosão homérica ou um cotidiano acidente de carro.

A diferença é que enquanto JLG coloca a morte como derradeira, LVT trabalha o fim do mundo sem vestígios, sem ninguém para ficar e contar a história. Sem uma voz para explicar a situação. Simplesmente fim. Nesse momento as imagens contam tudo e quando param de serem projetadas o que resta é a vida. Essa é a nossa cabana que ficaremos até o momento final.

2.5.3 Encontros e desencontros na arte cinematográfica

A maior aderência entre Godard e LVT são as suas convicções sobre a transformação constante. Não se apegam a momentos e nunca se entregam a modismos, mesmo que venham de vanguardas. A dinamicidade e a coragem de estarem sempre se negando faz com que estes cineastas se reinventem constantemente e não se entreguem a maior característica da sociedade funcionalista que é a adaptação onde o novo torna-se o comum.

Sempre serão críticos de produções comerciais e vão incentivar, como em suas vidas, experimentações diferenciadas, mesmo que seja para dentro da solidão de um retiro ou no silêncio e desespero de uma depressão. Mas tudo é combustível para criação. Seguidores do desconstruir sempre estarão influenciados por esses diretores. Suas assinaturas, JLG e LVT, serão referências da não acomodação por caminhos aceitáveis e já consagrados.

Por outro lado, o sucesso é a desgraça para esses cineastas. Seria ver toda a luta de uma vida, para abrir as opções perante a indústria cinematográfica, ser finalizada vendo a própria indústria utilizando dos seus filmes como produto. O distanciamento nestes casos, não como uma técnica brechtiana, mas um afastamento proposital, torna-se necessário – seja provisório ou de forma definitiva. Com isso há uma busca constante pela reação de estranhamento no público com a intenção de deixá-lo consciente que está perante uma obra de arte e não uma cena real de sua vida para poder fazer compensações psicológicas.

Por fim, as relações dicotômicas ganham outros sentidos, se mantendo dinâmicos, inseridas num contexto da sociedade espetacularizada; inclusive na mudança de valores como o profano e o sagrado, o mimético e o estranhamento, o prazer e a ojeriza, o belo e o bizarro, a imagem e o texto. JLG e LVT transcendem uma relação de pura influência direta e ganham o patamar de aderência ontológica onde o ser, por meio de uma imagem, consegue chegar na sua autonomia interpretativa.

2.6 Cineastas influentes da produção de LVT

Assumidamente, os cineastas que exerceram grande influência em LVT são o dinamarquês Carl Theodor Dreyer (1889 – 1968) e o russo Andrei Tarkovski (1932-86). LVT explicita essas inspirações com citações em seus filmes homenageando esses artistas. LVT chega a dedicar seu filme *Anticristo* (2009) a Tarkovski, afinal, comungam na crença da expressão existencial por meio do sacrifício. LVT é fã do cineasta russo ao ponto de confessar ter assistido *O Espelho* (1975) – filme autobiográfico - por mais de vinte vezes. Em outro filme seu, *Melancolia* (2011), LVT resgata a figura do cavalo, tão marcante em Tarkovski, como nas cenas de *A Infância de Ivã* (1962) e *Solares* (1972); como também faz referência a imagem do quadro de Bruegel (Caçadores na Neve, 1565), também utilizada em *Solares*. (MIRAS, 2013, p.33)

Dreyer (*A paixão de Joana d’Arc*, 1928) é um mito para LVT. Chega ao ponto de, em ocasiões importantes, usar o smoking que o próprio Dreyer usava na década de 30. Influencia LVT na produção, para TV, de *Medeia* (1988 - roteiro adaptado de Dreyer) utilizando os mesmos atores que o cineasta iria usar num projeto que não conseguiu financiamento para sua realização. De seu precursor dinamarquês LVT traz, além da participação acumulada de roteirista em seus projetos, a elegância das imagens, como obras-primas, e apurado cuidado técnico. Característica inclusive que possibilitou seus primeiros prêmios em festivais de cinema. LVT se encantava pelos diálogos minimalistas durante as sessões dos filmes de Dreyer no Museu de Cinema na Dinamarca. Além da sua relação por serem conterrâneos, LVT admirava Dreyer por sua história de ser um cineasta precursor das produções cinematográficas do seu país mas também por ser incompreendido (STEVENSON, 2005, p. 42-43).

Já Tarkovski ia além de uma inspiração, quase romântica, que tinha em relação a Dreyer. O diretor russo era o exemplo de artista que não abria mão de impor sua estética sem restrições. Essa sensação de liberdade, no caso de Tarkovski com a poesia dos sentidos, fez com que LVT tivesse um respeito singular perante este diretor como artista. “Todo artista – não hesito em dizê-lo – pensa no encontro de sua obra com o público; o que ele pensa, espera e acredita é que essa sua produção irá mostrar em sintonia com a época e, portanto, vital para o espectador, atingindo o fundo da sua

alma” (TARKOVSKI, 2002, p. 204). O comprometimento do cinema com a existência humana, para Tarkovski, é mais fidedigna por meio da linguagem poética que supera muito os conflitos superficiais explorados pelo drama clássico.

Outro ponto característico do diretor russo era sua inquietude e personalidade presente. Em janeiro de 1977, Tarkovski fez um desabafo pedindo explicações às autoridades sobre a questão do seu filme *O Espelho* não estar em cartaz em seu país.

Estou cansado das suspeitas, de olhares atravessados e insultos indiretos dos nossos superiores hierárquicos de cinema. Eu exijo que me respondam a isto e reabilitem o meu nome de diretor cinematográfico soviético, assim como meu título de artista emérito da URSS com amplo lançamento de *O Espelho* nas telas da URSS e no exterior. Caso contrário, vou permitir-me a pensar que a cultura soviética, a sociedade e seus dirigentes me consideram um ser inútil ou prejudicial a suas fileiras. E, então, isso irá me dar a oportunidade de considerar-me completamente livre no comportamento que promove, na minha opinião, a restauração do meu bom nome de outras maneiras (TARKOVSKI, 2012, p. 178, grifo do autor).

LVT compactuava com esse tipo de atitude. Sempre fugindo das formalidades LVT muitas vezes foi punido por suas palavras em eventos de lançamento de seus filmes. Sempre nos holofotes, pelo bem ou pelo mal, os filmes do diretor dinamarquês sempre foram reconhecidos por estas ações de marketing. Apesar que em muitas ocasiões o diretor não comparecesse por ter muitas fobias, entre elas a do transporte aéreo. Desta forma, LVT também representa Tarkovski por sua presença marcante e ojeriza por explicações cognitivas de seus filmes.

CAPÍTULO III

A TRILOGIA DA DEPRESSÃO COMO PROCESSO

“Eu não saberia o que acontece, se não soubesse nada do prazer extremo, se não soubesse nada da extrema dor”. (BATAILLE, 2014, p. 294)

3.1 Anticristo e a inversão entre o sagrado e o profano

Nas cenas de violência em *Anticristo* as imagens são opacas. É como se tudo fosse noite e sem vida. E mesmo tendo a imensidão da natureza como cenário e personagem, os planos das cenas se fecham no interior dos protagonistas em constantes primeiros planos. A angulação e movimento das câmeras de LVT – com closes, primeiríssimos planos, panorâmicas e *trackings* - bem como nas imagens capturadas da natureza, reforçam esse enclausuramento. O diretor explora as vísceras e feridas abertas da alma. Nem na proteção, dentro de uma toca, nos sentiremos seguros. A liberdade se dá pela dor. A personagem protagonista do filme, ELA, após ferir a genitália do marido, o masturba até o gozo brotar com jatos de sangue. Logo em seguida pratica a própria circuncisão. É o estado que o ser humano abre mão do cognitivo e se entrega aos sentidos. A dor torna-se prazer e sinal de vida. Matar é só um desfecho para o mal reinar e, por meio da crueldade, soltar os demônios dentro de nós. E quando o Mal é morto pelo sufocamento, lento, prazeroso, ele ganha nova vida porque já está instalado no algoz. Venham a mim mulheres do feminicídio! E, a partir daquele momento, dezenas delas sobem a montanha em busca do Éden. Caminham sem sofrimento, sedentas pelo encontro com o divino, revalorizado pelo Mal.

Dessa prerrogativa de liberdade faz parte a irreligiosidade do artista, assumidamente ateu e profundamente cético nessa condição:

(...) o homem a-religioso nega a transcendência, aceita a relatividade da 'realidade', e chega até a duvidar do sentido da existência. (...) O homem moderno a-religioso assume uma nova situação existencial: reconhece-se como o único sujeito e agente da História e rejeita todo apelo à transcendência. (...) O homem faz-se a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado. (...) o homem profano é o resultado de uma dessacralização da existência humana. (...) Ele reconhece a si próprio na medida em que se 'liberta' e se 'purifica' das 'superstições' de seus antepassados (ELIADE, 2010, p. 165-166).

O ceticismo de LVT o leva a questionar a essência humana da crença nos seus níveis mais extremos. Na Trilogia da Depressão ele eleva essas relações quando propõe conflitos do sujeito com o outro, com o próprio planeta e consigo mesmo.

O filme *Anticristo*, dedicado ao diretor russo Andrei Tarkovski (1932 – 86), foi o primeiro filme da Trilogia da Depressão e serviu como enfrentamento do diretor com os problemas que havia passado com essa doença. Como roteirista criou um ambiente cujos valores eram invertidos, num mundo de veneração ao Diabo. Portanto, o próprio prefixo do título ganha outro sentido de realidade. O diretor solta seus demônios internos nas várias sequências de imagens em que a natureza ganha um viés de macabro por ser representada por meio de filtros opacos, movimentações lentas e proximidade dos objetos. Raízes expostas, troncos disformes, galhos secos e até mesmo os animais reforçam um sentido de domínio do Mal. O próprio som da natureza não tranquiliza. Remetem à ruídos de animais em tocaia onde o silêncio também ganha força. A natureza, nesse sentido, se coloca como selvagem, arredia ao detalhe do trabalho humano que é a cabana, localizada no coração da selva. Os protagonistas são Ele e Ela, o que já mostra a fragilidade de suas identidades. Faz a alegoria do paraíso com Adão e Eva na busca de um refúgio mas, nesse novo contexto, nos domínios do Mal. E nesse universo de imagens, onde sonho e realidade se mesclam, podemos notar o sacroprofano manifestando-se em sua plenitude.

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência

é compreensível, pois para os 'primitivos', como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o *sagrado* equivale ao *poder* e, em última análise, à *realidade* por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre *real* e *irreal* ou pseudo-real. (ELIADE, 2010, p. 18)

O pecado revelado não expulsa mas alicerça o ambiente numa cena final, já descrita, onde mais mulheres buscam, por meio de sua entrega total, o seu lugar nesse paraíso às avessas.

3.1.1 A crueldade como forma de purificação no universo sacroprofano

No prólogo do filme o diretor o destaca de duas formas: deixando as cenas em P/B e em *slow motion*. Nenhum detalhe é perdido; só um ocultado e revelado no final do filme. Na cena, após um banho a dois, um casal se entrega ao prazer do sexo. Paralelamente, no mesmo quarto, uma criança pula do berço e, perigosamente, abre a janela do 1º andar da casa e fica equilibrada no parapeito admirando a neve. É noite e, embalada pela música de tom religioso de Handel, da ópera Rinaldo, as ações do sexo com cenas explícitas e de uma criança brincando já choca por estarem num mesmo ambiente. Mas o sacroprofano ainda iria se manifestar de forma mais incisiva no ato final do prólogo: enquanto o casal chega no gozo a criança encontra a morte com a queda onde os flocos de neve escondiam um chão duro e frio. A cena revelada no final do filme é que Ela, momentos antes do orgasmo, via o perigo da criança mas preferiu não interromper o prazer para salvar o filho. Essa culpa causa uma depressão profunda e desencadeia todos os conflitos do filme. O primeiro deles foi a entrega para a tentação ao escolher o prazer em relação à preservação da vida.

Tudo o que abandona o domínio da percepção ordenada e clara ao nível das coisas escritas, tudo o que visa criar uma desordem das aparências. Introduzir uma dúvida na posição das imagens do espírito em relação umas às outras, tudo o que desordena a relação entre as coisas conferindo ao perturbado pensamento um aspecto mais vasto ainda de verdade e violência, tudo isto oferece à morte uma saída, põe-nos em contato com os mais refinados estados do espírito em cujo interior a morte se exprime (ARTAUD, 1987, p.12).

Como LVT escreve sobre suas experiências, o roteirista coloca a personagem Ele como sendo um psicanalista estruturalista que, para cada surto, tem uma técnica a ser aplicada. A primeira delas é fazer com que Ela enfrente seu maior medo que é reviver as últimas cenas com o filho numa cabana, isolada na natureza, onde ficaram sozinhos para a escrita de uma tese sobre feminicídio. Para se chegar na cabana eles enfrentam a natureza e, mais uma vez, a tentação do prazer aparece. Ela consegue se acalmar dos surtos por meio do sexo selvagem e Ele tenta resistir para manter o controle cognitivo mas, no final, sempre se entregam ao desejo carnal. A natureza celebra com um trio de animais que rondam o ambiente a todo momento: o corvo, o cervo e o lobo. É a nova configuração dos reis magos e que se embasam na alucinação de uma nova configuração celestial.



Fig. 19. Anticristo representado pelas três bestas

Fonte: <https://images.app.goo.gl/AGuZPFZAPyt9j3zt6>

O Sacroprofano se instala. A complexidade humana é escancarada pelas contraposições de suas diversas ambiguidades. O ser que muitas vezes chora de alegria e ri de dor; que violenta o que ama e afaga a ojeriza; que se alimenta do podre e descarta o nutritivo; enfim, a concepção de equilíbrio e harmonia, introduzida por valores religiosos, é questionada no sentido de ser somente a domesticação do bicho humano que quer se soltar a todo momento com os desejos mais obscuros. LVT proporciona uma catarse que é compartilhada com aqueles de mente livre. Para os demais, o desprezo e o choque servem somente como reações para os outros

assistirem. O mais importante é que, por dentro, a ferida seja atingida.

3.2 Melancolia e o fim do sentido da moral

O interessante no filme *Melancolia* é que tudo acaba após o beijo mortal entre os dois planetas. Após o choque tudo termina. Inclusive o filme. Nada sobra a não ser o pó do espectador que se junta à chocante cena de destruição total e, enquanto sobem os letreiros finais, surge um momento para o espectador respirar ou, pelo menos, ter consciência dessa ação e das ações que acabou de ver na tela. Ações estas embasadas na verdade, no “desempenho como um ato verdadeiro, dominado pelo ‘gesto absoluto’ que está na origem de toda linguagem humana” (ARTAUD, 1995, p 18). Mesmo assim LVT afirma que neste filme não foi tão incisivo nas crueldades e se deixou levar mais por licenças poéticas. Pelo sucesso do filme, mais do que choques, ele se questiona por isso (2011).

Quando não temos o freio da sociedade para manter o controle moral das ações humanas tudo torna-se imprevisível. Situação muitas vezes explorada em roteiros de naufragos vivendo isolados numa ilha, sobreviventes de desastres isolados numa montanha ou em alto mar, ou até mesmo, numa situação mais extrema, como experimentar os momentos que antecedem o extermínio do planeta. Esta última foi a escolha de LVT para o seu filme *Melancolia* (2011) onde a tensão de uma possível ameaça se transforma em realidade. Mas ao invés de explorar cenas de total caos das multidões, comum em filmes com esta temática, LVT procura mostrar como seres humanos podem desmoronar, mesmo aqueles com alicerces mais estáveis; e como também seres considerados frágeis, os acometidos por problemas psicológicos, por exemplo, podem se transformar em verdadeiras muralhas nesses momentos. Mais uma vez o sacroprofano mostra sua presença por meio dessas inversões de valores.

No filme *Melancolia* LVT coloca duas irmãs que, ao mesmo tempo que se contradizem, se completam. E na eminência do fim do mundo, como fez também em *Anticristo* – entre o bem e o mal - os valores são trocados de forma explícita. Enquanto Claire vê ruir todas suas aspirações materiais, Justine se acalenta vendo seu universo interno ganhar contornos gerais. A segurança e o acalento mudaram de posições. O

desespero agora alcança os anteriormente bem aventurados. Mas nessa jogo entre as irmãs, no final, LVT (2011) afirma que ambas são ele mesmo dentro de suas incoerências de ações e bipolaridades em sua vida. Essa é a face do melancólico.

Quase sempre, infelizmente, ele se surpreende face a face com seu duplo e não sabe, por conseguinte, qual atacar, tanto seu próprio reflexo lhe parece estranho. (...) Que a inibição se instale ou então que se traduza por uma fuga para diante, seja qual for a forma de produção que ela adote, talvez se trate sempre da mesma problemática, a de um sujeito à procura de sua própria identidade, quando esta lhe foi roubada por um espelho cego (LAMBOTTE, 2000, p. 72-73)

O sacroprofano se instaura nessa relação. O que era colocado como perturbação da ordem, o mal psicológico, torna-se o acalento dos seres no momento mais difícil que é encarar o fim. E quando aparece nesse contexto surge exacerbada como a maior qualidade possível que um ser humano pode ter. O fim dentro de um contexto material gerava o descontrole, mas, prestes ao fim material de tudo, é transformado em força, inteligência e coragem. Na cena final, Justine propõe a construção de uma cabana de proteção onde as irmãs e o sobrinho ficarão juntos, até o fim.



Fig. 20. Melancolia e o mundo próximo do fim

Fonte: <https://images.app.goo.gl/GqyDdT7V6vehmipE6>

Nesse contexto, todas as previsões otimistas de cientistas em relação às porcentagens improváveis de uma colisão são desdenhadas por LVT que resolve a questão com instrumento feito pelo marido de Claire com um pedaço de arame e uma estaca. Esse instrumento rudimentar desfaz todas previsões de cientistas e uma cabana construída com três gravetos com um canivete de uma criança resolve a proteção necessária para o intransponível. O sacroprofano estabelece nessa relação no resgate do óbvio. Muitas certezas podem vir do simples, no retorno às origens e na atenção aos sinais que nossos arquétipos nos anunciam.

3.2.1 O prólogo como prenúncio do fim

O prólogo em *Melancolia*, em *super slow motion*, é um filme a parte. Faz com que o espectador possa desfrutar cada detalhe da noiva onde o rosto mostra suas frustrações na vida mesmo dentro de uma realidade burguesa, da materialidade. Realidade que esconde, por trás de uma aparência de sucesso, com casarão e campo de golfe, uma família desestruturada e com sérios problemas psicológicos internos. A noiva se casa portanto com a natureza. Esse é um símbolo forte em LVT. O poder da natureza é insuperável, porém, transformador. A natureza intacta é a ordem, já a trabalhada é o caos. E a sensualidade das cenas da noiva com o contato direto com a natureza se dá pelas reações de ambos. Prazer ao humano e respostas como chuva, rio, granizo e vento pela natureza. A natureza sempre responde às ações humanas; pelo bem e pelo mal. E a resposta mais explícita, com mais veemência não é catastrófico, mas sim, um abraço mais apertado. Justine celebra esse encontro ao som de Tristão e Isolda de Wagner. Já o equilíbrio eterno somente se dará no imaginário buraco 19 do campo de golfe.

A primeira cena, num plano estático, vê-se a personagem principal já em estado de decadência. Ao dialogar com a fotografia e o cinema, os trinta segundos da imagem parada nos surpreende com uma lenta movimentação se dá ao fundo desfocado com pássaros mortos caindo do céu. O estado de pessimismo, mesmo com a imagem colorida, porém pastel, toma conta da tela já que o nascer do sol sugerido queima as nuvens suavemente. Cena corta para um jardim suntuoso, similar aos da realeza,

porém, com um insólito detalhe: nele há um relógio do sol. O tempo da imagem parada, por meio do ícone do relógio, torna-se uma personagem. Em trinta segundos novamente podemos observar as sombras que lentamente provam a passagem do tempo. Mas a sensação de tempo estático prolonga a dor, não a sensação de prazer no paraíso. Esta é a grande diferença dos elementos sacroprofanos que LVT injeta em suas imagens. O desastre eminente é apresentado de uma forma poética ao fazer o espectador admirar a pintura de Bruegel, resgatada de Tarkovski, e, como na cena inicial, pequenas folhas caem das árvores mas a imagem não é o que parece. Com um pequena deformação surgindo nota-se que é a pintura que começa a pegar fogo e soltar cinzas. Mas a cena é cortada pela paz no universo onde a contemplação do planeta se dá até ele próprio esconder uma pequena estrela do céu, cor de fogo. Nos 40 segundos do quadro pode-se dar valor aos detalhes e a música que vai assumindo o ritmo de uma tragédia anunciada, porém poética.

A fuga de Claire, com o esforço de levar seu filho nas costas, é em vão. Caminham deixando fundas pegadas num lugar que não existe: o buraco 19 no campo de golfe. A super câmera lenta prolonga esse sofrimento. O mesmo acontece com a cena seguinte mostrando a queda de um cavalo e ao fundo uma aurora boreal macabra. A beleza da imagem, homenagem também a Tarkovski, se choca com a dor do animal. Logo a seguir, como se dentro de um campo de força, a melancólica Justine é rodeada por insetos em posição de Cristo, como se sentisse a natureza ao seu redor e comunicasse com ela. Aí vem a imagem das irmãs e da criança, no campo, de noite, vestidos para a festa de casamento, sendo que cada um é iluminado por sua Lua particular. O planeta Terra passando pela Lua traz esperança no quadro seguinte e, mais uma vez, Justine se relaciona com a natureza ao sentir raios de luz passando por seus dedos. Sua fisionomia está mudada daquela do início. Energia e luz trazem vida às suas feições. A melancolia ganha um novo sentido: o de encontrar um sentido na vida, nem que seja experimentar o seu final.

Em seguida surge uma das cenas mais representativas do prólogo. A noiva Justine caminha com a dificuldade por raízes estarem emaranhadas em suas pernas. A conexão com a natureza ganha outro nível. Como Sade, “substitui geralmente Deus pela *Natureza em estado de movimento perpétuo*, mas ora é fiel a ela, ora a execra” (BARTAILLE, 1989, p. 105 – grifos do autor). Esta cena antecede a dos planetas se aproximando perigosamente. Na sequência, dentro de uma sala mórbida, um pequeno

incêndio nota-se de uma janela não tão translúcida. A seguir, segurando seu buquê, a noiva flutua nas águas de um riacho e segue seu fluxo com expressão e posição de um cadáver. Corte para a criança afiando um graveto com um canivete, Justine se aproximando ao fundo com uma mata agitada. Algo chama a atenção da criança que interrompe sua ação e olha. Novamente a cena da aproximação dos planetas se repete em outro ângulo e a tensão cresce junto com a música. O planeta Melancolia parece maior. E o choque inevitável acontece onde Melancolia praticamente engole a Terra antes de sumirem como poeira. Ao esticar o tempo e modular os momentos e volumes da música de Wagner a sensação de impotência perante o inevitável ganha dois contornos: o do alívio do fim de um sofrimento e do desespero de quem vai perder tudo por não crer num porvir. E todo esse conflito será desenrolado no filme.

3.3 Ninfomaniaca e o poder do erotismo

O filme *Ninfomaniaca*, que fecha a trilogia da depressão, já começa com uma grande novidade nos filmes de LVT que foi sua duração que ficou na versão do diretor em 5h25m. O diretor despeja tudo o que sobrou para ser resolvido de sua depressão no sentido mais Freudiano possível. Porém, a distribuição mundial, sob responsabilidade da produtora francesa *Les Films du Losange*, com ciência do diretor, dividiu o filme em dois volumes. Estes haviam cortes de cenas – principalmente de sexo explícito e inserções gráficas do original - adequando para o tempo e conteúdo que pudessem aumentar suas possibilidades de comercialização. LVT deixa claro que não participou da criação dessas versões e que o filme, versão do diretor, é somente um. Utiliza, inclusive, o termo de versão censurada mas com autorização do autor nos créditos de abertura. O filme que analisamos é a versão do diretor e não o distribuído internacionalmente. Inclusive a mesma produtora, também sem participação do diretor, lançou uma terceira versão, de quatro horas, com muitos cortes que o diretor chama paradoxalmente de censura autorizada. O que não deixa também de ser uma jogada de marketing já que a obra completa fica sempre sendo buscada vias ilegais e trazendo a curiosidade e interesses do público em relação a este fato.

Mais uma vez estrelado por Charlotte Gainsbourg, presente nos três filmes da Trilogia da Depressão, *Ninfomaniaca* manteve a estratégia de LVT em buscar uma

interpretação mais autêntica do elenco simplesmente não definindo o que iria gravar no dia e nem com um roteiro detalhado das cenas. Muitas lacunas os atores improvisavam de acordo com estímulos do diretor no momento da gravação. Essa forma excêntrica, e não linear, de comandar o set de filmagem faz com que ele tenha atores de confiança sendo que muitos fiquem somente na primeira experiência.



Fig. 21. Filme Ninfomaníaca repleto de fantasias sexuais e gráficos

Fonte: <https://images.app.goo.gl/hXCYP6gSutZbk2Rn8>

No lançamento do filme anterior, *Melancolia*, no Festival de Cannes de 2011, LVT expulso e considerado *persona non grata*. Antes porém, fez questão de dizer que estava preparando o final da Trilogia da Depressão com um “pornô *cult*” com atores famosos (2014). Dentro do seu tom irônico estava se referindo à *Ninfomaníaca*. Neste filme, a crueldade está no sexo sem amor. A mecanicidade do ato de perpetuação da espécie é mostrada a partir de gráficos e pensamentos racionalizados. “Onde acreditamos apreender o Graal, apreendemos apenas a *coisa*, o que fica em nossas mãos é apenas um caldeirão...” (BATAILLE, 2013, p. 123 – grifo do autor). Até mesmo o sadomasoquismo é tratado como castigo racional, o que também traz o prazer, mas num estado de letargia das sensações. Essa nova relação com a crueldade, por meio da violência, física e psicológica, faz LVT manter um fio condutor em seus filmes

utilizando todo seu talento para conectar o que seria, a partir de um olhar analógico da imagem, o antagônico sacroprofano em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sacroprofano de LVT repousa no interdito do erótico e na vitalidade da crueldade. No caos de LVT todas as categorias permeiam nos seus filmes. Nesta tese destacamos cada uma delas em seus filmes da Trilogia da Depressão para termos um recorte na infinidade de análises possíveis.

Nos filmes da Trilogia da Depressão de LVT o sacroprofano se instaura. A complexidade humana é escancarada. O sujeito chora de alegria e ri de dor, violenta o que ama e afaga o que odeia, ingere o que não presta e refuga o saudável. A concepção de equilíbrio e harmonia, introduzida por valores de uma falsa moral, é questionada, enfim, por ser somente a domesticação do bicho humano que, incessantemente, é tentado por desejos obscuros. O mais importante nesse contexto para LVT é que, por dentro, a ferida seja atingida.

As imagens se apoiam na inversão de valores. Razão e emoção trocam de papéis a todo momento. A afirmação de críticos de cinema de que LVT “faz filmes sem sentido que parecem significar algo” (STEVENSON, 2002, p. 02) pode estar no olhar de quem não identificou que o propósito dos seus filmes é cercar o universo dos sentidos sem necessariamente estar apoiado pelo cognitivo. Caminha no universo do interdito e da transgressão simultaneamente.

O que faz com que seja tão difícil falar do interdito não é apenas a variabilidade de objetos, mas um caráter ilógico. Jamais, a propósito do mesmo objeto, uma proposição oposta é impossível. Não há interdito que não seja transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, muitas vezes ela é até prescrita (BATAILLE, 2014, p. 87).

A crueldade artaudiana e o erotismo batailliano são, dentro de uma concepção sacroprofana, algumas dessas formas transgressoras dos interditos expelidos nos filmes de LVT em sua Trilogia da Depressão. LVT traz em suas obras, baseado em experiência próprias por meio de suas patologias psíquicas, a essência da paródia do sacrifício de Deus: a Missa Negra. “O homem mítico morreu, nos deixando essa última mensagem – no fim das contas, uma risada negra” (BATAILLE, 2017, p. 69). Isso mostra que LVT busca em seu cinema, por meio de ações imagéticas hercúleas e de forma incessante, resgatar as cinzas da fogueira que queimam as ações ritualísticas.

A Trilogia da Depressão de LVT nutre as respostas para os sonhos do ser humano não somente pela harmonia onírica, mas, principalmente, pelos paradoxos sacroprofanos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ALMEIDA, José Luis Vieira de. **Tá na rua**: representações da prática dos educadores de rua. São Paulo: Xamã, 2001.
- ARTAUD, Antonin. **A arte e a morte**. Lisboa: Livreiros Editores, 1987.
- ARTAUD, Antonin. **El cine**. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUMONT, JACQUES. **Du visage au cinema**. Paris: Editions de l'Étolie/Cahiers du Cinema, 1992.
- BADLEY, Linda. **Lars von Trier**. Chicago: Illinois, 2010.
- BARANITA, Pedro Alexandre de Almeida Lima Fernandes. **O anti-herói no cinema**. 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2015. Acesso em 11/12/2019, Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/19486>
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita**: precedida de "A noção de dispêncio. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa, Relógio D' Água, 1991.
- BAUER, M. W.; AARTS, B. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Orgs). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 39-63.
- BERGALA, Alain. **D'une certainemanière**. IN: Cahiers du Cinéma. Paris: Ed. 370,1985.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht – a estética do teatro**. São Paulo: Graal, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BRAZ, Wilza Assunção. **Anticristo** - feminilidade e loucura na obra de Lars Von Trier. 2010. 85 f. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CRUZ, Luiz Gustavo Françoso Pereira da. **Dogville, de Lars von Trier, e a utilização da obra de Brecht como modelo**. 2011. 103 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, ECA, 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: Imago, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo e Godard**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

ELIADE, Mircea. **Histórias das crenças e das ideias religiosas II** – de Gautama Buda ao triunfo do cristianismo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FLASZEN Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. Obras completas, ESB, v. XV. Rio de Janeiro: Imago, 1917-1996.

FREUD, S. **Psicopatologia da vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

GROTOWSKI, Jerzy (1976). **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

GUTFREIND, C. F.; SILVA, J. M. da. **Guy Debord: antes e depois do espetáculo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LUMHOLDT, Jan. **Lars von Trier interviews**. Jackson: Mississippi, 2003.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MATSUZAWA, Ricardo Tsutomu. **Estágios e categorias do maneirismo**: uma classificação possível. SOCINE2015. Anais digitais. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2015/15031/ricardo_tsutomu_matsuzawa/estagios_e_categorias_do_maneirismo_uma_classificacao_possivel Acesso em: 22 junho 2016.

MESSIAS, Adriano. Um tipi[1] para o enfrentamento do real. In. **Transobjeto**– Grupo de estudo dos confrontos entre o realismo especulativo e o realismo peirceano. **Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD)**, da PUC-SP. 15 jan. 2016. Disponível em: <<https://transobjeto.wordpress.com/2016/01/15/um-tipi1-para-o-enfrentamento/> Acesso em: 30 maio 2016.

MIRAS, Elisângela. **A representação do feminino no cinema**: uma análise semiótico-psicanalítica de filmes de Lars Von Trier. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013.

MOTTA, Leda Tenório da. **Barthes em Godard** – críticas suntuosas e imagens que machucam. São Paulo: Iluminuras, 2015.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes** – uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras & Fapesp, 2011.

MOURA, Natasha. **Bergman 100 anos**: a trilogia do silêncio (1961 a 1963). 24 set 2018. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/bergman-100-anos-a-trilogia-do-silencio-1961-a-1963/> Acesso em: 02 de dezembro de 2019.

PAZ, Octavio. **Um mais além erótico**: Sade. São Paulo: Mandarin, 1999.

PETRAGLIA, Izabel Cristina. **Edgar Morin** – a educação e a complexidade do ser e do saber. Petrópolis: Vozes, 2001.

RAMOS, Mônica Miranda. **Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Heneke e Von Trier**. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. Do “mito” ao “simulacro”: a crítica da mídia, de Barthes a Baudrillard. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 10, p. 117-128, dez. 2005.

STANISLAVISKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

STEVENSON, Jack. **Lars Von Trier**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

TARKOVSKI, A. **Diários**: 1970-1986. São Paulo: Ed. É Realizações, 2012.

TARKOVSKI, A. A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TIEZZI, Ricardo. **Anatomia do Anticristo**: narrativa arquetípica no filme de Lars von Trier. 2013. 183 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013.

VERZTMAN, Júlio Sérgio; PINHEIRO, Maria Teresa da Silveira; QUINTELLA, Rogério Robbe;. Distinção teórico-clínica entre depressão, luto e melancolia. *Revista Psicologia Clínica*, v. 22, n. 2, p. 147-168, 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/2910/291022025010.pdf>>. Acesso em: 16 abril 2016.

Filmes

ANTICHRIST. Direção: Lars von Trier. Produção: Meta Louise Foldager. Intérpretes: Charlotte Gainsbourg e Willem Dafoe. Roteiro: Lars von Trier e Anders Thomas Jensen. Música: Kristian Eidnes Andersen. Hvidrove, Dinamarca: Califórnia Filmes distribuidora, 2009. 1 DVD (110 min), color. Produzido por Zentropa Entertainments.

MELANCHOLIA. Direção: Lars von Trier. Produção: Louise Vesth e Meta Louise Foldager. Intérpretes: Kirstein Dunst; Alexander Skarsgard; Charlotte Gainsbourg; Kiefer Sutherland, Charlotte Rampling, John Hurt, Stellan Skarsgard; Udo Kier e outros. Roteiro: Lars von Trier. Hvidrove, Dinamarca: Califórnia Filmes distribuidora, 2011. 1 DVD (136 min), color. Produzido por Zentropa Entertainments.

NYMPHOMANIAC - extendeddirector's cut. Direção: Lars von Trier. Produção: Louise Vesth. Intérpretes: Charlotte Gainsbourg; Stellan Skarsgard; Stacy Martin; Shia LaBeouf; Christian Slater; Jame Bell; Uma Thurman; Willem Dafoe e outros. Roteiro: Lars von Trier. Hvidrove, Dinamarca: Califórnia Filmesdistribuidora, 2013. 1 DVD (326 min), color. Produzido por Zentropa Entertainments.

Vídeos (entrevistas)

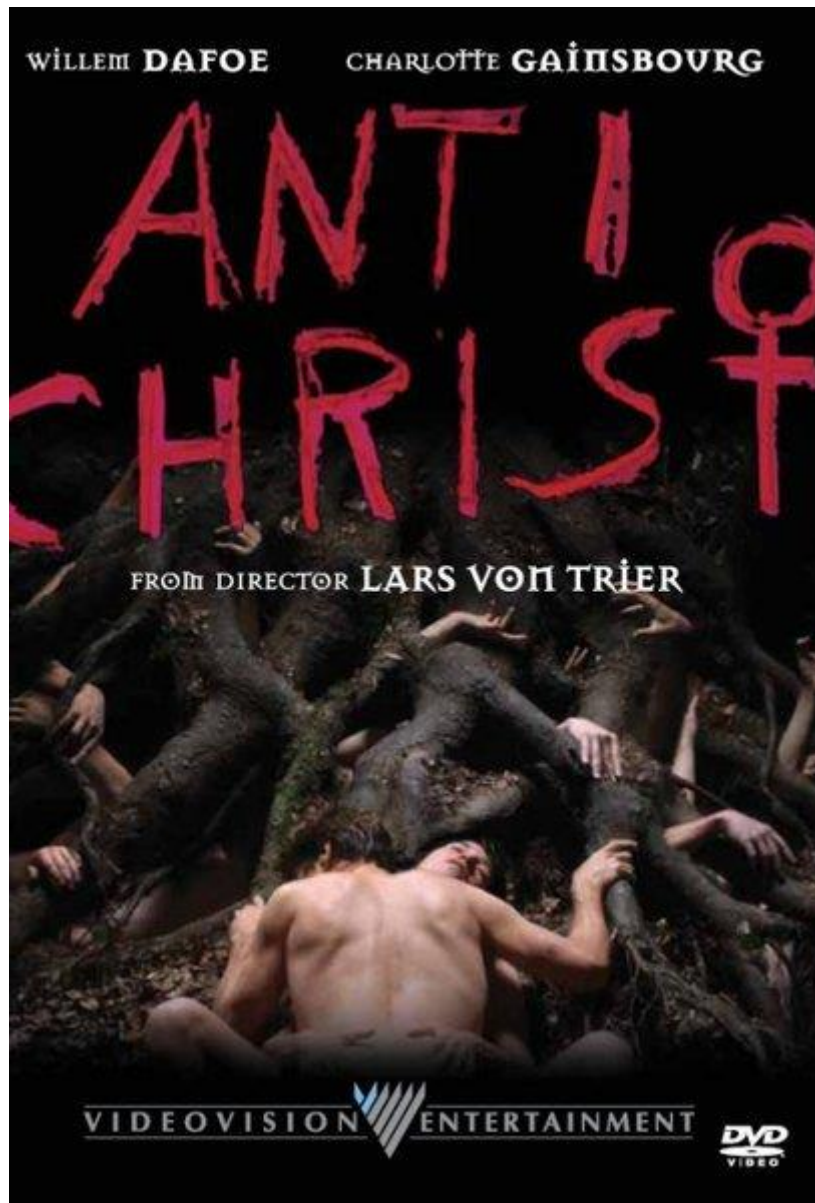
ENTREVISTA NINFOMANÍACA COM CHARLOTE GAINSBORG LEGENDADO. JOSÉ, Érico. **YouTube**. 06 jan. 2014. 12min.09s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZALr1XOUX5g>> Acesso em: 12 março 2019.

GEORGES BATAILLE – A LITERATURA DO MAL. Colunas Tortas. **YouTube**. 27 ago. 2016. 09min. 02s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mj1HbXt540w>> Acesso em 10 de abril de 2019.

MELANCOLIA – ENTREVISTA COM LARS VON TRIER – LEGENDADO. CinemaemCena. **YouTube**. 02 ago. 2011. 07min09s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=05dLYLC91Y0>> Acesso em: 24 de fev. 2019.

ANEXOS

ANEXO A - CARTAZ FILME ANTICRISTO

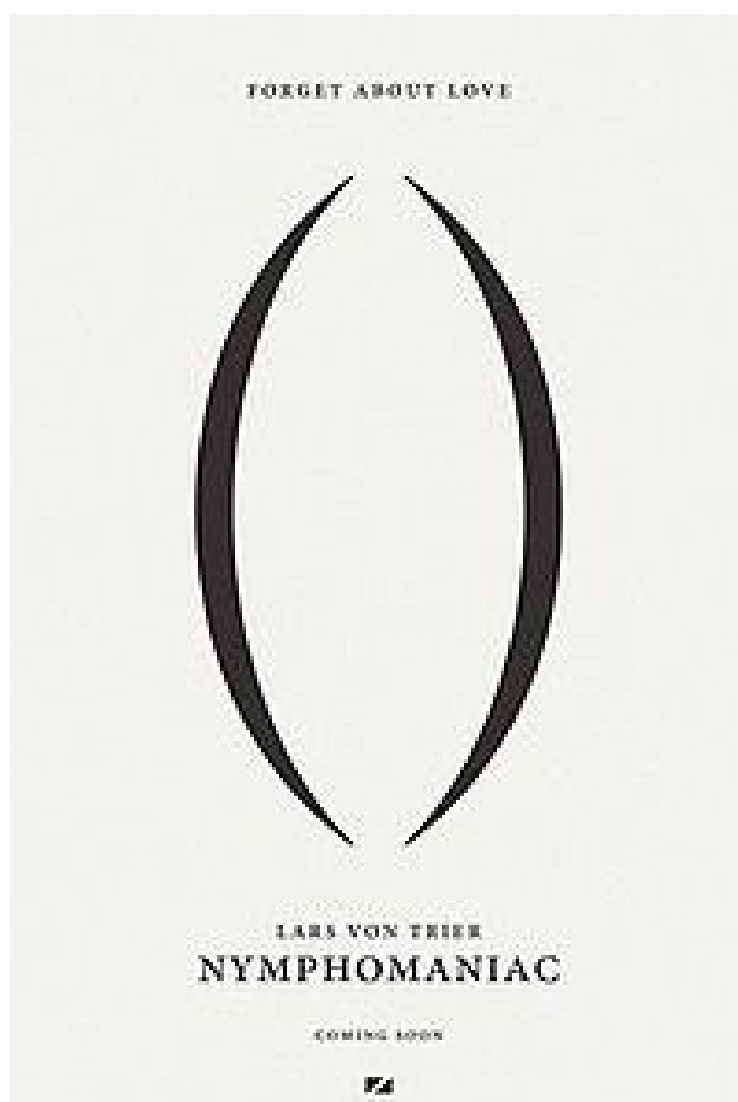


ANEXO B - CARTAZES FILME MELANCOLIA





ANEXO C - CARTAZES FILME NINFOMANÍACA







LARS VON TRIER
NINF()MANÍACA
ESQUEÇA O AMOR





ESQUEÇA O AMOR

8 = = = D ~

LARS VON TRIER
NINFOMANÍACA
VOLUME II





LARS VON TRIER

NINF()MANÍACA

ESQUEÇA O AMOR

ZENTROPA ENTERTAINMENTS — SYMPHOMANIAC — LARS VON TRIER
 — CHRIS BAY — GASTON BOURG — STELLAN SKARSGÅRD — STACY MARTIN — SIMIL LABROU — CHRISTIAN SLATER — JAMIE HILL — UMA THURMAN — WILLEM DAFOP — MIA GOTH — SOPHIE KENNEDY CLARK
 — KONNIE NIELSEN — MICHAEL PAS — JEAN-MARC BARR — UDO KIER — LOUISE VESTH — PETER AALBÆK JENSEN — MARIE GADE DENESSEN — PETER GARDE
 — CATHERINE BOUQUËRE — MARIANNE SKÖL — BERTRAM HENNING — MADELINE FRANK — MANUEL ALBERTO CLARO, DFP — PETER BJØRTH — SOLELY MALINE STENSGAARD
 — KRISTIAN SELIN — HENRIK ANDERSEN — JENNY HALLUND — ANDBERS REIF — SIMONE GRAY BONDY — ALEXANDER SCHERER
 — MAXON RASMUSSEN — DENNIS KNUDSEN — CHARLOTTE RULH — MARIANNE JUL HANSEN — SASCHA VERHEY — ZENTROPA ENTERTAINMENT/31 APS
 — ZENTROPA INTERNATIONAL KÖLN — SHUT MACHINE ZENTROPA INTERNATIONAL FRANCE — CAVIAR ZENBELIGE ZENTROPA INTERNATIONAL SWEDEN — ARTE FRANCE CINEMA — FILM VEST
 GROUPE GRAND ACCORD — ART G.E.L.C. — DANISH FILM INSTITUTE — FILM UND MEDIENSTIFTUNG NRW — EURIMAGES — DEUTSCHER FILMFÖRDERFONDS — CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE
 — THE BELGIAN F&S SOCIÉTÉ — SWEDISH FILM INSTITUTE — THE JEANER ANIMODROMA FUND (SVE) — THE MEDIA PROGRAMME OF THE EUROPEAN UNION
 — DR. HORDISK FILM & TV FOND — CANAL+ — ARTE FRANCE — NOBISK FILM CINEMA DISTRIBUTION — DEN VESTDANSKE FILMPULJE — CINE+ — TRUSTNORDISK
 AN OFFICIAL DANISH-GERMAN-FRENCH-BELGIAN CO-PRODUCTION IN ACCORDANCE WITH THE 1992 EUROPEAN CONVENTION ON CINEMATOGRAPHIC CO-PRODUCTION
 © 2013 ZENTROPA ENTERTAINMENT/31 APS — ZENTROPA INTERNATIONAL KÖLN — SHUT MACHINE ZENTROPA INTERNATIONAL FRANCE — CAVIAR ZENBELIGE — ARTE FRANCE CINEMA

LARS VON TRIER



FORGET ABOUT LOVE

NYMPHOMANIAC

ANEXO D - FICHA TÉCNICA FILME ANTICRISTO

DIREÇÃO: Lars von Trier

EQUIPE TÉCNICA

Roteiro: Lars von Trier

Produção: Meta Louise Foldager

Fotografia: Anthony Dod Mantle

Trilha Sonora: Kristian Eidnes Andersen

Estúdio: Arte, arte France Cinéma, Canal+, CNC, Danmarks Radio (DR), Det Danske Filminstitut, Film i Väst, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Liberator Productions, Lucky Red, Memfis Film, Nordisk Film- & TV-Fond, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Slot Machine, Svenska Filminstitutet (SFI), Sveriges Television (SVT), Trollhättan Film AB, ZDF/Arte, Zentropa Entertainments, Zentropa International Köln, Zentropa International Poland, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)

ELENCO

Charlotte Gainsbourg, Storm Acheche Sahlstrøm, Willem Dafoe

Ano: 2009 – 108 min.

ANEXO E - FICHA TÉCNICA FILME MELANCOLIA

DIREÇÃO: Lars von Trier

EQUIPE TÉCNICA

Roteiro: Lars von Trier

Produção: Louise Vesth, Meta Louise Foldager

Fotografia: Manuel Alberto Claro

Estúdio: arte France Cinéma, Canal+, Centre National du Cinéma et de L'image Animée (CNC), CinéCinéma, Danish Filminstitute, Danmarks Radio (DR), Edition Video, Eurimages, Film i Väst, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Liberator Productions, Memphis Film, Nordisk Film Distribution, Nordisk Film- & TV-Fond, Slot Machine, Sveriges Television (SVT), Swedish Film Institute, Zentropa Entertainments, Zentropa International Köln, Zentropa International Sweden

Distribuidora: Califórnia Filmes

ELENCO

Alexander Skarsgård, Brady Corbet, Cameron Spurr, Charlotta Miller, Charlotte Gainsbourg, Charlotte Rampling, Christian Geisnæs, Claire Miller, Deborah Fronko, Gary Whitaker, James Cagnard, Jesper Christensen, John Hurt, Katrine Sahlstrøm, Kiefer Sutherland, Kirsten Dunst, Stellan Skarsgård, Udo Kier

Ano: 2011 – 136 min.

ANEXO F - FICHA TÉCNICA FILME NINFOMANÍACA

DIREÇÃO: Lars von Trier

EQUIPE TÉCNICA

Roteiro: Lars von Trier

Produção: Bert Hamelinck, Bettina Brokemper, Louise Vesth, Maj-Britt Paulmann, Marianne Jul Hansen, Marianne Slot, Marie Cecilie Gade, Peter Aalbæk Jensen, Peter Garde, Sascha Verhey

Fotografia: Manuel Alberto Claro

Estúdio: Zentropa Entertainments

Montador: Molly Marlene, Stensgaard

Distribuidora: Califórnia Filmes

ELENCO

Caroline Goodall, Charlotte Gainsbourg, Christian Slater, Connie Nielsen, Hugo Speer, Jamie Bell, Jean-Marc Barr, Jens Albinus, Jesper Christensen, Mia Goth, Michäel Pas, Nicolas Bro, Shia LaBeouf, Sophie Kennedy Clark, Stacy Martin, Omar Shargawi, Udo Kier, Uma Thurman, Willem Dafoe

Ano: 2013 – 325 min.