

O caos reina: a opressão feminina como contínuo estado de exceção no filme *Antichrist*, de Lars von Trier

Patrícia de Almeida Kruger*

O filme *Antichrist* (*Anticristo*, em português, 2009), do cineasta dinamarquês Lars von Trier, é o 10º longa-metragem de sua carreira, que inclui, ainda, documentários, roteiros, séries e filmes para a TV. Um dos fundadores do influente movimento *Dogma*, de 1995, ao lado de seu conterrâneo Thomas Vinterberg, Trier conta com obras bastante conhecidas, como *Idioterne* (*Os Idiotas/Los Idiotas*, 1998), *Dancing in the Dark* (*Dançando no escuro/Bailando em la oscuridad*, 1999), *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) e seu mais recente trabalho, *Melancholia*, (*Melancolia*, 2011). Embora suas inovações formais, técnicas e temáticas sejam bastante conhecidas do público, bem como o fato de seus filmes não serem recepcionados sem certa dose de incômodo, a ocasião do lançamento de *Antichrist* criou uma polêmica à parte. Grande parte desta polêmica centrou-se no fato de o filme ter sido compreendido pela crítica como misógino, o que seria, segundo tal crítica, uma característica já demonstrada pelo cineasta em outras obras, como no filme *Breaking the Waves* (*Ondas do Destino/Rompiendo las olas*, 1996).

Nesta obra, a atriz Emily Watson interpreta Bess, uma mulher bastante ingênua e imatura de um vilarejo cuja comunidade é severamente reprimida e controlada pelos ditames da Igreja Presbiteriana. Seu marido, Jan (Stellan Skarsgård), após sofrer um acidente e ficar imóvel, encoraja-a a manter relações sexuais com outros homens a fim de não privar a esposa do prazer sexual que ele não mais poderia proporcionar. Pede ainda para que a esposa lhe narre estas experiências e afirma que ela estaria, assim, também o auxiliando em sua recuperação. O resultado deste autossacrifício em nome do amor é que Bess acaba sendo fatalmente estuprada e espancada por um marinheiro em um barco, além de proibida, já que pecadora, de ser enterrada segundo os preceitos da igreja cristã. Contudo, seu marido se recupera quase miraculosamente após sua morte, e executa sua cerimônia fúnebre no mar.

Gostaríamos de observar que, tanto aqui quanto em *Antichrist*, a opressão feminina não é endossada pelo diretor, mas sim exposta e problematizada por diversos elementos que dificultam uma associação direta entre o conteúdo mostrado e a visão do diretor, ou mesmo uma interpretação naturalista do filme, como se este trouxesse um retrato fiel da realidade. Se apenas lembrarmos que *Breaking the Waves* é dividido em capítulos, cada intervalo entre eles ilustrado com paisagens claramente românticas acompanhadas de música *pop* (o que já gera certo contraste) ou, ainda, que ao final do filme sinos gigantes são vistos ressoando no céu, podemos ter algumas dicas da forma distanciada por meio da qual devemos tratar a obra. O que está sendo apresentado ao debate, aqui, são os vários mecanismos repressores – religião e patriarcalismo, por exemplo –, que corroboram as atitudes de Bess e, num plano mais abrangente, a constituição do imaginário feminino com estereótipos tais como sua vinculação ao sacrifício, ou à natureza.

Observemos também que, dentro desta estrutura distanciadora, que dificulta uma leitura realista do filme, o que se apresenta é um melodrama, gênero este que tem forte relação com a representação clássica, no cinema, do que seria o “feminino”. Por utilizar esta forma como objeto de investigação, e não como o gênero que estrutura o filme, estaríamos aqui sendo convidados, afinal, a refletir sobre o cinema hegemônico, ou mesmo sobre a indústria cultural como um todo (vide a utilização das canções *pop*) e sua representação do que a mulher deve sentir, como se comportar, e o que que pensar, ao longo da história.

* Mestranda em Literatura e Cinema, programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Brasil.

De forma semelhante, acreditamos que *Antichrist* estrutura-se também de uma maneira que permita o distanciamento e uma abordagem crítica do que o filme apresenta, e não como um filme naturalista, oferecendo um transparente recorte de realidade. O gênero de horror e sua representação do feminino, nesse sentido, seria utilizado como elemento a ser questionado, e não como forma total do filme, de maneira semelhante à utilização do melodrama em *Breaking the Waves*. É nesta chave que objetivamos desenvolver nossa análise da obra. Para tanto, ainda estabelecendo um diálogo com o filme *Breaking the Waves*, vale observar o comentário do próprio Trier em entrevista concedida pouco antes da estreia de *Antichrist*.

Nesta entrevista, o cineasta afirma que “seja o filme sobre o que for, ele não é o que o diretor pensa”. O mais importante em sua técnica, segundo ele, seria apresentar uma tese com a qual ele mesmo não concorda. Diz, ainda, não acreditar que existam sinos no céu (referência óbvia ao final do filme *Breaking the Waves*) e que, ao tentar defender algo em que não acreditamos, tornamo-nos mais inteligentes, por ser este um ótimo exercício para quem tem uma mente humanista. Declara, ainda: “Mesmo que muitos não vejam *Antichrist* como um filme humanista, ele não deve inspirar as pessoas a levar adiante mais caças às bruxas; já tivemos o suficiente disso”(Trier, 2009).

Neste sentido, cremos também que o que se apresenta à plateia em *Antichrist*, além de não refletir diretamente as opiniões do cineasta, vai muito além da interpretação do filme comumente difundida. O material apresentado pelo filme exigiria, assim, a compreensão da forma distanciada e crítica pela qual é exposto, e não uma leitura passiva e conivente com os argumentos ideológicos apresentados. De acordo com esta, o filme seria sobre um casal que, ao fazer sexo, não percebe que seu filho lança-se através da janela. A mãe, interpretada por Charlotte Gainsbourg, entra numa profunda crise de luto e seu marido, um terapeuta cognitivista interpretado por Willem Dafoe, para ajudá-la, propõe uma viagem conjunta à cabana que o casal possui no meio da floresta. Lá ele pretende fazê-la confrontar seus medos, com vista à superação dos ataques de ansiedade que surgiram com a perda da criança.

No entanto, as coisas acabam saindo do controle. Além dos estranhos animais que lá aparecem, toda a natureza ao redor da cabana parece personificar certa fantasmagoria, que se intensifica quando Dafoe¹ percebe que o tormento da esposa é de longa data: descobre que a esposa torturava a criança, invertendo seus calçados. Mais do que isso, que Gainsbourg não havia finalizado sua tese sobre o feminicídio na cultura ocidental, tendo, ao contrário, se identificado com o argumento a ser criticado: o de que há um mal intrínseco às mulheres, justificando tal barbárie. A comprovação da loucura da esposa concretiza-se em seu ataque ao marido. Com receio que Dafoe a abandone, ela golpeia seus genitais, e depois restringe seus movimentos perfurando sua perna e acoplando um peso a ela. Logo em seguida, ela mutila seu próprio genital. Dafoe consegue livrar-se do peso em sua perna, sofre um novo ataque da esposa e é levado a cometer seu assassinato por asfixia. Ele então queima o corpo da esposa em uma fogueira e deixa a cabana, encontrando, no caminho, centenas de mulheres sem rosto que surgem da floresta.

Esta difundida compreensão do filme ignora, a nosso ver, dois fatos muito importantes para uma abordagem crítica da obra. O primeiro é que, embora as personagens não tenham nome, e grande parte do filme se passe na cabana do casal batizada de “Éden” – o que estimula a averiguação do caráter mítico-alegórico que também se faz presente no filme –, somos igualmente informados de que a história se passa nos Estados Unidos, mais precisamente na cidade de Seattle. É justamente neste país que a psicoterapia comportamental cognitiva (*cognitive behavioral therapy*) tem sua maior difusão, sendo esta baseada em métodos racionalistas que também estruturam, não por acaso, a organização da produção no sistema capitalista, e a própria Constituição Norte-americana, relações estas importantes para a discussão do filme, e que pretendemos explorar mais adiante.

Por ora, vale lembrar que o fato de as personagens não serem nomeadas reforça semelhantemente a leitura distanciada, brechtiana mesmo, que o filme incita. Vale lembrar que o

¹ Uma vez que em *Antichrist* temos a presença de duas personagens sem nome, iremos nos referir, a título de praticidade, à personagem masculina como Dafoe e à personagem feminina como Gainsbourg.

diretor vem atualizando o estilo épico característico do dramaturgo alemão já há algum tempo, sendo que a referência mais óbvia a esta reapropriação deu-se em *Dogville* e em *Manderlay*, com os cenários riscados a giz, e o convite ao estranhamento do material apresentado. De maneira similar, a leitura estranhada provocada por *Antichrist* opõe-se à mera assimilação do enredo do filme e exige nossa atenção para sua divisão em prólogo, epílogo e capítulos; para a atuação nada naturalista dos atores; para sua carga simbólica e onírica; para o comentário que a ária do prólogo faz ao filme; para os movimentos da câmera e a inserção de elementos fantásticos que quebram a linearidade narrativa da obra.

Ainda no âmbito deste *método brechtiano* (Jameson, 1999) adotado por von Trier, notemos aqui a atuação da dinâmica entre o indivíduo e o coletivo, tão cara ao dramaturgo alemão. Logo, as discussões levantadas pelo filme, aparentemente no campo da intersubjetividade, devem também ser estendidas para toda uma coletividade. Portanto, não é por acaso a não nomeação das personagens – elas representam grupos, funções sociais: homens e mulheres; e, ao mesmo tempo são historicamente situadas: um núcleo familiar norte-americano, formado por dois intelectuais, situados na contemporaneidade. Desta forma, as questões que pretendemos debater concernentes à opressão feminina devem ser contempladas de uma forma dialética que dê conta de sua inter-relação entre o plano histórico e social e o plano do indivíduo e de sua subjetividade, inclusive de sua construção psíquica.

Com isso, chegamos ao outro fato essencial para a interpretação do filme: um pressuposto ousado, amplamente ignorado pela crítica, e que, no entanto, condiz com o uso recorrente, por Trier, de uma estratégia denominada “armadilha ideológica”, qual seja, uma elaboração artística que permite que uma cilada, uma mistificação, um engodo seja desfeito. Neste caso, a armadilha se dá com a estruturação do filme através de um foco narrativo determinado, que acreditamos estar vinculado à personagem de Willem Dafoe, foco este que, apresentando uma determinada visão de mundo, insere-se numa estrutura maior, o ponto de vista do filme, que comenta, desmente, perturba e coloca à prova nosso narrador. Esta armadilha, quando não percebida, ou seja, quando ignorado que o filme possui um narrador cuja versão dos fatos deve ser encarada com cuidado, pode levar às inúmeras interpretações falaciosas da obra, que enxergam nela, por exemplo, uma afirmação da misoginia.

Devemos, assim, atentar ao risco da aderência (ingênua) à narrativa desta personagem, aderência que é alimentada por ser ele um terapeuta, um homem da Ciência, da Razão (e de sucesso, diga-se de passagem, que se gaba de ter tratado dez vezes mais pacientes do que o psiquiatra “recém-saído da universidade” que prescrevia remédios para Gainsbourg), disposto a ajudar sua esposa a superar o trauma da perda do filho. Nada mais honroso! A tarefa que nos cabe é perceber que, assim como ele conduz a esposa por meio de sua abordagem racional de tratamento da dor, ele também está conduzindo a audiência a compartilhar de sua ótica, como se esta fosse a ótica do filme.

No entanto, as provas de que a condução da narrativa é feita tão somente por Dafoe estão espalhadas por todo o filme, sublinhando seu papel central na configuração da história. Para tanto, basta notar que a câmera subjetiva relaciona-se comumente com o seu olhar, e que pouquíssimas cenas se dão na presença isolada da personagem feminina, ao contrário dos vários momentos centrados na personagem masculina, que também é a única a presenciar acontecimentos “fantásticos”, como a famosa cena em que uma raposa, em meio ao seu autodilaceramento, exclama: o caos reina!

Em relação à Gainsbourg, Dafoe é quem detém os conhecimentos mais essenciais, estabelecendo, por exemplo, a adesão dela à tese que deveria criticar. É ele quem possui informação sobre o passar do tempo, dizendo a ela, no hospital, em que dia estão, mostrando assim possuir controle sobre fatos que ela desconhece. Da mesma forma, é ele quem atesta a ineficácia de remédios, decide para onde devem ir e quando podem ou não fazer sexo. É ele quem decide o modo como ela deve respirar – na cena em que ela sofre um surto de ansiedade –, e caminhar, forçando-a a atravessar o espaço entre duas pedras, no Éden em um de seus exercícios terapêuticos. Ainda, determina como ela deve pensar e sentir de uma forma racional, onde estão enraizados os seus medos, e as formas mais adequadas de guiar seu tratamento. Suas decisões a respeito da esposa estendem-se, a nosso ver, para o espectador, instituindo o que este deve pensar e as conclusões a que deve chegar.

Desta forma, o foco narrativo vinculado à personagem masculina funcionária de maneira semelhante ao discurso não confiável de um narrador em primeira pessoa, com um acréscimo, contudo: aqui haveria a materialização da esfera psíquica da personagem de Dafoe, como se o filme ilustrasse os processos mentais velados, mas historicamente condicionados, de uma determinada subjetividade, e sua relação a determinado(s) discurso(s) hegemônico(s) – como o patriarcalismo e as ideologias que estabelecem o que é o “feminino”, e de que forma esta “entidade” pode ser deveras ameaçadora.

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

Tendo apresentado a estruturação da maneira como abordamos o filme, é necessário rever o que apresentamos na interpretação comum do filme nesta nova chave. Assim, o ataque extremo de Gainsbourg contra Dafoe, por exemplo, seria, na verdade, reflexo da consciência da personagem masculina, sendo os traços principais da personalidade da esposa, seus atos e justificativas, determinados pelo próprio Dafoe. Nesse caminho, o argumento principal que justifica a loucura de Gainsbourg – a sua identificação com a tese que deveria criticar – é também uma transferência à personagem de Gainsbourg de acepções próprias da subjetividade cuja exteriorização se dá no filme: Dafoe. Ele suspeita de pensamentos que podem ocorrer na cabeça de Gainsbourg e os projeta na tela como as palavras e ações da esposa, o que devemos encarar como afastado de uma representação direta da realidade.

Para exemplificar esta projeção de pensamentos próprios da personagem masculina na figura de Gainsbourg, observemos este diálogo, um dos primeiros do filme, quando ela ainda está internada:

Dafoe: Não há nada de atípico com seu luto.

Gainsbourg: Foi culpa minha.

Dafoe: E quanto a mim? Eu estava lá também.

Gainsbourg: Eu poderia tê-lo impedido.

Dafoe: Não.

Gainsbourg: Você não sabia que ele tinha começado a acordar ultimamente. Eu estava ciente de que ele algumas vezes acordava, descia do berço e perambulava por aí, enquanto você achava que ele dormia profundamente. (Trier et al, 2010).

Este diálogo, assim como a cena, quase ao final do filme, em que vemos claramente Gainsbourg *assistindo* seu filho lançar-se pela janela, ou as imagens em que a mãe força o filho a calçar os sapatos invertidos, são materializações de asserções formuladas no interior da mente de nosso narrador. Tudo faz parte de *sua* construção da realidade, servindo, como neste caso, para torná-la mais confortável e consonante com sua posição social e sua percepção do mundo. Assim, suas próprias convicções – “a culpa foi dela”, “ela poderia ter impedido”, “ela sabia que isto poderia acontecer, enquanto eu não sabia de nada” – são projetadas nas falas e ações da outra personagem, recebendo um caráter menos condenável do que se expostas por ele mesmo, ou caso se referissem a ele mesmo. Desta forma, o descuido de uma criança por parte de sua *mãe*, este ser que lhe deve nada menos do que amor incondicional, segundo o discurso hegemônico defendido por Dafoe, seria justificadamente um fato passível de execração.

Para que possamos considerar a versão dos fatos exposta por Dafoe como elemento problematizado pelo filme, é necessário atentar às diversas pistas oferecidas pelo “autor implícito” da obra. Esta instância, transferida do universo literário, é responsável por comentar o universo de relações sob análise e pelos processos extradieгéticos que forçam o espectador a travar relações entre domínios aparentemente desconexos – como os conteúdos transmitidos verbalmente e os transmitidos pelas imagens. É ela também que constrói as relações entre as cenas e organiza a noção de totalidade presente no filme. Mauro Pommer, apesar de referir-se a esta instância apenas como “Autor”, explicita que a relevância de se analisar seu ponto de vista

[...] está em colocar em evidência, a propósito de um determinado filme, aquilo que figura apenas indiretamente na narrativa, isto é, as informações que são passadas ao espectador pelas estratégias próprias ao trabalho de direção cinematográfica. Nesse caso, podemos buscar explicitar o que nos comunicam a música, a intensidade e a composição dos ruídos, a iluminação, a composição dos enquadramentos, a decupagem, o movimento de câmera (Pommer, 2003).

O autor implícito seria, assim, o responsável por mostrar a voz dos descompassos, exprimir as contradições da obra, problematizar as acepções vinculadas ao foco narrativo e inserir as armadilhas ideológicas, incitando brechtianamente o espectador a enxergar as questões colocadas no seio de uma aparente evidência. Como um dos exemplos da interferência deste autor implícito, que coloca comentários à narrativa e a perturba, podemos destacar a letra da ária *Lascia ch'io pianga*, da ópera *Rinaldo* de Händel. A ópera baseia-se no poema épico *La Gerusalemme Liberata*, e trata da Primeira Cruzada Cristã. No filme, a ária em questão é incluída logo na primeira cena (de modo extradieгético), quando o casal entrega-se ao ato sexual, sem perceber que seu filho lança-se pela janela:

Deixe que eu chore/ minha sorte cruel, / e que eu suspire/ pela liberdade!/
Que a dor quebre/ estas cadeias/ de meus martírios, / só por piedade!²

Esta contribuição do autor implícito funciona como uma referência extrafílmica à imagem exibida, exclamando as dores da jovem Almirena, que lamenta seu triste destino longe de seu amado Rinaldo após ser sequestrada pela feiticeira e rainha de Damasco, Armida. Vale destacar que muitos temas da ópera *Rinaldo* podem ser levantados e confrontados com as temáticas do filme: a ação da ópera se passa em Jerusalém, durante a Primeira Cruzada, o que implica a validade de uma aproximação entre a retórica imperialista cristã – aí inclusos seus diversos registros misóginos – e as reminiscências deste discurso numa ordem contemporânea que ainda é bastante sexista.

Observando as personagens femininas da ópera, podemos também nos deparar com dois imaginários femininos que serão explorados no filme, sob o ângulo de nosso intelectual: a jovem e chorosa Almirena, filha do comandante do exército cristão e apaixonada pelo protagonista, um cavaleiro; e a rainha de Damasco, Armida. Antagonista de Almirena, ela é a autoridade feminina dotada de poderes mágicos – uma feiticeira – que também se apaixona por Rinaldo. Essas são, talvez não por acaso, duas ameaçadoras representações femininas cristalizadas no filme – a mulher que se constitui como uma maligna feiticeira, mancomunada com a natureza, o sobrenatural e o irracional; e a mulher chorosa, desejosa de amparo, que nem por isso deixa de ser “falsa nas pernas, falsa nas coxas, falsa no peito, dentes, cabelos e olhos”.

Estes verso, retirados do poema “Upon Some Woman”, de Robert Herrick (1591-1674), são exclamados pela personagem feminina no filme (“A mulher chorosa é uma mulher manipuladora. Falsa nas pernas, falsa nas coxas, [...]”³), o que poderia funcionar, mais uma vez, como projeção de

² No original, em italiano: “Lascia ch'io pianga/ mia cruda sorte, / e che sospiri la libertà! / Il duolo infranga queste ritorte/ De' mei martiri, sol per pietà!”

³ Nossa tradução

acepções do próprio Dafoe, ou como um indício de que o estereótipo do que *é* o feminino esteja de tal forma naturalizado no discurso hegemônico que ambos, homens e mulheres, o reproduzem indistintamente, sem perceber que também são ambos os que perecem com as formas de opressão conectadas a este discurso. Afinal, de acordo com o filósofo Karl Marx, a opressão do homem pelo homem teria sido iniciada com a opressão da mulher pelo homem.

Esta ária também está presente no filme *Farinelli* (1994), de Gérard Corbiau, que narra a história do *castrato* Carlos Broschi, apelidado Farinelli, muito prestigiado na época de Händel (século XVIII). A inserção da ária neste filme dá-se de forma diegética, quando Farinelli apresenta-se na Ópera da Nobreza, mas também de forma extradiegética, em imagens alternadas à da apresentação, mostrando justamente o momento em que o garoto Farinelli é castrado. Acreditamos que *Antichrist*, ao apresentar tal ária, assim como uma cena de castração, faça referência direta ao filme, ou ao papel que os *castrati* desempenhavam. Basta lembrarmos que estas figuras, símbolos do espetáculo que a ópera representava na época, respondiam à impossibilidade católica de haver, então, corais com vozes femininas. O *castrato* que Trier evoca pode também solidificar a crítica à configuração feminina como seres “castrados”, desenvolvida por Freud, e, portanto, incompletos; ou o fato de a voz feminina ter que ser necessariamente expressa por um homem (nosso narrador), o que reflete a determinação, ainda vigente, de que esta voz só tenha uma mínima validade quando filtrada pelo corpo do patriarcalismo, aquele que dita o que as mulheres desejam ou representam.

Se nos aproximarmos mais das expectativas ideológicas que definem o que *é ser mulher* na cultura ocidental, expectativas estas trazidas pelo filme como projeções psíquicas da personagem masculina, podemos levantar algumas outras relações. Um dos papéis legitimados pelo discurso hegemônico no qual a mulher deve encaixar-se seria o papel de *mãe*, primordialmente zelosa pela segurança e bem-estar de seu filho nem que isso custe o preço de sua própria anulação sexual, ou que impeça a sobrecarga de outras tarefas profissionais e domésticas. Lembremos que, no filme, Gainsbourg afirma que Dafoe perdera o interesse por ela nos últimos anos, o que corresponde ao período em que ela passou a ser mãe. E lembremos também que no ano anterior ela fora sozinha ao Éden, desenvolver sua tese acadêmica e, ao mesmo, tempo cuidar de seu filho – clara alusão às divisões de tarefas que atribuem à mulher, ainda em grande escala, uma carreira de sucesso, o cuidado dos filhos, do lar e do marido. No entanto, por não se restringir adequadamente a seu papel social, é tão somente a mulher a culpada pela queda da criança, de forma idêntica ao que se sucedera com Eva no paraíso, sendo esta também culpada pela queda original. Assim, seja na curiosidade pelo conhecimento (e falamos aqui tanto do mito cristão da origem da humanidade, quanto da investigação realizada por nossa personagem da violência contra as mulheres ao longo da História ocidental), seja na entrega ao prazer sexual, estes deslocamentos do que se espera como comportamento ideal de uma mulher levam ainda hoje a um só caminho: o da punição.

Este tratamento punitivo da mulher é exibido no filme de uma forma bastante perturbadora, mas não de forma que haja uma fetichização da violência, o que é comum nos filmes de horror. Notemos que, de toda a violência que o filme retrata, sempre sob o filtro da mente de nosso narrador, – a morte do bebê, o golpe nos testículos de Dafoe, a perfuração de sua perna – a cena mais prolongada, e talvez a mais horrenda, exhibe justamente o assassinato da esposa, e por asfixia – relação com o sufocamento a que as mulheres são submetidas diariamente sob os ditames da ordem patriarcal, que ainda fundamenta a sociedade ocidental.

Assim, a morte da criança é apresentada de uma forma esteticamente belíssima. A castração dele, embora impactante, não é mostrada diretamente, e ainda permite seu gozo, mesmo que maculado pelo sangue que todos os meses macula o corpo feminino, de acordo com o discurso hegemônico. Já a castração dela merece *close-up*, atendendo talvez a um desejo inconsciente do narrador e da ideologia por ele incorporada – a morte desta sexualidade avassaladora e ameaçadora conectada ao feminino. E por que somos convidados a assistir estas cenas de forma tão intensa? Talvez porque a violência *justificada* contra a mulher, que Dafoe quer nos mostrar, e que o ponto de vista do filme quer questionar, seja passível de contemplação. É isso o que Hollywood tem nos ensinado, afinal, nos filmes de horror que punem a garota por um comportamento, vejam só, tão aquém do que dita a moral.

Ainda na apropriação crítica do gênero de horror, o clima tenso que permeia todo o filme, as imagens de caráter expressionista, como os inúmeros braços que surgem detrás da árvore sob a qual o casal faz sexo, e as alucinações de Dafoe servem para configurar uma mente transtornada, beirando a paranoia. Não admira ao espectador atento que, para retratar esta subjetividade atormentada, configure-se como pano de fundo o cristianismo, e o racionalismo. É a conjunção destas ideologias que dá à luz os Estados Unidos da América, país cuja estrutura de sentimento e de pensamento elabora os preceitos culturais que nos atingem de várias formas, inclusive de modo inconsciente. A este respeito, a filósofa Olgária Matos afirma:

Analogamente ao que ocorreu na República de Weimar, que, com sua Constituição, viveu em estado de exceção, o estado de guerra permanente dos Estados Unidos da América do Norte encontra-se em sua Carta Magna em nome das razões de Estado, tal como no século barroco teológico-político.

O filósofo italiano Domenico Losurdo trata da Constituição da Filadélfia de 1787, sucedâneo das Sagradas Escrituras. Ela sancionava um verdadeiro golpe de Estado, construída para barrar e extirpar a agitação democrática radical que se seguira à Guerra de Independência. Também Sloterdijk analisa-a do ponto de vista teológico-político como tradição ocidental de aprimoramento do Evangelho, que tem início com Otfried von Weissenburg, o padre-poeta da Renânia que, no século IX, justifica a recomposição dos Evangelhos em linguagem popular, reescrita de uma Bíblia poetizada para que os fiéis tivessem acesso à doçura da “Boa Nova” – com o que se poderia conseguir de maneira mais convincente o louvor a Deus. Sloterdijk mostra a posteridade desse empreendimento quando os Evangelhos são refeitos, não mais no quadro da sacralidade pela linguagem poética do “elogio” e da autocelebração – mas nos Estados Unidos da América, e cujo redator, Thomas Jefferson, foi protagonista da proclamação da independência americana e, através dele, a mensagem cristã será adaptada às necessidades da glória americana. [...] A “Boa Nova” passaria a responder à racionalidade e à sensibilidade contemporâneas. (Matos, 2003:50).

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

Desta forma, a armadilha construída no filme funciona como um escancaramento da naturalização de um estado de exceção. Sem percebermos que o estado atual de coisas é uma construção – a violência simbólica e física a que as mulheres são expostas; a conjunção do cristianismo e do racionalismo para a manutenção do patriarcalismo; as ideologias que determinam de forma estanque os papéis sociais de homens e mulheres – não percebemos também a chave na qual o filme deve ser interpretado, ou seja, que seu material é apresentado por meio de um discurso ideológico representado na figura de um narrador. Por conseguinte, o que se estrutura como algo a ser questionado e problematizado, ao se ignorar a armadilha estética, fica facilmente encarado como pura e imutável ideologia – a relação íntima da mulher com a natureza, por exemplo, que determinaria seu caráter inconstante, incompreensível e ameaçador.

No filme, este debate é proposto de diversas formas, como, por exemplo, no caminho para o Éden, quando Dafoe propõe um exercício quase hipnótico à esposa. Tendo sempre em mente que as representações oriundas deste exercício são projeções psíquicas da personagem masculina, o que observamos são imagens de uma carga romântica muito grande, que mostram a relação íntima da mulher com a natureza, a ponto de se mesclarem de forma indiferenciada – a mulher torna-se literalmente a natureza quando se deita na grama. Ora, tal convenção é tão difundida que não é

necessário muito esforço para fazer a leitura ingênua: o filme defende a relação íntima da mulher com a natureza, a qual define, assim, seu comportamento. Quando, na verdade, estas e outras ideologias respondem à naturalização de um estado de exceção permanente, o que se torna perceptível ao desmontarmos a armadilha trieriana e confrontarmos nossas próprias concepções de mundo como construções ideológicas.

Assim, ao evocar o repertório romântico e medieval da configuração do *feminino*, o filme nos convida a construir paralelos e a trabalhar com a memória das representações deste conceito, e da opressão da mulher. No caso do imaginário feminino medieval, a legitimidade da discussão é atestada por meio das ilustrações presentes no sótão, parte da pesquisa de Gainsbourg sobre o feminicídio. Estas ilustrações, chamadas *Teufelbücher* (“livros do demônio”, em tradução livre), são em grande parte oriundas dos manuais de inquisição europeus da Idade Média, como o *Malleus Maleficarum* (Kramer, H. e Sprenger, J., 1993), publicado em latim, na Alemanha, em 1486. Por representarem também documentos reais das torturas infligidas às mulheres através dos tempos, sua atuação no filme seria análoga às fotos de Jacob Holdt ao final do filme *Dogville*, defendendo o teor da realidade mais crua que o filme aborda, quase gritando: veja, esta é a materialidade que está em questão – associe-a ao presente. O desfecho do filme, com o estrangulamento e a incineração desta ameaçadora “bruxa contemporânea”, assegura o lugar de destaque no confronto de sistemas sociais distintos, e incita a refletir sobre o presente, em como o desenvolvimento da sociedade capitalista lançaria, na obra, questões sobre a permanência de valores pré-modernos na sociedade ocidental contemporânea.

Mais uma vez, a questão de os Estados Unidos funcionarem como o campo no qual o Éden se insere fica bastante interessante se atentarmos à frequência de “caças às bruxas” neste país, tendo sido perseguidas as próprias mulheres (como no caso de Salém, por exemplo, ou nas diversas formas de opressão, física, moral e simbólica, que lhes são impostas), os comunistas durante a Guerra Fria e os muçulmanos, que corresponderiam aos “terroristas” da atualidade. É nesta chave que, mais uma vez, enxergamos uma fundamentação política que organiza tais pensamentos destoantes de um regime democrático como constituintes de um estado de exceção naturalizado: “[...] tudo ocorre como se a Constituição [norte-americana] tivesse sido concebida tendo em mente o estado de exceção, e a energia republicana não passasse de um estado de exceção represado. E o 11 de setembro foi ‘providencial’ para instaurar a ‘cultura do pânico’ e a expansão territorial a partir da Constituição americana de autolouvação evangélica” (Matos, 2003, 51).

Deste modo, fundamentando-se em valores de uma racionalidade limitada à técnica, e legitimando sua verdade com base num estado de exceção permanente – o capitalismo como uma segunda natureza – os Estados Unidos dariam conta das estruturas de afeto e de pensamento da contemporaneidade neoliberal. *Antichrist*, portanto, propõe-se a mostrar as consequências e as raízes desta ideologia, apontando a opressão feminina como um dos alicerces desta cultura. Afinal, ainda nas palavras de Matos,

Nos termos de Horkheimer e de Adorno, a sociedade estadunidense é a realização mais perfeita da autoconservação (luta pela manutenção da vida material pela dominação do outro) e da razão instrumental (utilitária, pragmática, imediatista, anti-intelectual e anticontemplativa; instrumento de poder e não desenvolvimento para fins de emancipação). (Matos, 2003, 51).

Unindo o teológico e o político com fim a esta autoconservação por meio da dominação do outro, o ocidente afirma o paraíso no solo norte-americano. E quando este Éden é estremecido, como quando Gainsbourg, no filme, afirma estar curada, tudo pode se desenvolver às avessas. Não é a toa que a cena da raposa falante, afirmando “o caos reina!”, segue-se imediatamente após este momento. Ao sinalizar a intenção de passar de objeto de seu controle e investigação para um sujeito com voz própria, notamos não apenas uma atitude plenamente estranhada por parte da personagem masculina, como também uma quebra no desenvolvimento da história e o surgimento de um espaço de contradição com nossas expectativas. Ora, se já não há mais o controle racional sobre a mulher, o

mundo está entregue à desordem! A ameaça da verdadeira autonomia e emancipação feminina, para nosso narrador e para o *statuos quo*, configuraria um risco ao estado de exceção legitimado, inserindo o mundo, assim, no domínio caótico e demoníaco da verdadeira regra democrática.

Bibliografia

Jameson, Fredric 1998 Brecht on method (London: Verso).

Kramer, Heinrich & Sprenger, James 1993 (1486) Malleus Maleficarum: O martelo das feiticeiras. (Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos).

Matos, Olgária 2003 “Modernidade: república em estado de exceção” (Revista USP, n. 59, p. 46-53).

Szondi, Peter 2001 Teoria do drama moderno (1880-1950). (Trad. Luís Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições).

Trier, Lars von, *et al.* 2010 Antichrist. (Array, Irvington, N.Y.: Criterion Collection)

Trier, Lars von 2009 *Interview with Lars von Trier*, disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2009/08/26/ult4332u1221.jhtm>