



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE CULTURA VISUAL

JULIA RIBEIRO MARGON

**Caos reina:** uma análise da Trilogia da Depressão de Lars von  
Trier através da narrativa e imagem

GOIÂNIA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação      ☐ Tese      ☐ Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

**Exemplos:** Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Julia Ribeiro Margon

#### 3. Título do trabalho

Caos reina: uma análise da trilogia da Depressão de Lars von Trier através da narrativa e imagem

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM      ☐ NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;

- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 27/06/2025, às 14:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Julia Ribeiro Margon, Discente**, em 30/06/2025, às 16:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5465105** e o código CRC **E73FB91B**.

JULIA RIBEIRO MARGON

**Caos reina:** uma análise da Trilogia da Depressão de Lars von Trier através da narrativa e imagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestra em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades

Linha de pesquisa: Imagem, Cultura e Produção Artística

Orientação: Prof. Dr. Orientador Samuel José Gilbert de Jesus

GOIÂNIA

2025



Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Margon, Julia Ribeiro

Caos reina [manuscrito] : uma análise da trilogia da depressão de  
Lars Von Trier através da narrativa e imagem / Julia Ribeiro Margon.  
2025.

117 f.

Orientador: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte  
e Cultura Visual, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Lars von Trier. 2. cinema. 3. imagem. 4. arquétipo. 5. narrativa.  
I. de Jesus, Samuel José Gilbert , orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 21 da sessão de Defesa de Dissertação de Julia Ribeiro Margon, que confere o título de Mestra em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em **Artes, Cultura e Visualidades**.

Aos **18 dias do mês de junho de 2025**, a partir da(s) **11:00h**, por **videoconferência**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**Caos reina: uma análise da trilogia da depressão de Lars Von Trier através da narrativa e imagem**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor **Samuel José Gilbert De Jesus [PPGACV/FAV/UFG]** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Lúcia Ramos Monteiro [PPCine/UFG]**, membro titular externo, ; Professora Doutora **Rosa Maria Berardo [PPGACV/FAV/UFG]**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca destacou a contribuição da pesquisa de mestrado no campo dos estudos de gênero associados aos estudos cinematográficos e, portanto, recomenda a publicação parcial da pesquisa pelo viés de um artigo ou publicação completa da dissertação de mestrado de Julia Ribeiro Margon. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor **Samuel José Gilbert de Jesus**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos(as) Membros(as) da Banca Examinadora, aos **18 dias do mês de junho de 2025**.

### TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 27/06/2025, às 14:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosa Maria Berardo, Professor do Magistério Superior**, em 29/06/2025, às 19:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucia Ramos Monteiro, Usuário Externo**, em 30/06/2025, às 08:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5465098** e o código CRC **8363E0FA**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Caos Reina:  
uma análise da Trilogia da Depressão através da narrativa e imagem

JULIA RIBEIRO MARGON

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus  
(FAV/UFG)

**Orientador(a) e Presidente da banca**

Profa. Dra. Lúcia Ramos Monteiro  
(PPGCine/UFF)

**Membro externo**

Profa. Dra. Rosa Maria Berardo  
(FAV/UFG)

**Membro interno**

Prof. Dr. Dalmir Rogério Pereira  
(PPGAC/EMAC-UFG)

**Suplente externo**

Prof. Dr. João Dantas dos Anjos Neto  
(FAV/UFG)

**Suplente interno**

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a todas as mulheres malditas que desobedeceram.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha companheirinha Hanna, que por todas as madrugadas adormeceu ao meu lado sem nenhuma preocupação.

Aos meus pais, pelo apoio de sempre, por me permitirem ser quem eu sou e por me ensinarem que humildade é a maior arma para tocar o coração dos homens.

A todos os docentes do PPGACV e meus colegas discentes, pelo conhecimento compartilhado: é gratificante estar no meio de pessoas tão inteligentes e que agregam, não só a minha formação acadêmica, mas principalmente como indivíduo. Conviver com vocês foi um enorme aprendizado.

Finalmente, agradeço a CAPES que por tornar possível a realização desta pesquisa.

E por último, a todos aqueles que contribuíram para o despertar da minha paixão por cinema. Sem ela eu nada seria.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a Trilogia da Depressão de Lars von Trier, composta pelos filmes *Anticristo* (2008), *Melancolia* (2011) e *Ninfomaníaca* (2013), sob a perspectiva da relação entre imagem e narrativa. A pesquisa busca demonstrar como a construção imagética nos filmes de Trier evolui paralelamente ao desenvolvimento narrativo, com ênfase na criação das personagens femininas. Também será abordado o uso de arquétipos pelo diretor para moldar essas protagonistas, destacando como ele confere contornos únicos a cada personagem por meio de sua narrativa e linguagem visual.

No primeiro capítulo, é realizada uma retrospectiva da trajetória de von Trier, desde suas trilogias anteriores até a Trilogia da Depressão, para entender o desenvolvimento de sua abordagem narrativa e visual, além de sua representação feminina. O segundo capítulo se concentra em estabelecer o conceito de arquétipo e investigar como Lars von Trier utiliza dos mesmos para compor suas protagonistas e os enredos de cada filme da trilogia. No terceiro, explora-se conceitos ligados a imagem e cinema, como análise fílmica, *mise-en-scène* e a Teoria Feminista do Cinema. Por fim, o quarto capítulo dedica-se à análise da imagem, investigando como as principais composições visuais de cada filme se relacionam com a narrativa e com o desenvolvimento das personagens.

A pesquisa visa contribuir para uma compreensão mais aprofundada do cinema de Lars von Trier, evidenciando como o diretor constrói narrativas visuais complexas que dialogam com suas temáticas e protagonistas, ao mesmo tempo que desafia convenções estéticas e narrativas.

Palavras-chave: Lars von Trier; cinema; imagem; arquétipo; narrativa.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze Lars von Trier's *Depression Trilogy*—comprising the films *Antichrist* (2008), *Melancholia* (2011), and *Nymphomaniac* (2013) — through the lens of the relationship between image and narrative. The research seeks to demonstrate how the director's visual construction evolves in parallel with the narrative development, with an emphasis on the creation of female characters. The study also examines von Trier's use of archetypes in shaping his protagonists, highlighting how he gives each character distinctive contours through both narrative and visual language.

The first chapter offers a retrospective overview of von Trier's career, from his earlier trilogies to the *Depression Trilogy*, in order to understand the development of his narrative and visual style, as well as his portrayal of women. The second chapter focuses on defining the concept of archetype and exploring how von Trier employs archetypal structures in crafting his protagonists and storylines throughout the trilogy. The third chapter delves into concepts related to cinematic image, including film analysis, mise-en-scène, and Feminist Film Theory. Finally, the fourth chapter is dedicated to image analysis, examining how the key visual compositions in each film relate to the narrative and character development.

This research aims to contribute to a deeper understanding of Lars von Trier's cinema by highlighting how he constructs complex visual narratives that engage with his themes and protagonists while simultaneously challenging aesthetic and narrative conventions.

Keywords: Lars von Trier; cinema; image; archetype; narrative.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pôsteres da Trilogia Europa.	17
Figura 2: Pôsteres da Trilogia Coração de Ouro.	22
Figura 3: Pôsteres da Trilogia USA: Land of Opportunities.	24
Figura 4: Pôster de <i>O Grande Chefe</i> (2006).	27
Figura 5: Pôsteres da Trilogia da Depressão.	28
Figura 6: <i>The Witches</i> , Hans Baldung, 1510.	34
Figura 7: Cena: <i>Anticristo</i> – Referência a <i>The Witches</i> .	34
Figura 8: <i>Ofélia</i> , John Everett Millais, 1852.	36
Figura 9: Cena: <i>Melancolia</i> – Quadro <i>Ofélia</i> .	36
Figura 10: Estátua de Messalina com Britânico, séc. I d.C.	38
Figura 11: Cena: <i>Ninfomaníaca Vol. II</i> – Messalina e a Meretriz da Babilônia.	38
Figura 12: Cena: <i>Anticristo</i> – Ela na floresta.	57
Figura 13: Cena: <i>Anticristo</i> – Ele vê a chuva de sementes.	59
Figura 14: Cena: <i>Anticristo</i> – Sexo sobre a árvore e corpos.	60
Figura 15: Cena: <i>Anticristo</i> – Ela e os Três Pedintes.	62
Figura 16: Cena: <i>Anticristo</i> – Floresta e corpos femininos.	63
Figura 17: Cena: <i>Melancolia</i> – Justine, Claire e Leo sob o luar.	79
Figura 18: Cena: <i>Melancolia</i> – Justine no campo de noiva.	81
Figura 19: Cena: <i>Melancolia</i> – Justine no rio como Ofélia.	82
Figura 20: Cena: <i>Melancolia</i> – Justine à beira do rio.	83
Figura 21: Cena: <i>Melancolia</i> – A cabana e a colisão.	85
Figura 22: Cena: <i>Ninfomaníaca Vol. I</i> – Prazer e dor de Joe.	103
Figura 23: Cena: <i>Ninfomaníaca Vol. I</i> – Joe, Jerome e o felino.	104
Figura 24: Cena: <i>Ninfomaníaca Vol. II</i> – Visão e orgasmo.	105
Figura 25: Cena: <i>Ninfomaníaca Vol. II</i> – A árvore da alma.	107
Figura 26: Cena: <i>Anticristo</i> e <i>Ninfomaníaca Vol. II</i> – Imagens comparadas.	112



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. AS FASES DE LARS VON TRIER	17
1.1. Trilogia Europa	17
1.2. O Dogma 95	19
1.3. Trilogia Coração de Ouro	21
1.4. Trilogia USA: Land of Opportunities	24
1.5. Trilogia da Depressão	27
2. ARQUÉTIPO	32
2.1. A Bruxa em Anticristo	32
2.2. A Ofélia em Melancolia	35
2.3. A Messalina em Ninfomaníaca	37
3. IMAGEM E CINEMA	40
3.1. Quanto à análise	40
3.2. Cinema, imagem e <i>mise-en-scène</i>	41
3.3. Uma visão do feminino no cinema e no cinema de Lars von Trier	44
4. ANÁLISE DA TRILOGIA DA DEPRESSÃO	47
4.1. Anticristo	47
4.1.1. Resumo do filme	47
4.1.2. Análise da narrativa	52
4.1.3. Análise das imagens	57
4.2. Melancolia	65
4.2.1 Resumo do filme	65

4.2.2. Análise da narrativa	72
4.2.3. Análise das imagens	79
4.3. Ninfomaníaca	86
4.3.1. Resumo do filme	86
4.3.2. Análise da narrativa	94
4.3.3. Análise das imagens	102
4.4. Pontos de encontro da trilogia	108
CONCLUSÃO	113
REFERÊNCIAS	114

## INTRODUÇÃO

Lars von Trier, nascido Lars Trier em 30 de abril de 1956, em Copenhague, Dinamarca, teve uma infância marcada por uma educação pouco convencional. Seus pais, vinculados ao partido comunista, praticavam uma abordagem libertária na criação dos filhos, resultando em um ambiente doméstico de grande autonomia, cenário este que contribuiu para o desenvolvimento de sua independência precoce, acompanhada de uma sensação de isolamento. Incentivado desde jovem por sua mãe a manter práticas artísticas, ganhou sua primeira filmadora ainda na infância, o que mais tarde o levaria até a Escola Nacional de Cinema da Dinamarca. Durante seu período como estudante, já se destacava pelo talento singular, embora também fosse conhecido por sua personalidade difícil e arrogante, o que lhe rendeu o apelido "von Trier", em alusão irônica à nobreza germânica.

Aceitando a provocação, transformou o apelido em nome artístico e passou a ser conhecido como Lars von Trier, tornando-se um dos cineastas mais controversos, polêmicos e talentosos do cinema contemporâneo. Se destacou por toda sua carreira pela forma ousada como aborda os temas centrais de seus enredos, por desafiar convenções cinematográficas, explorar técnicas não convencionais de filmagem, a forma sublime como trabalha a imagem, experimentar e subverter gêneros dentro da sétima arte.

É inegável que as suas obras guardam uma obscuridade que parte de uma personalidade e psicologia densas. Como colocado por Elbeshlawy, "O cinema de Lars von Trier é Lars von Trier. Aproveitá-lo e se distanciar dele não podem ser combinados." (2016, p. 136). A vida pessoal de Trier, suas próprias experiências, questões e angústias são a essência de seu trabalho. Sua visão complexa da realidade parece levar a tantos questionamentos ao longo do enredo de seus filmes, que acabam direcionados para um certo estado de fantasia infeliz. É admirável então notar a sua capacidade de fazer filmes para ninguém além dele mesmo, e simultaneamente, que colocam o dedo na ferida da plateia o tempo todo.

Temas como moralidade, sofrimento, sexualidade e a condição humana estão sempre presentes, acompanhados de uma abordagem sádica inigualável, que em muitos momentos passa pelo cômico. Seus filmes tiram o público constantemente do eixo, questionando tabus e hipocrisias sociais. Não é em vão que o cinema de Lars

von Trier chama tanto a atenção da crítica, estabelecendo o diretor como uma figura polarizadora: admirado por sua inovação artística, mas também criticado por suas declarações polêmicas e abordagem intensa com atores e equipe. Apesar das controvérsias, seu impacto no cinema mundial é indiscutível, sendo considerado um dos diretores mais influentes de sua geração.

Um diretor tão instigante como ele tem sua filmografia marcada por metamorfoses igualmente interessantes. A cada nova fase de sua carreira, conseguimos notar transformações significativas na composição das imagens de seus filmes, sempre acompanhadas das transformações de suas narrativas.

Esta pesquisa tem o objetivo analisar a Trilogia da Depressão de Lars von Trier - composta pelos seus filmes *Anticristo* (2008), *Melancolia* (2011) e *Ninfomaníaca* (2013) - quanto a sua imagem e narrativa.

Este trabalho também tem como objetivo demonstrar que o desenvolvimento da composição visual nos filmes de Lars von Trier ocorre em paralelo ao progresso de suas narrativas, com foco especial na construção de suas personagens femininas. Além disso, pretende-se mostrar como o diretor utiliza arquétipos bem definidos para cada filme da Trilogia da Depressão, desenvolvendo as protagonistas a partir desses modelos. No entanto, von Trier sempre imprime um contorno único a essas personagens, utilizando não apenas a narrativa, mas também a linguagem visual para moldá-las de forma profunda e complexa.

No capítulo 1 foi feita uma retrospectiva pelas fases do cinema de Lars von Trier, desde a sua primeira trilogia até a última, com o intuito de entender a trajetória de desenvolvimento do seu cinema, quanto à narrativa e imagem, e também quanto à representação feminina.

No capítulo 2, jogamos um olhar minucioso para o conceito de arquétipos, investigando as escolhas do diretor para cada um dos filmes, e a construção das narrativas baseadas nesses arquétipos, sobretudo no que diz respeito à construção das protagonistas da Trilogia da Depressão.

O capítulo 3 será dedicado a entender alguns conceitos sobre imagem e cinema, necessários para executar a análise dos três filmes. Falaremos sobre análise fílmica, *mise-en-scène* e Teoria do Cinema Feminista.

O quarto e último capítulo será dedicado à análise da Trilogia da Depressão, separadamente e quanto aos seus pontos de intersecção. Primeiro foi elaborado um resumo do enredo de cada filme para entendê-lo melhor, seguida de uma análise da narrativa de cada um, e por fim, a análise de suas imagens.

## 1. AS FASES DE LARS VON TRIER

Neste capítulo faremos uma retrospectiva no cinema de Lars von Trier a fim de entender o caminho percorrido pelo diretor, desde os seus primeiros filmes, até o nosso objeto de estudo, a Trilogia da Depressão. A intenção é criar uma linha de pensamento que ajude a entender como as experimentações de von Trier levaram a sua construção de imagem atual, fazendo o mesmo com a sua narrativa que também sofreu transformações significativas ao longo dos anos.

### 1.1. Trilogia Europa

Por não ser tão relevante para o aprofundamento desta pesquisa, abordaremos rapidamente a primeira trilogia de Lars von Trier, intitulada Europa, composta pelos filmes *Elemento de um Crime* (1984), *Epidemia* (1987) e *Europa* (1991), apenas com o intuito de contextualizar rapidamente o início da trajetória do diretor e traçar um caminho até sua terceira trilogia, o verdadeiro objeto de estudo.



Figura 1 – Pôsteres da Trilogia Europa de Lars von Trier.

Apresentando uma estética apurada e servindo como a primeira evidência do controle técnico de von Trier, a Trilogia Europa foi a responsável por consagrá-lo na cena internacional como um diretor de filmes de arte (OLIVEIRA, 2021). Inspirada em filmes *Noir* e exibindo tendências pós-modernistas, os filmes dessa trilogia compõem um retrato de uma "Europa assombrosa, no passado, no presente e no futuro, e que abordam as grandes questões de identidade europeia: pátria, culpa e idealismo." (OLIVEIRA, 2021, p. 40).

Além dos temas relacionados à nação e às perspectivas geopolíticas da história, há uma preocupação significativa com as noções de poder e ética, o papel do indivíduo nesse contexto e as questões de identidade, assim como a forma como a condição humana nos posiciona na sociedade. Esses debates sobre o humanismo são cruciais não apenas para esta trilogia, mas permeiam toda a obra de Lars von Trier, sendo abordados de diversas maneiras ao longo de sua carreira. Seus filmes ilustram, de forma constante, a complexidade da interação entre moralidade, valores culturais e a essência do ser humano (BAINBRIDGE, 2007).

Curiosamente, esse flerte com o mal se torna uma das características principais das narrativas de von Trier, sendo possível ver em toda sua obra, seja retratado como um mal próprio, ou um mal que vem do outro, em uma espécie de exame da natureza de seus protagonistas. (BADLEY, 2010, apud OLIVEIRA, 2021, p. 40-41).

Outro aspecto importante a ser observado é o perfil dos protagonistas da Trilogia Europa. Tratam-se todos de homens idealistas que, apesar de suas melhores intenções, guiadas por um certo sentimento heroico, acabam se tornando instrumentos do mal (OLIVEIRA, 2021). As personagens femininas presentes nesta trilogia seguem o perfil *femme fatale* do cinema *Noir*, carregadas de uma ambiguidade moral, uma certa sedução e mistério, mas se mantendo longe do protagonismo das tramas dos três filmes.

Depois de finalizada a trilogia, Lars von Trier abandona seus heróis fracassados. Apenas anos depois em *O Grande Chefe* (2006) é que o diretor voltará a colocar um homem como protagonista, repetindo anos mais tarde esta escolha em *A Casa que Jack Construiu* (2018). A preferência por protagonistas femininas é elemento chave desta pesquisa, e abordaremos adiante este aspecto do cinema de Lars von Trier e o contraponto estabelecido com seus personagens masculinos.

É certo que a Trilogia Europa foi essencial para o desenvolvimento desse jovem, e já na época, brilhante diretor, sedento para colocar em prática seus aprendizados da faculdade de cinema e mostrar ao mundo sua capacidade. Não diferente de qualquer outro jovem adulto, que se encontra instigado por uma noção social ainda por amadurecer, Lars von Trier usa seus primeiros filmes como ferramenta investigativa de suas próprias questões políticas e identitárias com seu continente de origem.

Mas sendo ele um diretor de natureza curiosa, que constantemente se empenha em experimentar o máximo de possibilidades que o cinema possa lhe oferecer, e acima de tudo, com uma inclinação extrema a olhar mais fundo para dentro de si, von Trier logo abandona a técnica minuciosa, a discussão política-geográfica e seus protagonistas homens heróis falidos para encarar novas mudanças da forma como enxerga o mundo através do seu trabalho.

Apesar do virtuosismo técnico, os filmes da primeira trilogia soam frios – distantes do impacto perturbador que Trier começaria a promover dali em diante – e com enredos confusos. (TIEZZI, 2013, p. 20).

Seu próximo passo viria a ser uma minissérie para a televisão dinamarquesa intitulada *O Reino* (1994), que mostrava já uma preferência do diretor - que seria desenvolvida nos anos seguintes - um estilo muito mais próximo do documental, com imagens capturadas sem tanto perfeccionismo e com a câmera na mão (AALTONEN, 2015). No ano seguinte, von Trier surgiria com o *Dogma 95*, seu manifesto que insiste em um modo de fazer cinema realista e foge dos padrões comerciais de Hollywood e da visão burguesa da *Nouvelle Vague*.

## 1.2. O Dogma 95

Segundo Aaltonen (2015), o mais conhecido dos experimentos de Lars von Trier foi o *Dogma 95*. Em 1995, juntamente com Thomas Vinterberg - cineasta dinamarquês contemporâneo e amigo próximo de von Trier até os dias atuais - formulou este manifesto que ia em direção a uma forma de fazer cinema em busca da realidade, e que dava continuidade a sua relação com o estilo documental de filmar. Mas acima de tudo, o *Dogma 95* era uma espécie de afronta ao cinema comercial de Hollywood, a superficialidade de seus roteiros, aos grandes orçamentos e os parâmetros burgueses de se fazer cinema. Vinha dotado também de um certo caráter opositorio a outro grande movimento do cinema europeu, a *Nouvelle Vague*, surgido na década de 50 na França, sobretudo quanto a questão da autoria na obra cinematográfica (SILVA, 2010).

Entre outras questões, a *Nouvelle Vague* pregava uma maneira de fazer cinema vinculado a personalidade e autoria do diretor, passando a reivindicar uma assinatura do autor, como acontece com qualquer outra forma de expressão



artística. Segundo Silva (2010), o Dogma 95 questionou este conceito quando instituiu como uma de suas regras, que o nome do diretor não deveria figurar nos créditos do filme.

A essência do Dogma 95 foi expressa em dez mandamentos que ficaram conhecidos como "O voto de castidade", que podem ser resumidos da seguinte forma:

1. As filmagens devem ser feitas no local. Objetos e cenários não devem ser trazidos (se um objeto for necessário para a história, deve-se escolher um local onde ele possa ser encontrado).
2. O som nunca deve ser produzido separadamente da imagem, ou vice-versa (música não deve ser usada a menos que ocorra onde a cena está sendo filmada).
3. A câmera deve ser portátil. Qualquer movimento ou imobilidade alcançável à mão é permitido. (O filme não deve acontecer onde a câmera está; as filmagens devem ocorrer onde o filme se passa).
4. O filme deve ser em cores. Iluminação especial não é aceitável. (Se houver pouca luz para a exposição, a cena deve acontecer, ou uma única lâmpada pode ser acoplada à câmera).
5. Trabalho óptico e filtros são proibidos.
6. O filme não deve conter ação superficial. (Assassinatos, armas, etc. não devem ocorrer).
7. Alienação temporal e geográfica é proibida. (Ou seja, o filme deve se passar aqui e agora).
8. Filmes de gênero não são aceitáveis.
9. O filme deve ser em 35mm Academy.
10. O diretor não deve ser creditado. (YALGIN, 2003, p.3)

Alegando que a *Nouvelle Vague* possuía uma visão burguesa de arte, os criadores do manifesto rompem com o movimento francês insistindo que a arte de fazer filmes não deveria ser atribuída ao indivíduo - por ser um trabalho realizado de um esforço coletivo - e nem para "criar ilusão" (SILVA, 2010). Assim, a principal missão do Dogma é levar o cinema a representar a realidade de maneira mais crua e verídica possível, fazendo com que o estilo dos filmes registrados como dentro do Dogma 95 seja frequentemente associado ao gênero documental.

A popularidade e sucesso do movimento não foram planejados. "Muito se questiona sobre a sinceridade e a espontaneidade do movimento, sendo que este é

frequentemente visto como puro marketing." (OLIVEIRA, 2008, p. 21). Se levada em consideração o comportamento e personalidade de von Trier, é possível levantar a hipótese de que o Dogma não tenha passado de uma espécie de "brincadeira sarcástica" da parte do diretor. Lars von Trier sempre foi um cineasta autoral muito individualista. O seu único filme que segue à risca as leis do manifesto é *Os Idiotas* (1998). *Ondas do Destino* (1996), *Dançando no Escuro* (2000) e *O Grande Chefe* (2006), seus filmes seguintes, ainda apresentariam alguns recursos técnicos e estilísticos que se aproximam dos estabelecidos pelo manifesto, mas muito mais em relação a sua estética e cinematografia do que quanto ao seu teor. Em resumo, von Trier deixou de lado o Dogma 95 muito rápido (AALTONEN, 2015), partindo logo para o seu novo experimento.

Cada trilogia que ele propõe, parece o trabalho de um cineasta diferente, com uma unidade temática e estética distinta das demais. Trier encabeçou o manifesto Dogma (...) para ele mesmo romper as regras em seus filmes seguintes. Trata-se, portanto, de um diretor que procura "redefinir a si mesmo a cada década". (TIEZZI, 2013, p.17)

Mesmo tendo sido uma fase breve, o Dogma 95 marcou de fato um momento transitório notável no trabalho de Lars von Trier (BAINBRIDGE, 2007). A excelência técnica e protagonismo masculino da trilogia Europa deram espaço para uma forma estilística de filmar muito mais livre, tendo a com câmera na mão como marca registrada dessa nova fase, e sobretudo, o protagonismo feminino.

### **1.3. Trilogia Coração de Ouro**

A Trilogia Europa consagrou Lars von Trier como um autor de cinema de arte, enquanto o Dogma 95 jogou holofotes para a personalidade desafiadora e intrigante de um diretor disposto a questionar e a desafiar maneiras mais tradicionais de se fazer cinema. Mas foi com a sua segunda trilogia, intitulada 'Coração de Ouro' que von Trier foi alavancado como um grande cineasta de reconhecimento internacional, quando *Ondas do Destino* (1996) - primeiro filme desta trilogia - ganhou o Prêmio do Júri no Festival de Cannes em 1996.

Segundo Oliveira (2021, p. 41) "o nome Coração de Ouro faz referência a um livro infantil que von Trier leu quando criança, e que narra a história de uma menina de coração tão puro que sempre ajuda os outros, inclusive dando as roupas do próprio corpo". Se até agora o diretor tinha se concentrado em seus protagonistas

homens ideologicamente fracassados, agora era a vez das mulheres. Não mais fatais, antagonistas e ambíguas como na Trilogia Europa, mas sim guiadas pela pureza, sacrifício e amor pelo outro, características tão comumente associadas ao comportamento feminino ideal. Podemos resumir as primeiras protagonistas de Lars von Trier como o retrato da mulher boa e santa, inocente, incapaz de fazer mal apesar de martirizada pela sociedade e disposta a se sacrificar pelo amor ao outro (OLIVEIRA, 2021).



Figura 2 – Pôsteres da Trilogia Coração de Ouro de Lars von Trier.

Em *Ondas do Destino* (1996), a protagonista Bess se sacrifica por acreditar que salvará a vida do marido. Em *Os Idiotas* (1998), Anna se sacrifica pela família adotiva em busca de redenção do seu passado. E por último, em *Dançando no Escuro* (2000), Selma assume a culpa de um crime que não cometeu para garantir que seu filho realize uma cirurgia e não acabe cego como ela. Vale destacar também que foi a partir de *Ondas do Destino* que von Trier passou a trabalhar acentuadamente com conceitos e questões religiosas - principalmente no que diz respeito à fé e culpa - outra característica do seu cinema, presente em todas as suas obras a partir dessa.

Quanto à sua técnica e estética, a segunda trilogia do diretor segue utilizando de características estabelecidas pelo seu manifesto, visto que "o estilo cinematográfico da trilogia Coração de Ouro é influenciado pelo espírito do Dogma 95." (BAINBRIDGE, 2007, p. 110).

As estratégias do Dogma permeiam cada um dos filmes desta trilogia, marcando uma mudança distinta em relação às sensibilidades técnicas altamente elaboradas que caracterizam o trabalho inicial de von Trier. Como vários críticos documentaram, essa mudança de um estilo muito cuidadoso e composto para um modo de fazer cinema mais caótico e criativo ocorreu em um momento de grandes transformações pessoais para von Trier. (BAINBRIDGE, 2007, p. 121).

O que ocorre de fato é que, apesar do manifesto ter surgido em 1995 e o primeiro filme da trilogia - *Ondas do Destino* - ter sido lançado em 1996, foi apenas em 1998 que von Trier lançou seu primeiro e único filme dentro dos mandamentos Dogma 95. Presenciamos então a junção de dois momentos do cinema do diretor, mais uma demonstração de sua extraordinária capacidade de experimentação cinematográfica.

Segundo BAINBRIDGE (2007), a trilogia *Coração de Ouro* é distintivamente feminina. Não apenas pelo fato de serem protagonizados por mulheres, mas por também se tratar de três filmes influenciados pelo melodrama, gênero cinematográfico focado em dramas familiares e tradicionalmente associados às angústias e questões femininas. Lars von Trier mantém essa convenção genérica nesta trilogia através de suas protagonistas, mulheres boas e emocionalmente carregadas, que vivenciam trajetórias de sofrimento ao longo do enredo de cada um dos filmes.

A qualidade excessiva frequentemente atribuída ao trabalho de von Trier se manifesta nessa justaposição de estilo e substância. A mistura do exagero do melodrama com a câmera na mão do documental traz ao filme uma certa naturalidade, uma sensação de proximidade com material assistido, que provoca no público um profundo envolvimento. "Isso tem o efeito de colocar o espectador em posições quase insuportáveis de envolvimento emocional com os personagens e os eventos narrativos, produzindo uma nova posição de afeto" (BAINBRIDGE, 2007, p. 110).

Entretanto, apesar do tom melodramático permear toda a trilogia, Lars von Trier continua sua experimentação de técnica e narrativa, ao mesmo tempo que começa a explorar com mais ousadia gêneros cinematográficos. *Ondas do Destino*, de fato, trata-se de um melodrama completo. *Os Idiotas*, apesar de uma ficção, segue à risca os mandamentos do Dogma 95, aproximando ao máximo do gênero

documentário. Já *Dançando no Escuro* se aventura em ser um musical, extremamente melancólico e trágico, protagonizado pela cantora islandesa Björk. Esse entusiasmo com gêneros é mais um dos caminhos escolhidos pelo diretor - e que continuará sendo trilhado em suas próximas obras - mas que, mais uma vez, contradiz ao que pregava *Dogma 95*, demonstrando que nada interessa mais Lars von Trier do que desafiar os limites do seu cinema, mesmo que signifique se contradizer.

#### 1.4. Trilogia *USA: Land of Opportunities*

Assim como cada nova fase é marcada com uma grande transformação no cinema de Lars von Trier, tanto em relação a estética da imagem, ou quanto às características da trama, sua terceira trilogia chamada de "*USA: Land of Opportunities*", não fica de fora e traz novas referências e experimentações.

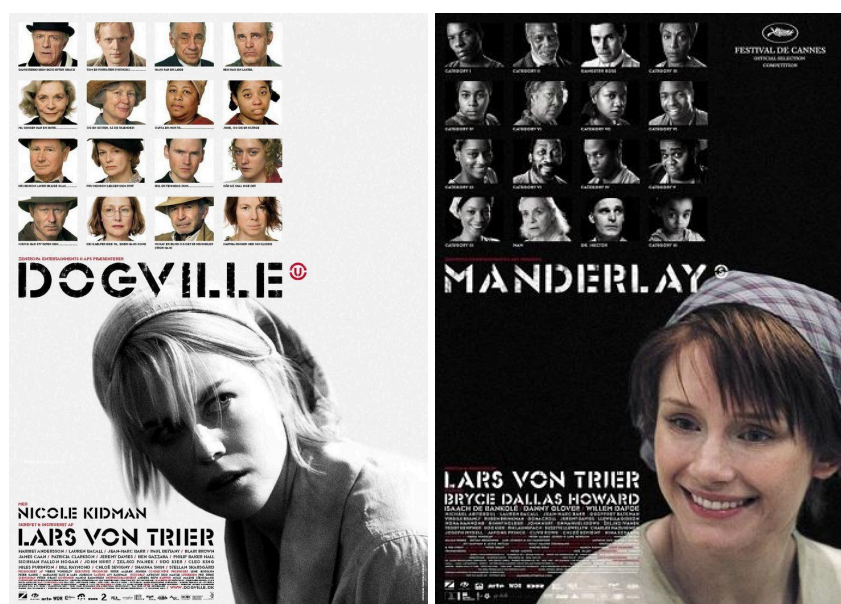


Figura 3 – Pôsteres da inacabada Trilogia *USA: Land of Opportunities* de Lars von Trier.

A Trilogia *USA* dá continuidade ao trabalho das trilogias anteriores, explorando temas como moralidade, justiça e a natureza humana. Já o seu nome indica que este se trata de um trabalho com um teor crítico bem direcionado para a sociedade norte-americana, abordando temas como a hipocrisia dessa sociedade, sua cultura moralista, seus valores e ideais contraditórios, e à forma como ela lida com questões políticas. Composta por *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005), ambos os filmes acompanham a trajetória de uma mesma protagonista: Grace, uma jovem

mulher em busca de sua autonomia e de construir uma vida moralmente ética, de acordo com o que ela acredita ser o correto, fugindo do autoritarismo e falta de caráter do pai. *Dogville* aborda de maneira cruel a forma como os Estados Unidos lidam com a questão migratória, enquanto *Manderlay* trata de forma magistral a discussão sobre a questão racial americana. O terceiro filme da trilogia, intitulado *Washington*, nunca chegou a ser rodado e portanto a terceira trilogia de von Trier permanece inacabada até os dias atuais.

Até o momento, esta foi a primeira e única vez que von Trier deu sequência a uma história, ou melhor, a jornada de uma personagem, para além de um filme. Quando usado o termo trilogia não necessariamente refere-se a filmes que possuem narrativas sequenciais. Em todas as outras trilogias do diretor - Europa, Coração de Ouro e a da Depressão - cada um dos filmes tem seus enredos independentes um do outro, sendo conectados por seu estilo cinematográfico, estética, temática e poética. Em alguns casos, como veremos na Trilogia da Depressão, os filmes são conectados também por pequenos detalhes, semelhanças paralelas, chegando a se referenciar dentro da unidade da trilogia.

A Trilogia USA teve seu roteiro e formato completamente inspirados pelo trabalho de Bertolt Brecht, dramaturgo e poeta alemão (OLIVEIRA, 2008), sendo o universo do teatro sua principal matéria-prima, desde sua forma e estrutura, inovando ao trazer o conceito de “não-cenário” do teatro - com o palco despido de elementos cênicos e com marcações no chão - para o cinema. "O fato de o próprio nome do filme ser o nome da cidade já é um indício de que o espaço é um dos principais personagens do filme." (OLIVEIRA, 2008, p. 6). Ambos os filmes adotam essa estética minimalista. A câmera na mão e as filmagens livres podem ter continuado, mas as locações comuns e externas, que davam a segunda trilogia uma naturalidade, uma percepção de lugar comum, ou realidade registrada - heranças do Dogma 95 - dão espaço para um cenário artificial, experimental e extremamente interessante, que despertou grande atenção do público pela sua criatividade e originalidade quando *Dogville*, o primeiro filme da trilogia, foi lançado.

Quanto à representação feminina que von Trier vinha construindo em seu trabalho desde *Ondas do Destino* (1996), nota-se mais uma mutação. Oliveira (2008) alega que *Dogville* poderia ser credenciado como parte da Trilogia Coração

de Ouro pela semelhança de comportamento exibido pelas protagonistas femininas, mas é preciso discordar, pois o perfil de Grace vai além da fórmula das heroínas puras da Trilogia Coração de Ouro. A princípio, ela começa sua jornada tanto em *Dogville*, quanto *Manderlay*, como uma doce e delicada jovem de boa índole que sofre com a exploração dos demais personagens, assim como Bess, Anna e Selma, as protagonistas da Trilogia Coração de Ouro. Mas ambos os filmes da inacabada Trilogia USA desembocam em um ponto de virada da postura de Grace conforme a trama se desenrola em seus momentos finais: após atingir o limite de sua exaustão por ser tão enganada e maltratada, Grace acaba cedendo aos seus impulsos mais perversos e utilizando dos piores recursos para castigar aqueles que abusaram de sua boa vontade. Em resumo, Grace é mais um marco do desenvolvimento do cinema de Lars von Trier: ela é a personificação da transição da mulher santa (da Trilogia Coração de Ouro), que de tanto ser abusada por uma sociedade mesquinha, hipócrita e sobretudo machista, sucumbe a mulher maldita (da Trilogia da Depressão).

Com Grace, Trier apresenta sua nova geração de heroínas. Enquanto Bess, de *Ondas do Destino*, e Selma, de *Dançando no Escuro*, se resignam e se martirizam, a Grace de *Dogville* e *Manderlay* tem a fúria despertada e se vinga. O ápice do ódio feminino virá com *Anticristo* (...). (TIEZZI, 2013, p. 28)

Antes de chegarmos ao objeto de estudo desta pesquisa, é válido falar rapidamente sobre *O Grande Chefe* (2006), filme de Lars von Trier que fica entre a Trilogia USA, interrompida em 2005, e a Trilogia da Depressão, iniciada em 2008. Este filme não compõem nenhuma trilogia do diretor e ainda acaba por fugir dos padrões que o von Trier vinha construindo em relação ao protagonismo feminino e suas narrativas, já que esse se trata de um filme que retorna aos protagonistas masculinos. Independente disso, *O Grande Chefe* acaba por ser mais um exemplo da sede investigativa de von Trier e seu trabalho com gêneros cinematográficos, por se tratar de um filme de comédia. Além disso, o diretor se aventura em experimentar aqui uma forma completamente nova de compor as imagens de seu filme, "utilizando um sistema chamado *Automavision*, que consiste em câmeras programadas automaticamente por computadores, onde o enquadramento é realizado de forma completamente aleatória." (BADLEY, 2010, p. 137).





Figura 4 – Pôster de O Grande Chefe (2006), dirigido por Lars von Trier.

### 1.5. Trilogia da Depressão

Após dirigir sua comédia e deixando inacabada a sua terceira trilogia, Lars von Trier mergulhou em um período depressivo intenso que impactaria seu cinema daí em diante de maneira severa. Em diversas entrevistas, o diretor declarou que fazer o primeiro filme da trilogia chegou a ser uma espécie de terapia, o que gerou um debate na mídia “se ele deveria ser considerado entretenimento, arte, um grito primal ou uma encenação” (BADLEY, 2010, p.143). A Trilogia da Depressão é de longe sua fase mais densa, obscura, pessoal, polêmica e brilhante. A sua quarta trilogia foi batizada desta maneira por fãs, críticos e acadêmicos (BADLEY, 2022).

Como tema central, a trilogia aborda o sofrimento psicológico e emocional, especificamente através de perspectivas femininas. Se em suas duas fases anteriores o protagonismo feminino fazia toda a diferença para dar o contorno necessário para a profundidade desses sentimentos, aqui ele se torna imprescindível. Os estados psicológicos das protagonistas na trilogia são constantemente confrontados por pressões sociais e expectativas de gênero, e ainda vão de encontro com algumas outras questões, como a conexão do feminino com a natureza, a sexualidade das personagens e a destruição como forma de libertação. A trilogia também questiona a percepção do feminino em um mundo que frequentemente demoniza e reprime o comportamento dessas mulheres malditas.



A exploração de gêneros cinematográficos continua nesta fase da melhor forma possível. "Lars von Trier tem consistentemente manipulado expectativas de gênero, a tal ponto que isso pode ser visto como uma espécie de assinatura autoral que permeia seu trabalho. " (BAINBRIDGE, 2007, p. 19). Na Trilogia Europa, von Trier se baseia no estilo dos filmes *noir*. Na Trilogia Coração de Ouro, ele dirige respectivamente um melodrama, um musical e um experimento documental/fictício. Na Trilogia USA ele parte para mais um experimento, inspirado na obra de Brecht e na estrutura do teatro. E finalmente na Trilogia da Depressão, ele dirige um terror (*Anticristo*), uma ficção científica (*Melancholia*) e uma pornografia (*Ninfomaníaca*).



Figura 5 – Pôsteres da Trilogia da Depressão de Lars von Trier.

Esta nova fase também intensificou a fama polêmica do diretor. Responsável por projetar Lars von Trier no cenário internacional, *Ondas do Destino* já havia gerado uma série de reações diversas por parte da crítica, incluindo acusações de misoginia direcionadas a von Trier. As críticas foram intensificadas com o lançamento de *Dançando no Escuro*. A natureza dessas acusações teria origem no sofrimento extremo que von Trier impõe às suas protagonistas femininas, o que muitos interpretaram como uma forma de tortura à figura da mulher. Mas os bastidores e a vida real também tiveram sua participação nessa má fama. A situação se agravou quando Björk, protagonista de *Dançando no Escuro*, declarou ter tido uma experiência de trabalho extremamente negativa com Lars von Trier. A atriz manifestou publicamente em entrevistas sua repulsa ao diretor, e afirmou que essa experiência a fez decidir nunca mais atuar em qualquer filme. Em seu filme seguinte,

*Dogville*, von Trier continuou a explorar o sofrimento feminino com sua protagonista Grace. A atriz Nicole Kidman, que deu vida à personagem, também relatou dificuldades em trabalhar com o diretor, conhecido por ser extremamente exigente e de temperamento complicado. Esse ambiente tornou inviável o retorno de Kidman para a sequência, resultando em sua substituição por Bryce Dallas Howard no papel de Grace. Mais polêmicas envolvendo o comportamento de Lars von Trier viriam a endossar o seu caráter de "persona non grata", sobretudo em sua fase da Trilogia da Depressão. Em 2011, durante a coletiva de imprensa de promoção do filme *Melancolia* no Festival de Cannes, o diretor fez piadas de extremo mal gosto com Hitler e o nazismo. Todos esses episódios, somados ao teor denso e angustiante de seus filmes, resultaram muitas vezes em leituras que considero errôneas, principalmente em relação à posição da mulher em seus filmes.

Um artigo publicado em uma revista cultural brasileira consegue exemplificar as críticas endereçadas a Lars von Trier quanto ao desenvolvimento de suas personagens femininas:

A opção do diretor dinamarquês parece ser a de investir na mítica culpa feminina (...). O que o filme nos diz é que o destino das mulheres é padecer sob a culpa até sua eliminação como papel queimado. (...) Não há discussão sincera sobre este tema que não seja obrigada a lutar contra o cinismo de respostas como a que dá Lars Von Trier em seu filme exemplar: a culpa é das próprias mulheres. O preço a ser pago para a portadora da culpa é a morte. O argumento da culpa feminina é usado por assassinos, estupradores e praticantes de violência contra mulheres em geral. (TIBURI, 2013, s.p.)

Essa relação complexa com o feminino seria elevada a uma potência muito maior com o lançamento de *Anticristo* (2008), o primeiro filme da Trilogia da Depressão, de longe, seu filme mais polêmico, provocativo, carregado de imagens fortes e ao mesmo tempo genial, como veremos nos próximos capítulos. As personagens femininas de Lars von Trier continuaram a enfrentar sofrimentos extremos em *Melancolia* (2011) e *Ninfomaníaca* (2013). No entanto, interpretar esse tratamento como uma prova do caráter misógino é uma leitura equivocada dos enredos complexos e cuidadosamente construídos pelo diretor. Mesmo quando baseado em fatos reais, o cinema é, antes de tudo, uma forma de ficção. Esta pesquisa não tem a intenção de examinar o comportamento pessoal de von Trier ou de julgar se ele é apenas mais um homem na indústria cinematográfica com atitudes

arrogantes e machistas. O foco aqui é o que vemos em seus filmes, com especial atenção à sua *Trilogia da Depressão* — *Anticristo* (2008), *Melancolia* (2011) e *Ninfomaníaca* (2013).

E de certa forma, é assim que devemos pensar nas preocupações sociais mais amplas e até mesmo na "crítica" social dos filmes de von Trier: (...) não se trata exatamente de ele responder a circunstâncias objetivas que existem antes do ato, mas sim do que se torna visível de forma nova através dos atos que ele representa. Parte do significado desses atos é o que mais eles nos permitem ver. (BUTLER; DENNY, 2016, pg. 7)

A má interpretação dos enredos desses três filmes disfarça a distinção entre as mulheres da *Trilogia da Depressão* e as personagens femininas das obras anteriores de von Trier.

As mais recentes anti-heroínas de von Trier não se encaixam em nenhum desses binários; elas estão longe de ser submissas ou auto sacrificantes. Também não são tolas, e certamente não são sagradas (enquanto seus homólogos masculinos evoluíram de humanistas desprovidos de propósito para hipócritas auto deceptivos como He, John e Seligman). Elas são transgressoras e autodeterminadas, escolhendo sua própria agência, prazer e dor em detrimento das instituições da sociedade, especialmente o casamento, a família e o ideal do amor. (BADLEY, 2010, p. 6-7).

A *Trilogia Coração de Ouro* traça o perfil da mulher santa, pura, incapaz de provocar sofrimento propositalmente e disposta a se sacrificar pelo amor do outro. A *Trilogia USA* simboliza justamente a transição, de uma personagem que inicia sua jornada com boa índole e inocência, buscando trilhar seu caminho longe da visão machista e agressiva imposta pelo seu pai mafioso, mas no desfecho das narrativas acaba sucumbindo às suas piores atitudes após vivenciar um mundo tira vontade de suas boas intenções e acaba por lhe abusar e torturar. Na *Trilogia da Depressão*, o que vemos são três mulheres malditas, que expurgam de si todos os paradigmas esperados de uma postura feminina submissa, comportada, passiva aos sofrimentos que uma sociedade misógina a submetem. É possível enxergar o protagonismo feminino no cinema de Lars von Trier como uma jornada: suas mulheres começam boas, mas após viverem num mundo repleto de sofrimento e concluírem ser impossível sobreviver em uma sociedade que não está preparada para receber sua compaixão, deixam que seus mais obscuros instintos venham a tona. Podemos enxergar de maneira clara que o perfil feminino das protagonistas desta trilogia:

Comparada a Bess e Grace, ela está além das possibilidades de destruição sacrificial do corpo para a preservação, proteção e cura do corpo de outra pessoa, algo que era tão central nas representações anteriores da feminilidade por von Trier e sua promessa redentora e salvífica. (ZOLKOS, 2017, p. 185)

Os filmes de Lars von Trier não entregam ao seu público respostas mastigadas, ou cravam verdades absolutas, mas sim levantam questões a serem pensadas, revelam hipocrisias através do choque da narrativa e imagens, e é o que faz o seu cinema tão único e brilhante. Não é uma interpretação óbvia; “ler” seus filmes exige do público um senso crítico, não ter medo da verdade, mesmo que te desfavoreça. Uma das consequências que Lars von Trier encara no seu processo de construção narrativa é se autocriticar. Quando o diretor, por exemplo, critica homens patéticos, critica o nacionalismo europeu, ou o salvador branco, como faz em *Manderlay*, ele está se questionando e apontando o dedo para si mesmo.

Por fim, a Trilogia da Depressão ressalta um dos aspectos mais cruciais do cinema de von Trier e que o tornam um narrador tão ímpar. Em todos os seus filmes, ele coloca o espectador inserido dentro de um processo no qual este é corresponsável por revelar o significado do filme (LAINE, 2026). E levando em consideração que o diretor nunca fecha estes significados, a interpretação do espectador também revela por vezes a forma que este enxerga o mundo. Assim, para aqueles que enxergam um filme vulgar, como se von Trier estivesse colocando a culpa em suas protagonistas mulheres, submetendo-as a sofrimentos terríveis por punição, deixa de ver que quem na verdade as torturam são os homens dos enredos e o machismo impregnado na sociedade que as sufoca. Essa é a verdadeira denúncia. Todas as acusações que os filmes de von Trier sofrem, na verdade mostram como o espectador olha para estas situações com hipocrisia de quem julga sem antes prestar atenção. Com certeza, nenhuma resposta sobre o seu trabalho será revelada olhando com superficialidade para a obra de um diretor tão profundo e cheio de camadas.

## 2. ARQUÉTIPO

Neste capítulo vamos explorar quais são e como Lars von Trier utiliza de arquétipos em cada um de seus filmes para construir as mulheres malditas da Trilogia da Depressão. Iremos considerar como arquétipo o conceito formulado pelo psiquiatra suíço Carl G. Jung.

Arquétipo pode ser entendido como uma disposição psíquica inata que nos leva a criar representações simbólicas recorrentes, como mitos, imagens e temas universais (JUNG, 1953). Trata-se de uma espécie de instinto da mente humana, uma herança coletiva, com origem no acúmulo de experiência e vivências humanas por gerações, que orienta nossa forma de perceber e interpretar o mundo por meio de imagens primordiais compartilhadas por toda a humanidade. Segundo Jung “Os arquétipos são elementos básicos do inconsciente coletivo, que influenciam profundamente nossa percepção, comportamento e experiência.”(1968, p.129).

O herói, a mãe, o velho sábio, o vilão, entre outros, são alguns exemplos dos arquétipos mais famosos conceituados por Jung, mas o que Lars von Trier faz nesta trilogia vai mais além. Sendo um diretor também conhecido por adicionar aos seus filmes uma enorme gama de referências, desde a trilha sonora até os elementos da *mise-en-scène* em mínimos detalhes, ele busca na história e na arte os arquétipos ideias para a compor suas mulheres malditas em *Anticristo*, *Melancolia* e *Ninfomaníaca*, como veremos a seguir.

Nesse aspecto, os filmes de Trier são essencialmente interartísticos. A linguagem híbrida que sustenta suas obras existe dentro de um diálogo entre as artes. (...). Dessa maneira, Trier, além de adulterar os estratos próprios do cinema, ainda faz empréstimos da literatura, das artes plásticas, da escultura, da arquitetura etc. (PAUKA, 2024, p. 519)

### 2.1. A Bruxa em Anticristo

Como já comentado no capítulo 1, *Anticristo* trata-se do terror de Lars von Trier. Seu enredo basicamente é dividido entre a protagonista mulher (Ela) e seu marido (Ele), que após sofrerem uma perda terrível se refugiam em uma cabana abandonada em uma floresta assustadora, cenário típico dos filmes de terror e de contos de fada, fazendo referência a morada tradicional de uma bruxa. Não obstante, Ela elaborava uma pesquisa de doutorado cujo tema era exatamente o

feminicídio ocorrido durante a caça às bruxas pela igreja católica nos séculos XV e XVIII na Europa e nas colônias americanas.

Mais do que terror, *Anticristo* é o conto de bruxas de Lars von Trier. Durante todo o filme seremos bombardeados por elementos conectados a figura da bruxa e o seu universo, como a presença de animais associados a maus presságios — um cervo, uma raposa e um corvo, todos tradicionalmente ligados à crença em bruxas que se transformavam em animais —, a floresta amaldiçoada, a cabana velha abandonada, pesadelos e visões, as falas delirantes da protagonista, o desfecho desta personagem e até a própria morte da criança. Diversas imagens e ilustrações da inquisição, com mulheres sendo representadas em comunhão com o diabo, executando feitiços e queimadas em fogueiras, são projetadas no momento em que o marido visita a pesquisa de sua esposa no sótão da cabana. Como veremos no próximo capítulo, onde analisaremos a fundo o enredo do filme, todo o comportamento que a protagonista de *Anticristo* desenvolve, o seu “enlouquecimento” por assim dizer, é ligado a figura da bruxa e o mal comportamento desse arquétipo obscuro.

Em certo ponto do filme Lars von Trier projeta na tela a xilogravura *As Bruxas* (1510), de Hans Baldung. Nesta obra conseguimos observar um *sabbath* - nome dado ao encontro lendário de bruxas, geralmente à noite, onde acreditava-se realizar rituais mágicos e cultos ao diabo. Ossos, a natureza morta ao redor e viva, da tempestade que sai de dentro do caldeirão, e ainda um bode - animal símbolo do diabo - levitando pelos ares carregando uma das mulheres. Na mesma sequência de *Anticristo* em que a imagem de Hans Baldung aparece, a protagonista solta a fala “As irmãs de Regensburg podem criar uma chuva de granizo”, sendo Regensburg uma das cidades mais antigas da Alemanha com um histórico de caça às bruxas.



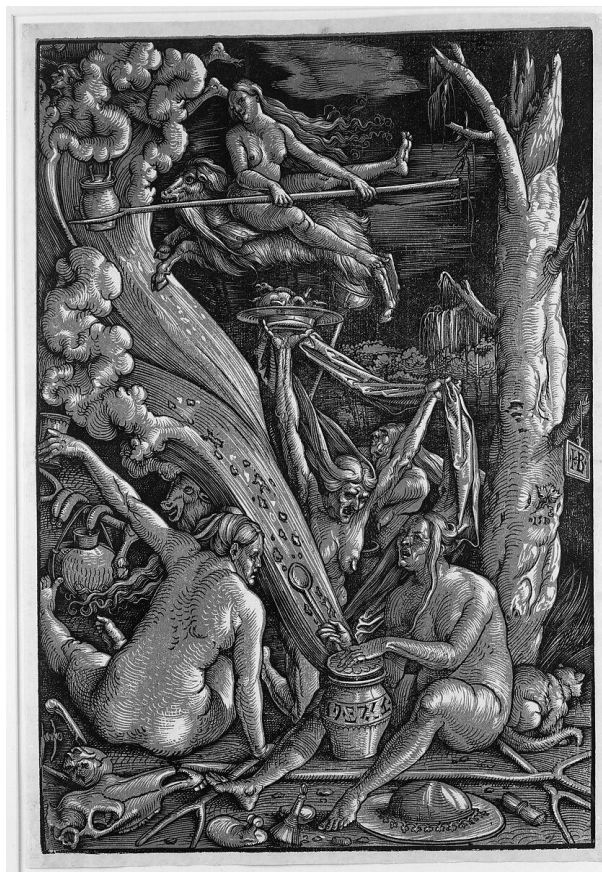


Figura 6 – *The Witches*, de Hans Baldung, 1510. Xilogravura em claro-escuro com dois blocos, impressa em cinza e preto; segundo de dois estados. 39 × 28,2 cm. Museu Britânico, Londres.



Figura 7 – Imagem retirada da cena do filme *Anticristo* (2008), em que a obra *The Witches*, de Hans Baldung aparece no quadro. A cena ocorre aproximadamente aos 01:07:34 do filme.

Fonte: *Anticristo* (2008), direção de Lars von Trier.

O próprio nome do filme ser *Anticristo* participa do imaginário desse arquétipo. Na tradição cristã, as bruxas eram associadas ao mal, frequentemente vistas como adoradoras do diabo, fazendo pactos com ele em troca de poderes mágicos. No contexto da crença popular durante a Idade Média e o início da Era Moderna, toda mulher que apresentasse qualquer comportamento ou aparência indesejada, era julgada como bruxa e condenada à morte, muitas vezes queimadas vivas. Por vez, *Anticristo* é considerado, também pela tradição cristã, um servo ou emissário do diabo, alguém que enunciaria o fim dos tempos, ou como a própria personificação do mal. Dessa forma, surge a ideia da associação entre bruxas e o *Anticristo*, sendo vistas em algumas histórias como servas ou agentes dele, ajudando a cumprir seus planos malignos na Terra.

## **2.2. A Ofélia em *Melancolia***

Em *Melancolia*, o arquétipo escolhido pelo diretor aparece logo no prólogo e também estampando o poster principal do filme. A protagonista Justine, interpretada por Kirsten Dunst aparece no 14º quadro da sequência, filmada em câmera lenta, descendo o rio vestida de noiva com um buquê de flores em mãos. Na primeira parte do filme - intitulado 'Justine' - vemos a personagem na noite de seu casamento falido, e em uma espécie de ataque de nervos, ela troca na biblioteca livros de arte expostos com obras cubistas por obras do período pré-raphaelita e renascentista, entre elas a que nos interessa para o estudo do arquétipo: *Ofélia* (1852) de John Everett Millais.

Antes de comentar sobre a obra, vale ressaltar que ambos os movimentos artísticos possuem como essência o resgate da pureza, espiritualidade, a natureza detalhada, temas literários e românticos; essência essa que faz conexão com o próprio simbolismo do enredo: o que vemos em *Melancolia* é a vitória do emocional sobre o racional - representado de diversas formas, como por exemplo na relação entre Justine e o cunhado John, que será melhor investigada no próximo capítulo -, da natureza exorbitante, que se conecta com a psique da mulher em escalas igualmente intensas. O planeta *Melancolia* que se aproxima é tão grande quanto a *melancolia* que habita dentro de Justine.





Figura 8 – *Ofélia*, de John Everett Millais, 1852. Óleo sobre tela, 76,2 × 111,8 cm. Tate Britain, Londres.



Figura 9 – Imagem retirada da cena do filme *Melancholia* (2011), em que a obra *Ofélia*, de John Everett Millais aparece na no quadro. A cena ocorre aproximadamente aos 00:45:28 do filme.

Fonte: *Melancholia* (2011), direção de Lars von Trier.

Ofélia, a personagem de Hamlet, peça escrita por William Shakespeare em 1623 é o arquétipo escolhido por Lars von Trier para vestir Justine, a protagonista de *Melancholia*. A personagem da peça inglesa trata-se da jovem prometida de Hamlet, o príncipe dinamarqueses que finge loucura para vingar a morte do rei. O destino de

Ofélia é trágico e tão melancólico quanto o de Justine: atordoada pela morte do pai e o afastamento de seu amado, a doce jovem começa a enlouquecer de tanta tristeza, até que um dia por acidente se afoga - morte essa que é retratada no texto de Shakespeare de forma ambígua, dando a entender que a verdadeira causa teria sido suicídio.

Além de um belo vestido, um relacionamento amoroso que termina em desastre e um riacho, a dor emocional vinda da tristeza ligam Ofélia e Justine, sendo esta a causa pela qual ambas as personagens escolhem - cada uma da sua maneira - por terminar com suas vidas como saída para a angústia. Ofélia é ainda retratada como uma jovem frágil e ingênua, que se vê presa em um turbilhão de acontecimentos trágicos e manipulações ao seu redor, o que se assemelha ao estado inicial de Justine na primeira parte de *Melancolia*: envolvida no jogo de interesse dos demais personagens do filme, seu casamento é arruinado e o estado emocional nitidamente frágil de Justine é ignorado por completo até que ela sucumbe.

### **2.3. A Messalina em Ninfomaníaca**

Em *Ninfomaníaca*, a escolha do arquétipo se faz a mais explícita dos três filmes da trilogia, chegando a ser diretamente mencionada pelos dois personagens principais. Joe, a protagonista, uma mulher viciada em sexo, relata sua vida, e em uma lembrança da infância, ela menciona uma visão que teve ainda menina. Na visão de Joe, enquanto deitada no gramado sozinha em um passeio de escola, diz ter tido um orgasmo espontâneo, enquanto se sentia flutuar pelos céus e ter a visão de duas mulheres em uma aura iluminada. Seligman, o interlocutor e ouvinte de Joe, diz que ela se enganava em achar que tratava-se de Maria mãe de Jesus, mas sim Messalina Valeria, a mais famosa ninfomaníaca da história, imperatriz romana esposa de Cláudio e mãe de seu filho Britânico, executada por ser acusada de traição e conspiração contra seu marido.



Figura 10 – Estátua de mármore de Messalina segurando Britânico, século I d.C. Mármore, 180 cm de altura. Museus Capitolinos, Roma.



Figura 11 – Imagem retirada da cena do filme *Ninfomaniaca: volume II* (2013), em que o diretor representa no quadro Messalina (a direita) e a Meretriz da Babilônia (a esquerda). A cena ocorre aproximadamente aos 00:02:39 do filme.

Fonte: *Ninfomaniaca: volume II* (2013), direção de Lars von Trier.

Retratada como extremamente promíscua, manipuladora e perigosa, Messalina foi uma figura histórica utilizada como arquétipo para dar forma a Joe de *Ninfomaniaca*. Lars von Trier ainda utiliza o elemento do filho como ponto de

conexão entre as duas, e a forma como ambas são duramente julgadas e condenadas pelos seus atos. A outra figura citada na visão da infância de Joe é reconhecida como a Grande Meretriz da Babilônia, figura bíblica descrita no Livro do Apocalipse da Bíblia (Apocalipse 17 e 18), escrita por João. Ela é retratada como uma mulher vestida de púrpura e escarlate, sentada sobre uma besta de sete cabeças, com um cálice cheio de "abominações". Poderíamos também fazer uma associação entre Joe e a figura da Meretriz, mas esta é mais um símbolo para a corrupção e colapso moral de grandes impérios, como uma metáfora apocalíptica.

Além disso, a associação com Messalina faz muito mais sentido justamente pelo paralelo com Maria mãe de Jesus, a personificação da maternidade perfeita, da pureza feminina e da virgindade. Tanto Maria quanto Messalina são figuras famosas por serem representadas em seus véus e segurando filhos no colo - e é por isso inclusive que Joe achava ter visto Maria em sua visão - sendo separadas apenas pela forma como Messalina segura o véu, de acordo com Seligman. Messalina e Joe dividem a má fama de mulheres depravadas e que se perderam em seus desejos imundos, esquecendo-se da família, condenadas pela sociedade. Não podemos esquecer também que, após acusada de traição, Messalina fora separada de seu filho, assim como Joe também foi.

### 3. IMAGEM E CINEMA

Neste capítulo iremos abordar alguns conceitos importantes sobre imagem e cinema, com o intuito de estabelecer uma base para o capítulo final, onde finalmente será realizada a análise de cada filme da Trilogia da Depressão de Lars von Trier.

#### 3.1. Quanto à análise

Antes de discorrer sobre os caminhos escolhidos para analisarmos o objeto de estudo deste trabalho, é preciso explicar o que é uma análise fílmica. Sendo o estudo detalhado de um filme com o objetivo de compreender como ele foi feito, quais mensagens transmite e quais efeitos provoca no espectador, “o objetivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação.” (PENAFRIA, 2009, p. 1).

Penafria (2009) ainda completa que a análise é antes de tudo, um exercício que separa elementos, pois trata-se de destrinchar um filme, olhar separadamente para seus elementos, e em seguida retorná-los ao seu estado original para observar como estes compõem uma obra. “A análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objetivos estabelecidos a priori e que se trata de uma atividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme” (2009, p. 4).

Segundo as ideias de Aumont e Marie (2004), não há um método único para analisar filmes, e toda análise é sempre incompleta — sempre haverá algo mais a ser explorado. Por isso, antes de começar, é essencial definir que tipo de leitura queremos fazer.

Em seu artigo *‘Análise de filmes: conceitos e metodologias’*, Manuela Penafria aborda várias vertentes distintas de se analisar um filme, cada uma com sua metodologia, mas expressa também o sentimento de que escolher apenas uma pode deixar “com a sensação de que muito terá ficado por dizer acerca de um determinado filme ou conjunto de filmes”. (2009, p.7)

Dentre as análises propostas por Penafria em seu artigo, duas chamaram a atenção e se aproximam da maneira como gostaria de analisar a Trilogia da Depressão, sendo elas:

a) análise textual. Este tipo de análise considera o filme como um texto. (...)

d) análise da imagem e do som. Este tipo de análise entende o filme como um meio de expressão. Este tipo de análise pode ser designado como especificamente cinematográfico pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos. (2009, p. 5-7).

Deixando de lado o som, este trabalho se propõe a olhar para a trilogia de Lars von Trier tendo como base a sua narrativa (considerando o filme como um texto) e imagem. O objetivo desta análise não é questionar a qualidade ou expressar uma opinião própria sobre estes filmes, mas sim propor uma forma de observá-los mediante alguns de seus pontos, características, elementos e associações que podem ser feitas, levando também em consideração o trabalho do diretor por uma perspectiva geral.

A intenção da análise é sempre a de chegar a uma explicação da obra analisada, ou seja, à compreensão de algumas de suas razões de ser. Por isso, ela é tanto o fato do crítico atento em firmar seu julgamento, quanto o do teórico preocupado em elaborar um momento empírico de seu trabalho conceitual; mas ela pode também constituir, por si mesma, uma atividade autônoma, paralela à crítica, não tendo, porém, o caráter de avaliação. (AUMONT; MARIE, 2006, p.13).

### 3.2. Cinema, imagem e *mise-en-scène*

Neste momento, definiremos melhor quais conceitos serão utilizados como base para a análise fílmica a ser executada. Quando assistimos um filme, é algo similar a assistir um vídeo, ou seja, corpos em movimento. Mas embora um filme pareça mostrar um dinamismo, ele é, na verdade, composto por imagens estáticas que são exibidas rapidamente em sequência, criando a ilusão de movimento (XAVIER, 1977). Além disso, se considerarmos o roteiro como a espinha dorsal de um filme, a ideia central, o elemento que dita o caminho pelo qual os acontecimentos do enredo vão se desenvolver, e sendo o cinema essencialmente uma forma de arte e comunicação, antes de tudo, visual, chegamos a resolução de que “o roteiro é uma história contada em imagens” (FIELD, 2001, p. 11)

Imagem fílmica é tudo aquilo que vemos na tela do filme. Os limites da tela, a "moldura" da imagem, é o que chamamos de quadro. Um plano é composto por centenas de quadros (ou milhares, variando de acordo com a sua duração), e a montagem - a organização - de planos formam uma cena. Seguindo esta lógica, um

conjunto de cenas formam uma sequência, e a junção de todas elas por fim, formam um filme. Esta foi apenas uma explicação rápida e bastante enxuta sobre formas organizacionais de enxergar uma obra cinematográfica; para este trabalho, o que importa de fato é a imagem fílmica, quadro e a noção de campo.

Denominamos como campo a parte do espaço imaginário que aparece dentro do quadro. Parece, mas não é exatamente a mesma coisa que imagem fílmica. Enquanto esta abrange um conceito mais geral, campo refere-se apenas ao que está dentro do quadro da câmera, visível naquele momento. Segundo Aumont e Marie, "a imagem fílmica é, na maior parte das vezes, inseparável da noção de campo" (2004, p. 48). Sendo assim, o quadro tem um papel muito importante na forma como a imagem é construída no filme, e é um dos primeiros elementos com os quais o cineasta começa a trabalhar — embora isso possa variar bastante de um filme para outro (AUMONT, 1995). É a partir do entendimento de o que é campo que chegaremos ao conceito base que guiará a análise das imagens da Trilogia da Depressão, a *mise-en-scène*.

Em resumo, a *mise-en-scène* é a organização visual e dramática dos elementos dentro desse campo. O livro '*Film art: An introduction*' (2004), formulado por Jeff Bordwell, David Thompson e Kristin Smith explica de maneira clara do que se trata o termo, desde sua origem: vindo do francês, significa "colocar em cena" e, originalmente, era usado para se referir à direção de peças teatrais. Com o tempo, estudiosos do cinema passaram a utilizar esse termo para se referir à direção cinematográfica, destacando o controle que o diretor tem sobre todos os elementos que aparecem no quadro do filme (2004). Naturalmente, a *mise-en-scène* envolve aspectos que o cinema compartilha com o teatro:

a) Espaço/Cenário:

O plano cinematográfico, como uma pintura, organiza formas e cores na tela. Antes de percebermos a profundidade ou a tridimensionalidade da cena, a *mise-en-scène* já conduz nosso olhar e destaca elementos importantes dentro do quadro.

b) Iluminação:

A iluminação é crucial para o impacto visual da imagem. No cinema artístico, vai além da função básica de tornar a ação visível: destaca formas, orienta o



olhar do espectador e reforça a atmosfera da cena. Luzes e sombras direcionam a atenção, revelam ou ocultam detalhes e intensificam texturas — como rostos, objetos ou superfícies.

c) Figurino e Maquiagem:

Assim como o cenário, o figurino tem um papel essencial na construção visual do filme. Ao planejar uma produção, o que os personagens vestem merece tanta atenção quanto o ambiente em que estão, pois contribui diretamente para o estilo e o significado da cena.

d) Encenação, Movimento e Atuação:

O diretor orienta os elementos em cena — principalmente os atores — dizendo onde ficar, como se mover ou expressar emoções. Essa direção forma a base da encenação, que pode incluir também animais, objetos, formas abstratas ou máquinas, todos usados para transmitir emoções e ideias. A atuação envolve gestos, expressões, aparência e voz. Mesmo sem som, como nos filmes mudos, o desempenho visual do ator comunica emoções. Em alguns casos, a atuação pode existir apenas por meio da trilha sonora.

Entre todas as técnicas do cinema, a *mise-en-scène* é uma das mais perceptíveis ao espectador. Além de guiar nosso olhar para os elementos em primeiro plano, ela também estabelece uma relação dinâmica entre o que está em destaque e o fundo da imagem (BORDWELL; THOMPSON; SMITH, 2004). Por isso, as imagens mais marcantes de *Anticristo*, *Melancolia* e *Ninfomaníaca* serão analisadas no quarto e último capítulo desta pesquisa de acordo com a sua *mise-en-scène* e os quatro elementos que a compõe, apresentados acima (Espaço/Cenário; Iluminação; Figurino e Maquiagem; e Encenação, Movimento e Atuação), sempre levando em consideração o entrosamento destes quadros escolhidos com a narrativa de seus respectivos filmes.

A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. Por exemplo, a música, que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua co-presença com elementos, como a imagem colocada em



sequência ou os diálogos: portanto, seria necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa fílmica. (AUMONT, 1995, p. 106)

No cinema, as imagens não são apenas representações visuais, mas construções que articulam o que pode ser visto com o que pode ser dito. Elas estabelecem relações entre palavras e imagens, entre passado e futuro, causa e efeito. O regime mais comum da imagem cinematográfica é justamente aquele que explora essa ligação entre o visível e o dizível, destacando tanto suas semelhanças quanto suas diferenças, criando sentidos que vão além do que está na superfície (RANCIÈRE, 2012). Sem contar que a realidade que vemos na imagem cinematográfica é fruto da visão subjetiva do diretor. O cinema nos apresenta uma representação artística da realidade — ou seja, uma versão que não é exatamente realista, mas sim recriada de acordo com o que o realizador deseja expressar, tanto em termos sensoriais quanto intelectuais (MARTIN, 2005). “Não são as imagens que fazem um filme, mas a alma das imagens.” (GANCE, apud MARTIN, 2005, p. 25).

### **3.3. Uma visão do feminino no cinema e no cinema de Lars von Trier**

Muito se fala sobre a polêmica relação que Lars von Trier tem com a figura feminina, dentro e fora da tela do cinema. Como colocado no final do capítulo 1, a intenção deste trabalho não é analisar a vida do artista, mas sim sua arte, por mais que esta tenha um teor extremamente autoral e pessoal. Como a Trilogia da Depressão é dominada pelo protagonismo feminino, e ainda construído em cima de arquétipos previamente discutidos no capítulo anterior, se faz importante olhar o que o cinema feminista tem a dizer para melhor analisar *Anticristo*, *Melancolia* e *Ninfomaníaca*.

A teoria feminista do cinema investiga como o cinema representa as mulheres e como essas representações reforçam, questionam ou subvertem normas de gênero e estruturas patriarcais. Ela surgiu com força nos anos 1970, influenciada pelo feminismo da segunda onda, pela psicanálise, pelo marxismo e pela teoria crítica. Nela, estereótipos típicos associados a mulheres no cinema são criticados - como a *femme fatale*, ou a “donzela indefesa” - assim como a presença da mulher apenas com figuras passivas dentro das tramas, suscetível ao desejo, necessidade e ação masculina dentro do filme e fora também - importante lembrar que estamos

falando de uma indústria cinematográfica majoritariamente dominada por homens em todos os setores, desde o artístico, passando pelo administrativo e financeiro.

No cinema hollywoodiano, as mulheres são apresentadas como o "Outro", sendo tratadas como objeto ao invés de sujeito da ação. Elas funcionam como projeções do inconsciente masculino, servindo ao olhar *voyeurista* e escopofílico — mecanismos fundamentais para gerar prazer visual a partir da perspectiva masculina (SCHEFFMAN, 2011). A narrativa mantém o homem na posição de sujeito ativo, responsável por impulsionar a história e provocar os acontecimentos. (MULVEY, 1975).

Segundo Laura Mulvey, uma das principais teóricas do movimento do cinema feminista:

A mulher ocupa na cultura patriarcal a posição de significante para o outro masculino, presa a uma ordem simbólica na qual o homem pode viver suas fantasias e obsessões por meio do comando linguístico, impondo-as à imagem silenciosa da mulher — ainda atrelada ao seu papel de portadora de significados, e não de criadora de significados. (1975, p. 7)

Autoras como Claire Johnston e Laura Mulvey se dedicaram a abordar em seus trabalhos como a estrutura narrativa e visual do cinema tradicional reforça a centralidade do olhar masculino e a objetificação da mulher. Johnston (1973) argumenta que, para manter o homem no centro do universo fílmico mesmo quando a narrativa se volta para a imagem feminina, o autor recorre à repressão da mulher como sujeito social e sexual, negando sua alteridade e a própria oposição homem/mulher. De forma complementar, Mulvey (1975) observa que, em um mundo marcado pelo desequilíbrio sexual, o prazer em olhar é dividido entre o ativo/masculino e o passivo/feminino, sendo a figura da mulher moldada como objeto da fantasia masculina. Ambas as teóricas revelam como o cinema clássico sustenta estruturas patriarcais ao construir a mulher como imagem e o homem como portador do olhar e da ação, naturalizando assim relações de poder desiguais dentro da linguagem cinematográfica. Por fim, o cinema tradicional esforçou-se por anos, através de representação, a suprimir o desejo e prazer da mulher, construir figuras femininas objetificadas e suscetíveis ao desejo masculino. A destruição do prazer é uma arma de controle radical e poderosa.

Na teoria feminista, prevalece a concepção de que, no patriarcado, as mulheres são tratadas como símbolos ou signos expressos pelos homens. Lévi-Strauss pontuou essa diferença de tratamento do masculino e feminino no cinema como os homens "falam" e as mulheres "são faladas" (apud CHAUDHURI, 2006).

Ao meu ver, o que Lars von Trier faz é usar das figuras femininas para falar de dor, porque através delas, o sentimento parece legítimo. Ele, como todo o resto do mundo, sabe que mulheres vivem sob constante pressão. Interessante é pensar que um homem, branco, hétero e europeu, com toda a liberdade para fazer o filme que quiser e como quiser, opta por protagonistas femininas porque, segundo o próprio em entrevista (como visto no capítulo 1), homens são muito rasos psicologicamente para serem trabalhados em enredos que pedem profundidade. Em resumo: Lars von Trier pode sim "falar" através das mulheres, mas ao fazer isso ele não deixa de denunciar - ou ao menos evidenciar - tantas falhas de uma sociedade patriarcal. E isso talvez seja muito mais do que a maioria dos diretores tem feito durante longos anos de hegemonia masculina no mercado cinematográfico. Além disso, as protagonistas da Trilogia da Depressão - assim como todas as outras da carreira do diretor - não são meras "bonecas" estáticas, suscetíveis a ação dos homens da trama. É claro que elas sofrem as consequências de uma sociedade opressora e patriarcal refletida no comportamento dos personagens masculinos - observa-se que estes sim, carregam o simbólico do que homens representam na vida de mulheres - de seus filmes, mas são elas que "puxam" a ação do filme. O enredo se desenvolve a partir delas. Sem contar que Lars von Trier adota para estas três protagonistas da trilogia uma incorporação de aspectos e sentimentos que raramente são associados na representação de mulheres - raiva, dor, angústia, desejo, vício, etc - por serem negativos; como se ele desse espaço para que elas sintam as trevas que emergem de dentro, fugindo de uma representação doce, meiga, passiva e agradável tradicionalmente colocado para a mulher.

## 4. ANÁLISE DA TRILOGIA DA DEPRESSÃO

No último capítulo iremos analisar cada filme que compõe a Trilogia da Depressão. Primeiramente será apresentado um resumo de cada filme para a melhor compreensão do seu enredo. Depois, uma análise da sua narrativa e por fim, a análise das imagens.

Fechando o capítulo teremos uma parte dedicada a uma breve discussão de elementos em comum, presentes entre os filmes da trilogia.

### 4.1. Anticristo

#### 4.1.1. Resumo do filme

*Anticristo* (2009) acompanha um casal não nomeado, Ele (interpretado por Willem Dafoe) e Ela (Charlotte Gainsbourg) após a perda trágica do seu filho pequeno, Nick. O prólogo do filme abre em uma sequência em preto & branco, filmada em câmera lenta ao som de *Lascia Ch'io Pianga* (na tradução "Deixe-me chorar"), do compositor George Frideric Handel. Nela acompanhamos o casal no ato sexual, enquanto o filho consegue sair do berço, chegar até a janela aberta, onde escorrega e cai.

Inicia-se o primeiro ato, intitulado 'Luto'. A imagem volta a ter cor, acompanhando o enterro da criança. Atrás do carro fúnebre, o pai chora, enquanto a mãe, atrás dele, desaba, precisando ser socorrida. Hospitalizada há algum tempo, o marido - ao que dá a entender ser um terapeuta - insiste que o psiquiatra receitou-lhe remédios demais, e que a dor que ela sente é completamente natural, faz parte do processo de luto. Sua insistência a irrita, a fazendo criticar seu comportamento controlador e prepotente, mas ao retornar para casa, Ela segue sua instrução e se desfaz dos remédios. A partir daí, começamos ver a profundidade do sofrimento da mãe, psíquica e fisicamente perturbada, oscilando entre choro, autopunição, crises de ansiedades (incrivelmente bem representadas por Lars Von Trier), impulsos sexuais, e ataques verbais e físicos ao marido. No meio disso, o casal recebe uma correspondência com o laudo da queda do filho, o qual Ele esconde da esposa para ler depois.

Ele sugere que tirem um tempo de retiro na casa de campo, batizada de Éden. Ela reluta, e Ele estranha, justamente porque era algo que a esposa costumava

apreciar. Em mais uma interferência terapêutica do marido que - como bem ressalta por Ela, não deveria estar tratando de alguém com o qual tem vínculos - Ele propõe uma dinâmica para entender de onde vem o seu medo, traçando um triângulo em uma folha de papel, escrevendo 'ÉDEN' em seu meio.

Durante o percurso e todo o filme, o marido fará com a esposa diversos exercícios de mentalização - segundo Ele, com o intuito de ajudá-la - mesmo contra a sua vontade. Chegando até o campo, Ela demonstra o tempo todo desconforto e agonia de estar presente naquele lugar, tendo dificuldades de adentrar a natureza, - natureza esta que é filmada de maneira obscura, demonstrando uma certa inquietude, com movimento das árvores, animais e sons - cruzar a ponte até a cabana do Éden e até mesmo pisar na grama. Ele continua insistindo que ela enfrente seus medos para superá-los. No final do primeiro ato, Ele encontra em meio a floresta um cervo caminhando com seu filhote natimorto preso em seu corpo, como se num aborto, ou um parto mal sucedido.

O segundo ato 'Dor (Caos Reina)', continua a nos mostrar essa natureza estranha e ameaçadora que os rodeia, como por exemplo, quando um filhote de pássaro é feito de presa por um gavião, ou quando de noite as sementes de carvalho provocam um barulho perturbador ao caírem no telhado. Ela esclarece temer não a cabana, mas o que há de fora dela, relatando a Ele que já teve medo daquele lugar antes, mas que na época não soube identificar o sentimento. Nesse momento, um flashback mostra Ela em um passado não distante no Éden, antes da morte de Nick, trabalhando com imagens de sua tese de doutorado quando de repente ela escuta um choro de bebê. Ela corre para tentar achá-lo, mas o som do choro continua na natureza mesmo depois dela encontrar o filho que não chora. O marido duvida e diz que seus pensamentos estão distorcendo a realidade, o que provoca nela um ataque de fúria, que diz "A natureza é a igreja de satã". Segundo Ela, a criança se afastou dela da última vez que eles estiveram na cabana, que Nic estava sempre andando por aí e que Ele poderia ter se esforçado mais para apoiá-la.

No outro dia, Ela acorda completamente normal, demonstrando uma certa animação. Ele estranha seu comportamento, e ela irrita-se, acusando-o de ser "incapaz de ficar feliz por ela". Na cena seguinte, Ele visualiza entre a folhagem

rasteira da floresta uma raposa que, em câmera lenta, se automutila. O animal vira-se para ele e verbaliza "Caos Reina".

No terceiro ato 'Desespero (Feminicídio)'. Ele sobe até o sótão da cabana e se depara com resquícios da pesquisa da esposa, folhas escritas espalhadas pela mesa, chão, imagens grudadas na parede sobre a caça às bruxas, tema da tese de sua esposa. Entre a pesquisa, Ele encontra a constelação dos três pedintes: luto, dor e desespero, respectivamente simbolizados por um cervo, uma raposa e um corvo. Descendo as escadas e reunido com a esposa, Ele propõe mais uma dinâmica terapêutica, e começa uma entrevista-la, colocando-se no lugar da Natureza, enquanto ela, o pensamento racional. Nesse momento os dois personagens tem um dos diálogos mais importantes de todo o filme:

- Okay, Sr. Natureza, o que você quer?
- Te machucar o máximo que puder.
- Como? Me machucando?
- Matando você.
- Você é apenas o verde lá fora.
- Não, eu sou mais que isso. Eu estou dentro de você também. De toda a natureza humana.
- O tipo de natureza que faz as pessoas causarem mal às mulheres?
- Exato.
- Essa natureza me interessava quando estive aqui. Era o assunto da minha tese. Mas você não deveria subestimar o Éden.
- O que o Éden fez?
- Descobri mais do que imaginava. Se a natureza humana é maldosa, também é válido para a natureza das mulheres?
- Natureza feminina.

- Natureza de todas as irmãs. As mulheres não controlam seu corpo. A natureza é que controla. Escrevi isso nos meus livros.

- O material que usou na sua pesquisa era sobre maldades cometidas contra mulheres, mas entendeu como prova da maldade delas? Era pra ser mais crítica sobre estes textos, era sua tese! Em vez disso abraçou a ideia. Sabe o que está dizendo?

- Esqueça. Não sei porque falei aquilo.

Pela noite, o casal transa enquanto Ela ordena que Ele a bata. Ele se recusa, e Ela sai da cabana sumindo pela floresta adentro. Em uma sequência que não sabemos ser real, pesadelo ou delírio, ela se masturba deitada diante uma árvore. Ele se junta a ela, a bate como havia pedido, e eles transam, enquanto ela pronuncia: "As irmãs de Regensburg podem criar uma chuva de granizo". Em movimento de câmera *Zoom-out*, a cena é filmada de frente, em plano simétrico, e vai lentamente revelando ao redor deles as raízes da árvore entrelaçadas a vários braços humanos. Considero esta ser a cena mais emblemática e perturbadora de *Anticristo*, sendo a imagem escolhida para ilustrar o pôster oficial do filme.

De volta a cabana, Ele a direciona um sermão por mal interpretar e distorcer todo o material que ela pesquisava para a sua tese. Ela se desculpa e diz que às vezes se esquece disso. Em seguida, Ele a confronta sobre o resultado da autópsia do filho, que constava que a criança possuía uma lesão nos pés datada anteriormente ao acidente. O marido a confronta mostrando fotos achadas na cabana, onde a criança aparece usando pares de sapatos trocados. É revelado então que a mãe calçava o filho várias vezes erroneamente de propósito. Retomando a dinâmica da pirâmide do medo, ele conclui que o que está no topo entre os medos da esposa é o medo dela mesma.

Daí em diante, inicia-se um embate físico entre os dois. Ela surta, o ataca e o acusa de estar a deixando, enquanto ele nega. O casal começa a transar, e ele alega que a ama e que está tentando ajudá-la. Ela não acredita e ataca o seu pênis com um objeto similar a um pedaço de madeira. Enquanto desmaiado, ela o masturba e o gozo é de sangue. Em seguida, Ela perfura uma de suas pernas e prende um peso

para que ele não consiga se movimentar, jogando a ferramenta fora para que ele não ache e se liberte.

Finalmente acordado, Ele foge se arrastando para a floresta e se esconde no buraco de raposa mostrado no início do filme. Lá dentro, Ele descobre um corvo enterrado ainda vivo - o último dos três pedintes - que o ataca. A esposa o acha, desenterra o marido toca a fora e o arrasta de volta para a cabana.

No quarto e último ato 'Os três pedintes', eles conversam:

- Você quer me matar?
- Ainda não. Os três pedintes ainda não estão aqui.
- O que é isso?
- Quando os três pedintes chegarem, alguém tem que morrer.
- Entendi.

Ela se aproxima do marido jogado ao chão e diz:

- Uma mulher que chora é uma mulher traiçoeira. Falsa nas pernas, nas coxas, nos dentes, peitos, cabelos e olhos.

A seguir, ao lado do marido, Ela protagoniza - muito polêmica e comentada - a cena onde mutila sua própria genitália com uma tesoura velha, castrando-se. Nesse momento, um flashback em preto & branco nos faz retornar ao momento da queda de Nick, revelando que Ela havia visto a criança se movimentar em direção a janela, e que mesmo assim, prosseguiu com ato sexual, escolhendo o seu gozo ao invés salvar o próprio filho.

Ele olha para o céu pelo teto da cabana, visualizando a constelação dos três pedintes. Os animais aparecem e chove granizo. Na tentativa de escapar, o marido acaba sendo esfaqueado pela esposa, mas dessa vez é Ele a vivenciar uma crise de ansiedade. Impulsivamente, Ele a enforca e acaba por matá-la, queimando seu corpo em uma fogueira ao lado de fora da cabana.

No epílogo, assim como no prólogo, a imagem volta para o preto & branco e Lascia Ch'io Pianga toca mais uma vez. Vemos Ele caminhando em direção a saída



da floresta, e o aos poucos vultos e corpos de milhares de mulheres se materializam atrás dele, perseguindo-o.

Lars von Trier dedica o filme para Andrei Tarkovsky.

#### 4.1.2. Análise da narrativa

*Anticristo* começa com uma sequência de abertura fazendo alusão a um das principais inspirações do filme: escolhendo o pecado, como no mito bíblico de Adão e Eva, marido e mulher se descuidam e deixam o caos se instale quando o filho caia pela janela. A sequência em preto & branco e em câmera lenta ao som de "Lascia ch'io pianga", uma ária barroca composta por Georg Friedrich Händel, anuncia o mal presságio, como podemos ver observando a tradução da letra:

Lascia ch'io pianga  
(*Deixa-me chorar*)

mia cruda sorte,  
(*minha sorte cruel,*)

e che sospiri  
(*e que eu suspire*)

la libertà.  
(*pela liberdade.*)

Il duolo infranga  
(*A dor destrua*)

queste ritorte  
(*estas correntes*)

de' miei martiri  
(*dos meus martírios*)

sol per pietà.  
(*somente por piedade.*)

Ainda durante a sequência de abertura conseguimos observar elementos importantes para a trama, como o aparecimento dos Três Pedintes em diversos

formatos - como por exemplo, na mesa de centro da casa - e os sapatos trocados da criança. Antes de pular janela afora, o mesmo olha para a câmera em um riso levado. Em entrevista, von Trier confessou que ele não se reconhecia nem na figura masculina nem na feminina de *Anticristo*, mas sim no da criança que morre.

O luto interminável de uma mãe e a tentativa por controle de um pai sobre a esposa leva o casal à antiga cabana da família no meio da floresta, apelidado de Éden, mais uma referência ao mito da criação, mas ao invés de um paraíso, encontramos uma natureza tenebrosa. Lars von Trier constrói o ambiente deste enredo, dando forma e vida a esta natureza (fauna e flora) sombria, macabra, ameaçadora. Em alguns momentos ele ainda usa uma lente especial causando deformação e estranheza enquanto filma a copa de árvores em movimento, ou a folhagem rasteira. O diretor usa de outros recursos para retratar a hostilidade da floresta. As cenas em que filma em um *slow motion* de alta definição - o mesmo usado no prólogo de *Melancolia* - com a imagem quase estática, como por exemplo na cena onde Ele permanece de costas para a cabana em meio a uma chuva de sementes de carvalho, na famosa cena da raposa anunciado 'Caos reina', ou na sequência que representa os sonhos dEla, onde a mesma caminha pela floresta escura, coberta de penumbra.

Ao mesmo tempo que o diretor se inspira na passagem de Adão e Eva no paraíso, ele não perde de vista o arquétipo e todo o imaginário da bruxa. A cabana Éden é ao mesmo tempo uma cabana velha e abandonada no meio da floresta, igual a que vemos em contos de fadas, onde mora a bruxa má. Há ainda a ideia no imaginário mítico das bruxas sobre o controle que a natureza exerce sobre o corpo da mulher. Após a fatalidade, o marido propõe que eles retornem a cabana, um lugar que a esposa sempre teve apreço, mas se surpreende quando ela reluta. Ela sabia do perigo da natureza, do medo que lhe causava e o mais importante, o que fazia despertar dentro dela. No diálogo mais importante entre Ele e Ela, o marido propõe uma dinâmica onde ele assume figuradamente o papel da natureza, dizendo que ele não é somente o "verde lá fora", mas também a natureza que habita o ser humano. No coração do filme mora a ideia de que a natureza não é esse lugar de criação e vida, mas sim algo maligno, criado pelo diabo e não por Deus, que apodrece e morre, como as sementes do carvalho que caem durante a noite, ou o filhote de pássaro que cai do ninho e vira presa de uma águia.

Segundo seu próprio Lars von Trier, este é o filme mais importante de sua carreira. Foi durante um período de depressão profunda que o diretor idealizou e executou o que é, simultaneamente, o seu filme mais pessoal, polêmico e chocante de todos. A variedade de referências e símbolos dentro desta obra é imensa. De religião a psicanálise, do terror japonês a obra de Tarkovsky, de memórias de infância e visões xamânicas, o *Anticristo* de Lars von Trier surge em forma de um filme de terror onde a natureza é a principal ameaça - inclusive a humana.

Em entrevista para Linda Bradley, o diretor destaca *O Espelho* (1975), de Andrei Tarkovsky, e filmes de terror japonês - geralmente são protagonizados por personagens femininas tenebrosas em busca de vingança pela violência que sofreram - como duas de suas maiores referências externas para o filme. De fato, *Anticristo* possui muita inspiração em *O Espelho*. Desde uma narrativa que mistura sonho e a personalidade do autor, a cabana em meio a natureza, a forma como as imagens são concebidas, entre outros elementos.

Em seu livro *Lars von Trier Beyond Depression*, Linda Badley aborda como *Anticristo* inaugurou uma “era extrema” no cinema do diretor. As acusações de misoginia já orbitava a carreira de Lars von Trier a tempos, mas depois do lançamento de do filme, estas atingiram o seu ápice. O sexo explícito, os *closes* nas genitálias masculinas e femininas, as cenas de masturbação, executadas dentro da atmosfera e estética do horror ainda por cima, causam perturbação e chocam, sem contar a polêmica cena de mutilação da genitália feminina no final do filme que fez de vez com que sua fama de ódio as mulheres se perpetuasse.

Retornando à reflexão sobre o arquétipo da bruxa, Lars von Trier constrói sua protagonista feminina de *Anticristo* usando-o como base. Ela, interpretada por Charlotte Gainsbourg, mostra-se mulher enlouquecida, luxuosa, desobediente, agressiva, que renega a maternidade e com apetite sexual feroz. A bruxa é a representação contrária de tudo que a mulher ideal deveria ser; é a mais pura essência de uma mulher maldita. Estar inseridos no meio dessa natureza também é de extrema importância para a construção do arquétipo. Bruxas foram retratadas como mulheres conectadas à natureza, de onde extraíam seus poderes através de rituais, capazes de inclusive interferirem em seu estado. Na cena de sexo sobre as raízes da árvore a personagem diz: "As irmãs de Regensburg podem criar uma

chuva de granizo". A presença de animais, os Três Pedintes, é uma referência distorcida dos Três Reis Magos que visitaram o menino Jesus no dia de seu nascimento - mas aqui observa-se que estes sempre aparecem como um anúncio de alguma catástrofe, e se reúnem no final do filme sobre a fala da personagem-bruxa: "Quando os três pedintes chegarem, alguém tem que morrer". Os Três Pedintes, hora são representados por objetos, outra hora em constelações inventadas, mas quase sempre possuem formas de animais - o cervo, a raposa e o corvo - simbolizando a conexão da bruxa com animais que, mitologicamente, estas seriam capazes de transformar e/ou comunicar. Os Três Pedintes anunciadores do caos representam respectivamente o luto (do cervo que dá a luz a um bebê natimorto), a dor (da raposa que se automutila), e o desespero (do corvo enterrado vivo).

Da mesma maneira que temos o estabelecimento de uma conexão entre o feminino, a natureza, a bruxa e o instinto, é possível observar que o contrário é feito com a figura masculina: Ele demonstra uma necessidade de controle, uma arrogância sobre conhecimento, ao ponto de induzir a mulher a parar de escutar seu psiquiatra; seguir o seu modelo de terapia, mesmo que tratar pessoas cujo as quais se possui um vínculo seja contra a ética da profissão; tentar racionalizar os pensamentos da esposa e dizê-la como ela deveria ter raciocinado. O contraste entre o racional masculino e o emocional feminino é um embate que permeia todo o cinema de Lars von Trier.

Por último, temos o nome do filme: *Anticristo*. Segundo o cristianismo, trata-se de uma figura ou entidade que surgiria no fim dos tempos e iria contra todos os princípios Cristo. A interpretação pode variar, algumas linhas da religião enxergam o Anticristo como indivíduo, enquanto outras como um conceito mais abstrato, representante de todos os acontecimentos e forças opostas ao cristianismo. O título do filme aparece para nós depois do prólogo, escrito com giz e apresentando o símbolo de Vênus no lugar da letra "T". Vênus é o planeta associado a Afrodite, deusa grega do amor, beleza, fertilidade e feminilidade. O que supostamente essa simbologia representa? Que o anticristo do título refere-se ao feminino e a Ela? Talvez. Mas por outro lado, vale lembrar que o anticristo é uma figura maligna associada ao diabo, o mal, o oposto de Deus todo poderoso. Segundo a mitologia das bruxas, estas seriam mulheres que serviriam ao diabo em troca de beleza eterna e prazer. Portanto, estamos falando de uma figura masculina retratada como

masculina por todo o tipo de mídia durante os anos. O anticristo é por fim um homem que traz a discórdia, um aliado do diabo - o mesmo diabo que é figura mestre para bruxas. Na perspectiva desta análise, faz muito mais sentido que o anticristo seja Ele: o seu desleixo como pai deixa sua esposa sobrecarrega; sua insistência e ganância pelo controle de estar certo força Ela a parar de tomar os remédios prescritos pelo psiquiatra e ir para um lugar o qual ela não queria; Ele a força a participar de suas dinâmicas terapêuticas; ignora as falas da esposa e julga o seu delírio; e por fim, é ele que comete um feminicídio, queimando-a em uma fogueira, como uma bruxa.

A ambiguidade dos filmes de Lars von Trier são muito conhecidos, mas julgo que entre todos, *Anticristo* é o que mais coloca essa característica em cheque. Segundo a crítica de cinema Isabela Boscov, o que o diretor faz neste filme é levantar a questão: a mulher é culpada ou vítima? Ela trocou os sapatos do filho para provocar sua morte ou para o impedi-lo de andar pela floresta enquanto cuidava dele sem a participação do pai? Ela é naturalmente má ou seu luto e culpa delirante de mãe a fazem acreditar nisso? Ela vê a criança caindo da janela e deixa porque era seu propósito machucá-la ou por um lapso de rebeldia contra o esgotamento da maternidade? Não acredito que tenha respostas fechadas para estas perguntas, e nem que seja o objetivo de Lars von Trier respondê-las. Seus filmes deixam um leque de infinitas possibilidades de interpretação e dependem da bagagem pessoal de cada um que os assiste. Particularmente, gosto de duas observações sobre a natureza má feminina:

(...) a protagonista feminina se vê refletida nas acusações que Ele (ou o Homem) faz contra ela e, ao não conseguir superar essa identificação com a universalidade do seu gênero, acaba enxergando a si mesma como má — como uma fúria cega e nihilista que vê seu marido apenas como um bastardo. (DENNY, 2017, p. 167)

No entanto, no mundo imaginário e aterrorizante de *Anticristo*, em sua negatividade extrema e na percepção de que as mulheres podem ser intrinsecamente más por natureza, o filme adota um discurso histórico já estabelecido de marginalização feminina e se identifica com ele até o ponto da autodestruição desse próprio discurso. (ELBESHLAWY, 2016, p. 136)

Anticristo não é um filme misógino como grande parte da mídia e crítica apontam. Como já dito, apesar do sofrimento e enlouquecimento feminino, quem mata por fim é o homem, e ignorar todos os "pequenos" abusos que Ele comete com

Ela, e não identificá-lo como responsável é apenas insistir em uma lógica patriarcal de impunidade masculina e culpa feminina. Ao meu ver, o ponto crucial do filme se faz quando Ela diz ao marido que esteve sozinha esse tempo todo e que ele poderia ter estado mais presente na vida dela e do filho Nick, demonstrando assim a ausência paterna, a exaustão e solidão da maternidade. Ao mesmo passo que, ao ler a autópsia do filho, Ele a acusa de ter trocado seus sapatos de propósito, e também culpa-a por não ter discernimento ao realizar sua pesquisa de doutorado e acreditar nos textos que acusavam mulheres bruxas de serem maléficas. Na minha percepção, é muito cômodo para ele se colocar em uma posição de detentor da razão sendo um homem que não comparece com a sua família e que, ao mesmo tempo culpa a esposa sem nem entender sua exaustão mental, antes e depois da morte do filho. Do mesmo jeito que Ela, constantemente lembrada da maldade de sua própria natureza, acaba se convencendo que é uma pessoa má com tantas acusações do marido. O patriarcado foi muito eficiente em construir durante anos uma lógica que faz com que mulheres se sintam responsáveis pela própria dor que homens as provocam.

#### 4.1.3. Análise das imagens



Figura 12 – Imagem retirada da cena do filme *Anticristo* (2008) onde Ela anda pela floresta tenebrosa. A cena ocorre aproximadamente aos 00:30:57 do filme. Fonte: *Anticristo* (2008), direção de Lars von Trier.

## FIGURA 12:

## a) Espaço/Cenário:

Temos a floresta, retratada de maneira extremamente sombria. Vemos tudo através de um buraco de raposa, observando Ela atravessar a floresta, como se a observa-se. Vemos árvores, arbustos, folhas e raízes, mas todos estes praticamente tomados por sombras e névoa.

## b) Iluminação:

A “moldura” deste quadro é completamente escura. Conseguimos distinguir o que ela é pelo seu formato e outros elementos do enredo do filme. As folhagens ao fundo também são retratadas sob sombras. O que temos de iluminação clareia a floresta pra fora do buraco de raposa ao qual estamos observando e torna possível enxergar o lado de fora. A luz que existe na imagem é representada através de uma névoa luminosa, criando uma atmosfera de mistério e sonho.

## c) Figurino e Maquiagem:

Ela veste um vestido simples, modesto, aparentemente estampado. Ela ainda usa cabelos longos soltos. Sua aparência remete a uma feminilidade, inocência e fragilidade, algo vulnerável em meio a um ambiente tão hostil como uma floresta macabra.

## d) Encenação, Movimento e Atuação:

O movimento desta cena é praticamente estático, já que se trata de uma câmera lentíssima utilizada por Lars von Trier. Ela aparece cabisbaixa, sem que vejamos o seu rosto. De alguma maneira, sua postura remete a fraqueza com o qual ela enfrenta a floresta.



Figura 13 – Imagem retirada da cena do filme *Anticristo* (2008) onde Ele em frente a cabana assiste a chuva de sementes carvalho. A cena ocorre aproximadamente aos 00:56:16 filme. Fonte: *Anticristo* (2008), direção de Lars von Trier.

#### FIGURA 13:

##### a) Espaço/Cenário:

Vemos neste quadro o lado de fora da cabana Éden, a velha casa de madeira no meio da floresta. Esta é rodeada pela natureza, a folhagem do gramado e o enorme carvalho do lado direito. Próximo ao meio da tela, mais próximo do carvalho, temos Ele de pé sob a chuva de bolotas de carvalho.

##### b) Iluminação:

A luz vinda da esquerda ilumina a entrada da cabana, Ele, e parte pequena do carvalho.

##### c) Figurino e Maquiagem:

Ele veste roupas simples, um casaco comprido por cima, calças e botas.

##### d) Encenação, Movimento e Atuação:

Nesta cena temos uma imagem parcialmente estática. Filmada em câmera lenta misturada com alta velocidade, temos Ele praticamente parado, enquanto a natureza a sua volta “nasce e morre” rapidamente. As sementes



do carvalho caem como chuva, enquanto as folhas do gramado se movimentam com o vento, crescem, mas também morrem. Esta cena remete a visão que o filme carrega de uma natureza que não é criadora, mas que destrói; uma natureza que morre e apodrece, e não que germina e brota. É uma visão pessimista e obscura de uma natureza ameaçadora e nociva.



Figura 14 – Imagem retirada da cena do filme *Anticristo* (2008) onde Ela e Ela transam entre as raízes de uma árvore, sobre corpos e mãos. A cena ocorre aproximadamente aos 01:11:00 filme. Fonte: *Anticristo* (2008), direção de Lars von Trier.

#### FIGURA 14:

##### a) Espaço/Cenário:

Vemos a floresta filmada pela sua parte inferior, aos "pés" de uma árvore, e não pelo topo. Vemos em todo o quadro o chão, a terra e grandes raízes dessa árvore centralizada ocuparem todo o campo.

##### b) Iluminação:

A iluminação da cena é baixa, tornando toda essa natureza escura, difícil de visualizar, sombria, macabra. Somos obrigadas a firmar os olhos para entender de fato o que está sendo mostrado. A iluminação direciona o destaque todo para os corpos que copulam no centro do quadro em contraste

com o escuro da terra e raízes. As mãos que se entrelaçam entre as raízes recebem uma iluminação parcial e se destacam pelo contraste de tons entre a pele e as raízes.

c) Figurino e Maquiagem:

A ausência de figurino choca pela nudez, principalmente do corpo masculino filmado pela sua traseira. A nudez choca também por estar inserida em um espaço - meio da floresta - no qual normalmente, ele não estaria.

d) Encenação, Movimento e Atuação:

Nesta cena, a câmera capta o casal que transa aos pés dessa árvore a partir dos cabelos do homem, e em *zoom out* o diretor vai revelando pelo quadro todo o espaço da cena, até chegar ao quadro acima. A mulher, posicionada de pernas abertas no centro do quadro, enquanto o homem projeta seu corpo por cima do dela, uma posição sexual que estabelece uma relação de devorar e tirar, por parte do homem e de entregar, por parte da mulher. O movimento do corpo fica praticamente concentrado nele, o agente ativo, enquanto a mulher, abaixo dele, fica quase que imóvel e passiva. Esta cena é o centro do filme *Anticristo*. Ela estampa o pôster do filme e ao mesmo tempo foi a partir dela que surgiu esta pesquisa. Lars von Trier recria o mito do pecado de Adão e Eva no paraíso em meio a uma natureza hostil, tomada por sombra e trevas. A existência das mãos permeando entre as raízes trazem toda uma estranheza extra para a cena e simboliza a presença velada do antepassado feminino - um feminino maldito, ligado a esta natureza maléfica. O diretor cria a ponte entre seu Éden maldito com o cenário arquetípico da bruxa.



Figura 15 – Imagem retirada da cena do filme *Anticristo* (2008) onde Ela, mutilada, se reúne com os Três Pedintes. A cena ocorre aproximadamente aos 01:32:18 filme. Fonte: *Anticristo* (2008), direção de Lars von Trier.

#### FIGURA 15:

##### a) Espaço/Cenário:

No interior da cabana, o campo mostra para o espectador apenas parte da parede de madeira, uma porta para outro cômodo, uma janela por onde entra pouca luz e uma cortina; todos estes elementos filmados por uma perspectiva inferior, próximo ao chão.

##### b) Iluminação:

Grande parte de *Anticristo* segue com cenas muito escuras. A luz é reduzida dentro deste quadro, mas conseguimos distinguir os elementos em cena. O foco de luz fica direcionado para o corpo deitado no chão, à esquerda. Temos um ponto luminoso à direita que corresponde a uma lamparina acesa.

##### c) Figurino e Maquiagem:

Neste quadro temos Ela deitada ao chão vestida uma camisa surrada depois dos embates corporais com Ele em meio a floresta; mas seu corpo está nu da cintura pra baixo, revelando suas nádegas para o espectador.

##### d) Encenação, Movimento e Atuação:

Na sequência, Ela mutila sua própria genitália com uma tesoura velha, como forma de punição. No momento deste quadro, vemos a perspectiva do marido, que olha para Ela imóvel no chão da cabana, enquanto chega os Três Pedintes, os mesmos da constelação, representados pelos animais, simbolizando cada um dor (cervo), desespero (corvo) e tristeza (raposa). Este quadro aparece logo após a chegada do corvo. Com ela caída após seu surto máximo de autopunição, a dor, o desespero e a tristeza se instala por completo em seu luto enlouquecedor. A posição da mulher na imagem, estática, demonstra sua incapacidade de continuar lutando contra suas próprias angústias.



Figura 16 – Imagens retiradas de cenas do filme *Anticristo* (2008), onde Ela atravessa a floresta, e depois Ele, com milhares de corpos de mulheres nuas deitadas no chão. A cena ocorre aproximadamente aos 00:31:18 e 01:40:01 filme. Fonte: *Anticristo* (2008), direção de Lars von Trier.

#### FIGURA 16:

##### a) Espaço/Cenário:

Nos dois quadros que ocorrem em tempos diferentes - o primeiro no início do filme, com a chegada do casal na floresta do Éden, e o segundo, na saída do marido - o espaço é o mesmo. Temos uma estrutura simetricamente marcada pela presença central de um tronco de árvore velho, um trajeto aberto pelo chão que atravessa de uma ponta a outra o quadro em diagonal. A floresta em volta está morta, destruída, e ilustra uma natureza ameaçadora, espinhosa.

##### b) Iluminação:

Na primeira imagem, temos grande parte do quadro tomado por uma penumbra, uma névoa que dá à floresta um ar misterioso e sombrio. A luz dá destaque a Ela, andando pelo seu sonho, adentrando essa floresta lentamente. Conseguimos ver com clareza seu corpo, mas ainda pouco do ambiente. Na segunda imagem, temos uma iluminação uniforme, porém confusa. Se no primeiro quadro conseguimos ver poucos detalhes do espaço, agora vemos muitos detalhes que deixam nosso olhar confuso. A vegetação da floresta fica confusa, e quase não conseguimos distinguir Ele saindo da floresta, posicionado exatamente na mesma altura que Ela está posicionada no primeiro quadro. O que a iluminação do segundo quadro dá destaque é para os corpos - que na cena, vão surgindo da transparência até a opacidade - espalhados pela floresta.

##### c) Figurino e Maquiagem:

Na primeira imagem temos a esposa, pálida, usando um vestido modesto e de modelagem bastante feminina, o mesmo que ela aparece na Figura 13 - ambas as imagens pertencem a mesma sequência onde Ela em um exercício visualiza-se adentrando a floresta.

Não conseguimos vislumbrar o figurino e maquiagem do marido no segundo quadro, mas é possível notar que ele se apoia em uma espécie de cajado improvisado. O que mais chama atenção neste ponto são as dezenas de corpos femininos nus espalhados pelo espaço.

d) Encenação, Movimento e Atuação:

Ambas as imagens são praticamente estáticas. Vemos Ela entrando e Ele saindo lentamente, quase que parados, na câmera lenta que Lars von Trier opta por usar. No primeiro quadro, só Ela está presente, enquanto no segundo, Ele caminha para fora da floresta enquanto corpos surgem na cena, também estático. É uma forma do diretor representar o rastro de morte que o homem deixa após se retirar do simbólico Éden, o seu paraíso. Na sequência, Ele acaba por assassinar a própria esposa e queimá-la viva. Neste quadro, ao sair do Éden, corpos de dezenas outras bruxas simboliza o feminicídio cometido por homens ao longo dos anos.

## 4.2. Melancolia

### 4.2.1. Resumo do filme

Melancolia (2011) abre com um prólogo belíssimo, ao som de Tristão e Isolda de Richard Wagner, mostrando 16 cenas filmadas em uma câmera lenta, quase estática. De maneira muito interessante, o diretor condensa um resumo do enredo durante essa sequência de cenas/imagens, e devido a importância destas para canalizar e compreender a narrativa do filmes, citarei de maneira detalhada cada uma:

1. *Close* no rosto de Justine (a protagonista da trama), abrindo os olhos, com uma expressão desanimadora, apática, enquanto pássaros caem ao fundo.
2. Campo do casarão (local onde se passa a história) em um dia ensolarado, com duas pessoas brincando de longe.
3. *Close* em detalhes de um quadro do interior da casa - Caçadores na Neve (1565), de Pieter Bruegel. Cinzas caem e o quadro derrete.

4. O Planeta Melancolia.
5. Claire, irmã de Justine, em desespero correndo com o filho pelo campo de golfe.
6. O cavalo Abraham deitando no campo com uma espécie de aurora boreal no céu noturno.
7. Justine filmada de corpo inteiro, braços abertos, com centenas de mariposas voando ao seu redor.
8. Respectivamente da direita para a esquerda, Justine vestida de noiva, o sobrinho e a irmã, trajando roupas de festas, de costas para o casarão e de frente para o espectador. Acima deles, no céu, respectivamente, o planeta Melancolia, e o que aparenta ser duas luas ou duas fases de uma mesma lua.
9. O planeta Melancolia orbitando em perspectiva com o pequeno planeta Terra.
10. Justine observando as pontas dos dedos eletromagnetizados com uma feição de fascínio.
11. A noiva andando no campo com o que parece ser várias fitas pretas atravessando seu corpo.
12. Os planetas Terra e Melancolia, mostrados em *close up*, quase como se beijassem.
13. Um cômodo do casarão, e do lado de fora, visto pela janela, uma árvore pegando fogo.
14. Justine, vestida de noiva, filmada de cima, boiando rio abaixo segurando o buquê.
15. Justine e o menino buscando galhos em meio a natureza.
16. A colisão entre a Terra e o Melancolia.

Logo após esta introdução reveladora, começa a primeira parte, intitulada Justine. A caminho da festa do seu próprio casamento, Justine (Kirsten Dust) vestida de noiva é mostrada feliz ao lado do marido, Michael (Alexander Skarsgård)

enquanto tentam chegar ao casarão. Atrasados, os noivos são recebidos pelo dono do casarão, John (Kiefer Sutherland), o cunhado de Justine, que reclama sobre o custo do casamento que ele bancou; e sua irmã (Charlotte Gainsbourg), que reclama do atraso de horas e a repreende: "Você quis isso". Nesse momento Justine olha pro céu e avista um brilho diferente, uma nova estrela.

Rapidamente antes de adentrarem o salão de festas, Justine leva Michael até o estábulo para conhecer Abraham, o cavalo que segundo ela somente a mesma consegue montar. John a repreende, falando ser mentira, que ele também consegue. Na entrada do salão, o cerimonialista pergunta aos noivos se eles gostariam de participar da prenda do casamento, que consiste em acertar quantos grãos há no pote posto à mesa.

Finalmente no casamento, conhecemos alguns convidados. A mãe de Justine e Claire demonstra aborrecimento e se nega a fazer qualquer discurso; o oposto do pai, que demonstra muita simpatia. A presença de Jack (Stellan Skarsgård), o chefe de Justine, também é notada quando o mesmo faz uns discurso inconveniente sobre negócios no meio do casamento. Em seguida, os pais discursam e trocam alfinetadas entre si, resultando na mãe falando para os noivos: "Aproveitem enquanto durar". Nesse momento, o rosto de Justine é mostrado de perto e suas feições mudaram por completo.

Atenta, Claire chega até a irmã e a repreende novamente: "Nós combinamos que você não faria nenhuma cena esta noite". Justine vai até o lado de fora da festa. Sozinha, ela se agacha em meio ao campo de golfe e urina no gramado, enquanto observa o brilho no céu mais uma vez.

Ela retorna ao casamento, mas na primeira oportunidade de deixar a própria festa, ela o faz. Se oferecendo para colocar o sobrinho, Leo, para dormir, Justine acaba ela mesmo adormecendo em um dos cômodos do casarão. Claire a procura, e ao acorda-la, Justine diz estar muito cansada e narra ter sonhado estar caminhando "(...) através disso. Orando...fervorosamente. Até que agarram em minhas pernas. Está muito difícil. É muito pesado para arrastar." Ela levanta, se despe, e toma um banho na banheira.



Ao retornar a festa, seu aspecto é de uma pessoa cansada. O cerimonial a reprova alegando que ela estragou o seu casamento. Justine é acolhida pelo noivo, que a consola. Michael então mostra uma foto de um campo, "com maçãs e tudo mais", dizendo ter comprado o terreno que eles tanto sonhavam. Ele entrega a foto e pede que guarde sempre com ela por onde for. Ela tenta transar com ele, mas acaba não acontecendo. Ela então sai do quarto e esquece a foto para trás.

Nos corredores do casarão, Justine cruza com John, seu cunhado, que ressalta:

- É melhor você estar feliz. Sabe quanto custou essa festa?
- Espero que você ache que foi um dinheiro bem gasto.
- Depende se temos um acordo ou não.
- Um acordo?
- Sim, um acordo. De que você será feliz.
- Sim, claro. Temos um acordo.
- Ótimo, parabéns.

Ele beija sua testa e Justine retorna a festa.

Ela dança então com o estagiário que seu chefe ordenou que fique atrás dela até que ela crie um slogan para uma campanha publicitária. Justine escapa para o escritório do casarão e encontra Claire e Michael conversando. O marido as deixa sozinhas, e então ela pede desculpas à irmã por ter sido omissa ao casamento. Claire então diz:

- Não se trata de dinheiro, é que eu pensei que você realmente queria isso.
- Eu quero.
- Michael tentou ser seu cúmplice a noite toda sem sucesso.
- Isso não é verdade. Eu sorrio, e sorrio e sorrio...
- Você está mentindo para todos nós.

Claire retira-se e Justine chora. No ímpeto, ela começa a trocar os livros de arte expostos no escritório, substituindo figuras de obras cubistas e modernistas por outras, sendo uma delas Caçadores na Neve (1565), de Pieter Bruegel - mesma obra que aparece no terceiro quadro do prólogo - e Ofélia (1851), de John Everett Millais.

Em seguida, Justine encontra sua mãe. Em busca de acolhimento, ela se queixa de sentir que algo está errado, e até de "ter dificuldades de andar corretamente", e estar um pouco assustada. Mas a mãe é uma figura ríspida e pessimista e repreende a filha.

Cenas do casamento decorrem. Em uma delas, a protagonista olha pelo telescópio o corpo celeste que tanto lhe chama a atenção desde o início da noite. Essa é a única coisa que parece lhe fascinar na noite de seu próprio casamento. É como se ao longo da sua festa de casamento Justine fosse perdendo o vigor, tendo dificuldades até para jogar o seu buquê. Michael percebe que algo está desmoronando.

Justine comete adultério, na pista de golfe, com o estagiário de seu chefe. Mas o ato não parece significar nada para ela. Retornando a festa, ela dança com os últimos convidados, um deles sendo seu pai. Ela tenta também buscar conforto nele, queixar-se de que algo a assusta, sem sucesso. Seu chefe Jack a pressiona mais uma vez para que ela crie um slogan para ele, mas ela o despreza e se demite. É o fim do casamento. Michael junta suas coisas, beija sua testa e vai embora. Justine se esbarra com Claire, que diz com raiva: "As vezes eu a odeio tanto". Mas pouco tempo depois, a irmã é a única que acolhe Justine:

- Eu tentei, Claire.
- Sim, você tentou.

No dia seguinte, as duas irmãs saem para um passeio a cavalo. Abraham parece agitado e resistente em atravessar a ponte. Justine reluta. Ela olha para o céu e observa que as estrelas parecem diferentes mais uma vez.

Na segunda parte, intitulada Claire, o foco da narrativa vira em direção a personagem. Algum tempo depois do casamento fracassado, foi descoberto que a estrela diferente no céu era na verdade um planeta, batizado de Melancolia, e que

sua rota se movimentava em aproximação a Terra. Desde o início deste novo capítulo, fica claro que Claire tem uma preocupação excessiva com a aproximação do planeta, temendo uma possível - e comentada pela mídia - colisão. O marido, John, que desde o início do filme demonstra - ou pelo menos diz ter - um certo conhecimento em astros, afirma não existir perigo algum.

Claire prepara o quarto de hóspedes para a chegada da irmã, Justine, que se afundou por completo em uma depressão profunda. John expressa a todo momento como, em seu ponto de vista, Justine é uma pessoa fraca e incapaz, e que é uma má influência para o filho Leo.

De volta ao casarão, fica claro a gravidade da doença de Justine. Mais magra, pálida e com menos cabelo, bem diferente do vigor que mostrava em seu casamento. Não possuindo forças para realizar qualquer atividade, nem comer ou mesmo entrar na banheira, ela passa os dias dormindo. O sobrinho Leo mostra a ela notícias sobre o Melancolia, mas a mãe diz para que "não assuste sua tia com notícias sobre o planeta". Justine rebate, dizendo: "Se acha que tenho medo desse planeta você é muito estúpida".

Em um dia ensolarado, as irmãs no jardim observam um pássaro voar atordoado, quando de repente neva. Justine olha para o céu e sorri. Logo após, ela volta a comer. Mais uma vez em um passeio, Abraham, o cavalo que Justine monta, se recusa a atravessar a ponte. Ela tenta forçá-lo, descontando em chicotadas, quando, ao olhar para o céu, consegue pela primeira vez visualizar o Melancolia.

Durante a noite, Claire observa o campo aberto do casarão iluminado pela luz amarelada da lua e a luz azulada do Melancolia. Justine então surge saindo do casarão, e sem notar a presença da irmã, segue ao campo aberto, guiada pelo planeta. Claire estranha e a segue, e quando a encontra leva um susto. Nesse momento Lars von Trier nos entrega uma das imagens mais importantes para o entendimento da narrativa do filme: na beira do que aparenta ser um lago ou riacho, Justine aparece nua deitada às margens, inundada pela luz emanada pelo Melancolia. Em uma aproximação de câmera, conseguimos ver que suas feições são de prazer, tranquilidade e até um certo conforto.

John e Leo se preparam para a "grande noite de amanhã", o momento em que conseguirão visualizar o planeta bem próximo a Terra. Claire está inquieta com a aproximação. ela pesquisa na internet sobre Melancolia, e na primeira busca os resultados que aparecem se referem ao sentimento melancólico ligado a depressão. Pesquisando novamente ela descobre notícias sobre a rota do Melancolia em direção a Terra, apelidado de "Dança da morte". John a assegura que nada acontecerá. Por precaução, ela compra comprimidos para dormir.

Enquanto Claire continua a se desesperar com a possibilidade da catástrofe, Justine aparenta estar melhor do que nunca, tranquila, comendo os chocolates do escritório do casarão:

- A Terra é má, não pode mais sentir pena dela. Ninguém sentirá falta dela.
- Mas onde Leo crescerá?
- O ponto é: a vida na Terra é má.
- Talvez haja vida em outro lugar...
- Não há. Eu sei que estamos sozinhos.

Neste momento, Justine revela à irmã simplesmente saber das coisas. Para comprovar, ela diz a Claire que na recepção do seu casamento, na prenda do pote de feijões, haviam 678 grãos. Claire fica surpresa com a revelação e com o acerto de Justine, e simultaneamente desesperada com a possibilidade da irmã estar certa também sobre a colisão com o planeta.

Os quatro se reúnem à noite na varanda para assistirem o "nascer" do Melancolia. Justine expressa encantamento. Leo observa o planeta se aproximar através de um dispositivo improvisado com arame e graveto que ele mesmo fez. John faz um brinde a vida, e Claire é tranquilizada novamente pelo marido. É quando Justine diz a ela: "É isso mesmo, Claire. Às vezes é mais fácil ser eu".

No dia seguinte, John demonstra preocupação. É quando Claire finalmente encara a verdade e entra em pânico. John comete suicídio com overdose dos remédios para dormir. Os cavalos são libertados do estábulo para que corram livres pelos campos. Claire tenta fugir de carro, mas nenhum deles aparenta funcionar

devido a alteração eletrostática decorrida da aproximação com o Melancolia. Chove granizo. As duas irmãs tem um último diálogo:

- Eu quero que estejamos juntas quando acontecer. Lá fora, no pátio. Me ajude Justine. Quero fazer do jeito certo.
- Tem que fazer rápido.
- Um copo de vinho, juntas.
- Quer que eu tome uma taça de vinho no seu pátio?
- Sim.
- E que tal uma música? A 9ª sinfonia de Beethoven? Talvez a luz de velas?
- Isso me faria feliz.
- Sabe o que eu acho do seu plano? Acho uma merda.
- Justine, por favor...Eu só queria ser legal.
- Legal? Porque não reunimos na porra do banheiro?
- Às vezes eu te odeio tanto Justine.

Nesse momento a essência do filme se concretiza: Justine é a única capaz de encarar a situação com calma. Ela tranquiliza o sobrinho, criando uma história sobre uma caverna mágica, a qual constroem com alguns galhos de árvore. No final do filme, Justine, Claire e Leo dão as mãos dentro da caverna enquanto Melancolia finalmente colide com a Terra.

#### **4.2.2. Análise da narrativa**

Segundo o próprio Lars von Trier, foi através de uma sessão com seu psiquiatra que a ideia central de Melancolia surgiu, onde ambos chegaram a conclusão que, em um hipotético cenário apocalíptico, as pessoas com um diagnóstico de depressão seriam as que lidariam melhor com a situação, já que não possuem nada a perder e enfrentam diariamente a dureza da doença. Von Trier também afirma que a personagem de Justine é um reflexo do seu próprio eu e de seu sofrimento e miséria (FRIEDLANDER, 2016).

Como vimos anteriormente na análise de *Anticristo*, Lars von Trier havia previamente enfrentado um período depressivo severo enquanto criava o primeiro filme da trilogia. É nítido que se trata de uma obra densa e pesada, onde a protagonista é torturada pela dor de um luto. *Anticristo* conta com cenas representando os sintomas de uma crise de ansiedade e sempre joga no limiar entre o delírio, o real e o fantasioso. Mas é em *Melancolia* que o diretor de fato trabalha a pauta da depressão através de Justine, interpretada magistralmente por Kirsten Dunst, vencedora do prêmio de Melhor Atriz do Festival de Cannes de 2011 pelo seu desempenho neste filme.

Da mesma forma que em suas outras obras, podemos analisar *Melancolia* através de diversas lentes e camadas. Em uma das mais superficiais, trata-se de uma mulher mergulhando em sua depressão a partir do momento em que se casa; uma denúncia do diretor sobre a romantização do matrimônio e o grau de importância que este acordo - muito mais financeiro do que emocional - ocupa nessa sociedade capitalista. Olhando mais de perto, não é exatamente logo após o "sim" que a protagonista Justine entra em declínio, até porque o filme se inicia no caminho para a festa de casamento. Lars von Trier na verdade pontua exatamente o momento em que seu personagem avista a *Melancolia* - o planeta e o seu sentimento - pela primeira vez: logo antes de entrar na festa, as portas do casarão. Ela até tenta adiar ao máximo o fardo da obrigação da socialização levando o marido Michael até o estábulo para conhecer o cavalo Abraham, mas encontrar os convidados, mais cedo ou mais tarde, é uma tarefa inevitável.

A primeira parte de *Melancolia* leva o nome de Justine e mostra o despertar de sua *Melancolia*. Subentende-se que depressão era um diagnóstico que ela enfrentava anteriormente, já que durante toda essa primeira metade do filme Claire, sua irmã e organizadora da cerimônia, vai ressaltar "Pensei que era isso que você queria", ou como tal evento fora planejado quase com o intuito de satisfazer Justine e negociar sua alegria. O cunhado John, dono da propriedade onde a festa é realizada e o filme inteiro se passa, não deixa um minuto se quer que ambas as irmãs se esqueçam quão caro foi o casamento que ele bancou, chegando em um dado momento deixar claro para Justine que todo aquele dinheiro fora bem gasto se eles tivessem um acordo de que ela seria feliz. Para ele, tudo se compra, inclusive a felicidade. Mas pedir para alguém seja feliz não seria pedir demais? Esta cena

demonstra o certo carinho que existe entre eles, ao mesmo tempo que reforça a visão capitalista que John possui do mundo. O personagem ainda mostra o tempo todo sua necessidade de se destacar e de sobressair sua masculinidade, sua dominância financeira e intelectual, como por exemplo quando ele desmente Justine alegando também conseguir montar o cavalo Abraham e em sua insistência com a esposa Claire de que seus estudos em astronomia garantem que a aproximação do planeta é segura.

John é a concretização do mundo masculino. Não apenas ele - o chefe de Justine, Jack, que passa o casamento inteiro cobrando que a noiva produza urgentemente um slogan para uma campanha publicitária, ultrapassa a linha da inconveniência e performa a representação de uma realidade capitalista, hiper produtiva e tóxica. O pai de Justine e Claire se apresenta como uma amostra de alienação, o homem com personalidade descontraída e brincalhona, que não leva nada a sério e mantém sempre ausente as necessidades das filhas (um grande contraponto em relação à figura da mãe, que falaremos um pouco mais adiante). Entre os homens, Michael, o noivo, se mostra o melhor deles, importando-se com a noiva e demonstrando seu afeto; mas ao mesmo tempo, ignorando a real condição psicológica de Justine para insistir em uma história de amor fadada ao fracasso. Mesmo antes de começar, como ficar claro para nós no final da primeira parte, quando os noivos se despedem e Justine diz a ele: "Mas Michael, o que você esperava?".

As demais figuras femininas do filme apresentam personalidades instigantes. Primeiramente, a mãe, uma mulher amarga e ríspida, que troca alfinetadas abertamente em meio a festa com o ex-marido, e se contrapõe a sua personalidade. Extremamente crítica, a mãe é franca e dura com Justine, mesmo quando esta lhe pede ajuda, não demonstrando por ela nenhum acolhimento ou piedade sequer. É inclusive a partir do seu discurso pessimista durante o jantar de casamento que ocorre a virada definitiva no humor de Justine (mais uma vez muito bem pontuada pela direção de von Trier e interpretação de Dust). Já a irmã Claire, o que tudo indica ser a mais velha, mantém com Justine uma relação que oscila entre a autoridade e o acolhimento. Subentende-se que esta relação vai além da fraternidade, mas assumindo também uma espécie de maternidade de Claire para com Justine. Com o

decorrer do enredo conseguimos confirmar que sim, Claire é o principal apoio da irmã, principalmente quando sua doença se agrava.

Ao longo de toda a primeira parte de *Melancolia*, o que assistimos é Justine (personagem foco e que nomeia esta primeira parte) a avistar o planeta azul - ainda desconhecido - no céu e a chegada de uma enorme crise depressiva ao durante o seu casamento. Inúmeras vezes durante a noite, Justine observa o céu intrigada e com um certo fascínio, quase como se fosse a única coisa e a realmente a interessasse nesta noite tortuosa. A aparição do planeta - que na segunda parte, já conhecido e batizado *Melancolia* - traça um paralelo direto com a chegada (ou volta, já que existem indícios de que já era uma questão recorrente para Justine) de seu estado melancólico.

Existe ainda um momento de simbolismo na primeira parte do filme onde Lars von Trier marca mais uma vez anuncia a chegada do planeta *Melancolia* e da *melancolia* de Justine. Após mais uma conversa entre as irmãs, Justine, em um sinal de revolta, começa bruscamente a trocar os livros exibidos nas estantes do escritório do casarão. Esta cena pode parecer perdida do contexto se não prestada a devida atenção às imagens: expostas pelo escritório, estavam inicialmente vários livros com obras abstratas modernistas, sobretudo do artista russo Kazimir Malevich. Nascido no final do século XIX, o movimento artístico modernista teve por essência refletir as mudanças sociais, políticas e tecnológicas de seu tempo em suas obras, procurando capturar a essência da vida moderna e urbana. Foi, portanto, um movimento muito associado ao desenvolvimento financeiro e o impacto social promovido pela expansão do capitalismo. Quando Justine substitui as obras modernistas por obras barrocas, românticas, pré e renascentistas, é mais um sinal de que a emoção, o sentimentalismo, a interação entre homem e natureza, mas principalmente a *melancolia*, adentram ao enredo. *Caçadores na Neve* (1565) e *Land of Cockaigne* (1567) de Pieter Bruegel, *Crying Deer* (1883) de Carl Fredrik Hill, *David com a Cabeça de Golias* (1610) de Caravaggio, e a *Ophelia* (1852) de John Everett Millais são as obras escolhidas por Justine como um sinal da sua mudança de estado.

Durante a própria festa de casamento, um dia tão sonhado e idealizado pelas mulheres, como manda a construção social do gênero, Justine definha. Tudo neste casamento - assim como qualquer outro - é ritualístico e exagerado, cheio de roteiros



e programações, engessado. Sua angústia e anseio por uma fuga daquela situação cresce a cada momento no decorrer da noite. Enquanto isso, Claire, que ultra planejou o casamento, John que bancou a festa a troco da felicidade da cunhada, o chefe Jack que aguarda o slogan, o marido Michael que deseja sua felicidade mesmo que falsa, o pai que não se importa, a mãe rígida, e até mesmo o cerimonial temperamental que se queixa que o comportamento de Justine estragou o "seu" casamento; todos esses agentes trabalham a favor de seus próprios interesses, e não verdadeiramente se importam com o que Justine sente. Pelo contrário, o sentimento coletivo que surge inconscientemente entre estes personagens é de que a noiva é uma mulher ingrata. Linda, bem sucedida, bem casada, uma festa digna de conto de fadas: ela possui tudo e continua infeliz. E nenhuma delas tenta de fato entender ou ajudar Justine, mas sim escolhem ignorar o problema de alguma forma.

Na segunda parte, intitulada Claire, o foco passa sobretudo para a personagem de Charlotte Gainsbourg, e como esta lida com a aproximação do planeta Melancolia. Nem por isso, observar a Justine deixa de ser extremamente importante, e ainda, comparar o comportamento das duas personagens para entender a essência da obra de Lars von Trier. Enquanto Justine, mergulhada em profunda depressão, vai melhorando cada vez mais com a chegada do planeta, Claire fica mais e mais ansiosa pela possibilidade de uma catástrofe apocalíptica. Importante também se faz olhar para o marido John, o homem arrogante e portador de abundante recurso financeiro e uma masculinidade que necessita se provar superior a todo instante, garante, de acordo com seus estudos em astronomia, que não existir ameaça alguma. John, além de simbolizar essa visão masculinizada do mundo e o capitalismo que acredita que tudo na vida tem seu preço e pode ser comprado - inclusive a felicidade da cunhada - também representa o negacionismo. Indivíduos que apresentam tal comportamento se negam a acreditar na ciência ou em notícias, alegando conspirações mirabolantes, geralmente o fazem por não conseguir lidar com a dureza da realidade: os planetas irão colidir. É o fim do mundo. Quando ele de fato chega, temos a comprovação: John comete suicídio ao invés de encarar a realidade de frente. Ressaltando que John passa o filme inteiro criticando o comportamento frágil e debilitado de Justine pela sua doença, considerando-a uma pessoa fraca e má influência para o filho Leo, mas no final, ele desiste, e ela é a única a ter forças para encarar a situação de maneira franca.

Em entrevista para Isabela Boscov (2009), Lars von Trier disse ter feito o filme tendo em mente todos os psiquiatras/terapeutas que lhe disseram que "ter depressão não era o fim do mundo". "É sim" é o que ele contradiz com *Melancolia*. Ter depressão é como o fim do mundo, e Justine ainda sim, prefere ele do que casar. Afinal, um filme pode ser muitas coisas simultaneamente: crítica capitalista, a instituição do casamento e resposta ao posicionamento psiquiátrico sobre essa doença.

Como dito acima, de acordo com a aparição de sinais de desequilíbrio natural e ameaça catastrófica, Justine apresenta melhoras. De pouco em pouco, ela volta a andar, comer e interagir. Em uma das cenas mais importantes do filme - Justine nua na beira do lago, deixando-se ser iluminada pela luz azulada do *Melancolia* - Lars von Trier constrói essa imagem belíssima da mulher que se entrega plenamente e de bom grado a sua melancolia - figurada pelo planeta - e ao fim do mundo. E para alguém que enxerga a crueza da realidade como Justine, a angústia de viver se faz insuportável, sendo o fim do mundo o melhor dos cenários possíveis para alguém que afirma que "a vida na Terra é má".

Essa forma pessimista de enxergar a existência e a vida na terra como algo maléfico causado em Justine pela sua depressão é também representada no filme como a sua capacidade de simplesmente "saber" das coisas; como um poder sobrenatural. É devido a essa capacidade que ela pode saber que a humanidade está sozinha neste universo e que o fim do mundo está próximo, da mesma forma que ela é capaz de comprovar à irmã o número exato de grãos no pote da recepção de seu casamento. O que o diretor quer com isso é estabelecer a relação de que Justine, apesar de sua condição psíquica, é a única que de fato consegue enxergar a realidade em sua forma verdadeira: completamente cruel.

A relação entre as duas irmãs também merece ser avaliada de perto. O filme divide o protagonismo de seu enredo entre Justine e Claire e a forma como ambas encaram a aproximação do *Melancolia*. Apesar dessa divisão do protagonismo - a primeira parte do filme intitulada Justine é totalmente focada na personagem, enquanto a segunda parte, intitulada Claire acompanha muito mais de perto esta outra personagem - é possível afirmar que Justine é o ponto central do enredo por ser a personagem que sofre de depressão. É ela que carrega toda a essência da

narrativa, estampa o pôster oficial do filme, personifica o arquétipo da Ofélia e a melancolia.

Mas diferente de Justine, que age com certa "desobediência" em relação ao que esperam dela, Claire se mostra desde o início seguir o formato da mulher que mantém tudo em ordem e que sempre tenta realizar suas tarefas da maneira correta; mediando as relações em sua volta, em busca de equilíbrio e boa convivência. Por exemplo, ela nunca enfrenta o marido quando este fala mal de sua família, e mesmo os momentos em que ela perde a paciência com a irmã, são seguidos por atos de acolhimento e compreensão. Claire é obcecada por controle, e por isso entra em desespero com a chegada do planeta. Se a irmã é a representante da depressão melancólica, Claire com certeza faz as vezes da ansiedade.

É perceptível que a interação entre as irmãs é permeada por altos e baixos, afeto e repudia. Durante o casamento, Claire cobra constantemente Justine para performar uma felicidade conforme seu papel de noiva exige, se irritando ao ponto de verbalizar: "Às vezes eu te odeio tanto Justine". Em sua percepção, a desobediência da irmã é muito mais um capricho, um egoísmo, não enxergando como uma doença de fato. Mas logo após o fiasco do casamento, Claire acolhe e quem acolhe Justine, sentimento que abre a segunda parte do filme. Daí em diante fica claro que o cuidado de Claire com a irmã fica em algum lugar entre o fraterno e o maternal, e podemos ainda concluir isso quando temos em mente que a mãe de ambas não apresenta um sentimento terno da maternidade, mas sim bastante ríspido. Em certo ponto da primeira parte do filme, a mãe de ambas também diz a Justine: "Sua irmã parece estar enfeitiçada por você". Conforme Justine melhora com a aproximação do fim do mundo e Claire definha, observa-se um momento de vingança, ou melhor, acerto de contas. Claire pode ter acolhido Justine em vários momentos, mas não deixou de julgá-la em outros. Quando o seu desespero se manifesta por completo, Justine é duramente realista com a irmã, chegando a ridicularizar seus planos para o apocalipse: "É isso mesmo, Claire. Às vezes é mais fácil ser eu".

Justine não tem nada a perder com o fim do mundo, muito pelo contrário: ganha a paz de não ter que lidar com a angústia da vida e com seu estado depressivo. Para esta, a colisão da Terra com o Melancolia é um final feliz. Claire, diferente de Justine, tem o que perder. Ela preza pela vida e também possui algo que

a irmã desconhece: a maternidade. "Mas onde Leo crescerá?" é um dos medos que a aflige, chegando a protagonizar uma tentativa de fuga tola e desesperada com o filho em seus braços. Faz-se então importante prestar atenção na criança. Leo, filho de Claire, demonstra durante todo o filme um apreço correspondido pela tia. Às vésperas do fim do mundo, Justine, a única em condições de enfrentar o futuro fatal, consegue criar para o sobrinho um cenário lúdico e fantasioso para a chegada do momento. Na cena final, os três - Justine, Claire e Leo - terminam de mãos dadas enquanto o impacto da colisão destrói tudo. Leo é o ponto de reconciliação entre as irmãs, que sim, possuem momentos conflituosos, mas se amam apesar da complexidade da relação fraternal. Para o resto da humanidade pode ser um fim terrível, mas para Justine, é um final feliz.

Ressalto por fim esse detalhe já citado: Justine, a personificação da melancolia causada pela depressão aguda, construída a partir do arquétipo da Ofélia de Shakespeare, enlouquecida de tanta tristeza, julgada diversas vezes como fraca, problemática, má influência e ingrata, é a única que consegue encarar a dureza da realidade catastrófica com dignidade e compostura. Em contraponto, seu cunhado John, a pessoa que mais a repreendia, é incapaz de assumir a verdade e "desiste" através do suicídio. Mais uma vez, Lars von Trier ilustra a pequenice e covardia do comportamento masculino através de seus personagens homens.

#### 4.2.3. Análise das imagens

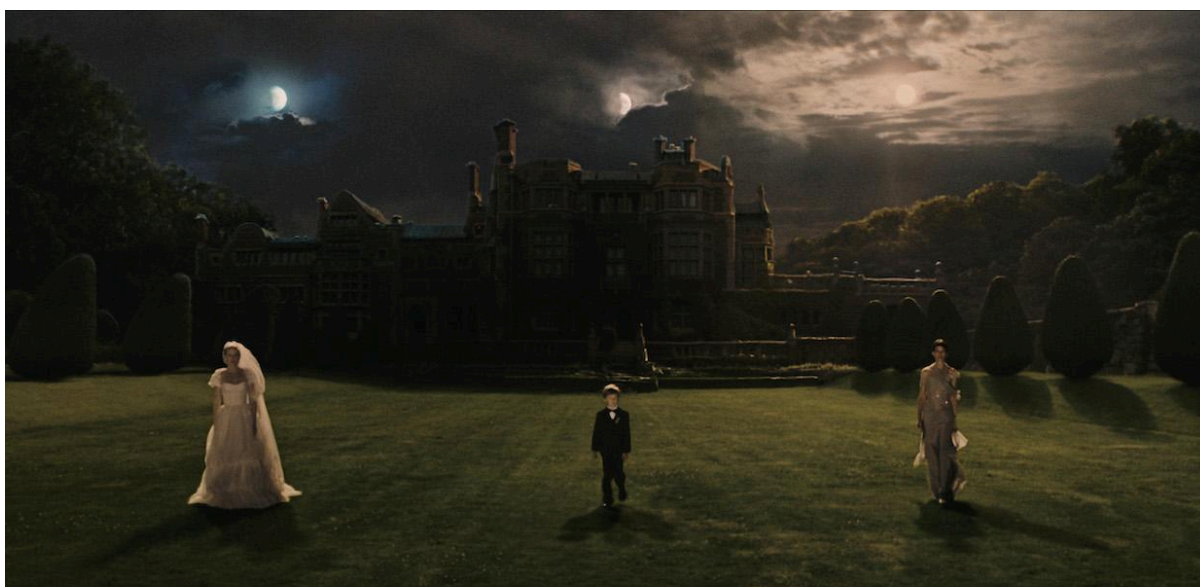


Figura 17 – Imagem retirada da cena do filme *Melancolia* (2011) onde Justine, Leo e Claire diante do casarão sobre a luz da lua e o planeta Melancolia. A cena ocorre aproximadamente aos 00:03:22 filme. Fonte: *Melancolia* (2011), direção de Lars von Trier.

#### FIGURA 17:

##### a) Espaço/Cenário:

Temos uma vista frontal do casarão centralizado no meio da imagem, dividindo o quadro em dois. O campo verde em frente ao casarão toma conta de toda a parte inferior, enquanto o céu noturno toma conta da parte superior do quadro. Atrás do casarão, conseguimos visualizar árvores robustas, enquanto as laterais são acompanhadas por arbustos simetricamente posicionados e podados. No céu, ainda temos posicionados três astros - o planeta Melancolia, à esquerda, a lua ao centro, e o sol, à direita.

##### b) Iluminação:

Os astros no céu atuam como focos luminosos do quadro. Dividindo a tela em três partes iguais, eles iluminam os três corpos em destaque na parte inferior do quadro. O planeta Melancolia ilumina Justine; a lua ilumina Leo; e o sol ilumina Claire. Podemos traçar de acordo com a narrativa do filme paralelos entre os astros e os personagens associados a eles nesta cena. Justine sofre com sua própria melancolia e depressão; o menino Leo tenta entender o que anda acontecendo de uma maneira bem lúdica; enquanto sua mãe Claire, a figura feminina materna que toda conta de tudo de de todos tenta ser otimista até não conseguir ignorar mais a verdade, até que sucumbe ao desespero ao admitir o triste fim da humanidade.

##### c) Figurino e Maquiagem:

Temos estes três personagens vestidos em roupas de gala, as mesmas utilizadas na primeira parte do filme, referente ao casamento de Justine e a primeira aparição do planeta Melancolia no céu.

##### d) Encenação, Movimento e Atuação:

Este quadro é retirado de uma breve cena que compõe a sequência de abertura do filme. Escolhendo mais uma vez o uso da câmera lenta, praticamente estática, na cena, vemos os três personagens que por final, enfrentaram juntos o fim do mundo, caminhando pelo gramado do casarão lentamente.



Figura 18 – Imagem retirada da cena do filme *Melancholia* (2011) onde Justine, vestida de noiva, anda com dificuldade pelo campo. A cena ocorre aproximadamente aos 00:04:51 filme. Fonte: *Melancholia* (2011), direção de Lars von Trier.

#### FIGURA 18:

##### a) Espaço/Cenário:

Uma visão de parte do bosque que faz parte do conjunto do casarão. Temos árvores robustas e um gramado bem cuidado e verde, tomado por uma espécie de fita preta, enganchada em seus galhos e flutuando pelo ar conforme o vento. O pouco do céu que vemos parece um azul prestes ao sol se pôr, com muitas nuvens.

##### b) Iluminação:

O destaque da iluminação fica para o corpo de Justine no centro do quadro e para a linha do caminho que ela tenta percorrer.

##### c) Figurino e Maquiagem:



O figurino é de extrema importância não apenas nesta imagem, mas em toda a sequência de abertura do filme. Neste quadro, temos Justine vestida de noiva, com seu enorme véu, vestido e salto alto pisando no gramado.

d) Encenação, Movimento e Atuação:

A sequência de abertura de *melancolia* é tomada por estas cenas em câmera lenta quase estática, assim como esta. Nela, conseguimos ver, Justine com dificuldades para andar pelo gramado não apenas por conta do vestido que ela segura, mas também por conta das fitas pretas que dominam o cenário e se enroscam nas árvores e na nas pernas de Justine. Durante a sua festa de casamento, a personagem relata para a irmã um sonho que tivera, que corresponde exatamente a esta cena. É uma representação simbólica da melancolia e depressão de Justine que volta a se instalar na noite de seu casamento e a impede de seguir em frente com tudo.



Figura 19 – Imagem retirada da cena do filme *Melancholia* (2011) onde Justine, desce o rio vestida de noiva, reproduzindo a imagem de Ofélia. A cena ocorre aproximadamente aos 00:06:22 filme. Fonte: *Melancholia* (2011), direção de Lars von Trier.

FIGURA 19:

a) Espaço/Cenário:

Temos o que aparenta ser um riacho, com a água e tomando todo o espaço do quadro. A vegetação aquática como faz uma moldura dentro da moldura do quadro, contornando as laterais.

b) Iluminação:

Justine e seu vestido branco de noiva são mostradas em perfeita visualização, em toda a sua beleza no centro do quadro.

c) Figurino e Maquiagem:

Vestida de noiva, com véu, grinalda e segurando um bouquet, temos um vislumbre de Justine, talvez o mais bonito em todo o filme.

d) Encenação, Movimento e Atuação:

Esta é mais uma imagem que participa da sequência de abertura. Nela, Justine com a perfeita postura de uma como uma noiva - mas também a postura de uma pessoa morta em um caixão - bóia nas águas que a levam para riacho baixo. Essa é a recreação de Lars von Trier do arquétipo da Ofélia, a noiva prometida de Hamlet que mergulha em tristeza profunda e se deixa levar até a sua morte.



Figura 20 – Imagem retirada da cena do filme *Melancholia* (2011) onde Justine, deitada ao luar a beira do rio, hipnotizada pelo planeta azul. A cena ocorre aproximadamente aos 01:23:20 filme. Fonte:

*Melancholia* (2011), direção de Lars von Trier.



FIGURA 20:

## a) Espaço/Cenário:

As margens do riacho, temos uma tela dividida parcialmente entre a água (lado esquerdo), onde vemos uma queda do riacho ao fundo, e a terra firme (lado direito), cercada por rochas, árvores e arbustos. Temos um pequeno pedaço do céu representado no quadro, ao que parece em uma espécie de anoitecer iluminado e azulado pela presença do planeta Melancolia.

## b) Iluminação:

O destaque da iluminação fica para Justine, localizada no centro à esquerda do quadro, deitada sobre rochas. Sabemos que a luz que ilumina o seu corpo deitado é a que emana do Melancolia, o planeta gigante que paira pelo céu e ilumina tudo com seu brilho azulado.

## c) Figurino e Maquiagem:

A ausência de figurino é bastante significativa nesta cena. Ele representa a entrega da personagem, ao se despir de qualquer sentimento ou barreira que a impeça de viver o que está ocorrendo.

## d) Encenação, Movimento e Atuação:

Considero esta uma das cenas mais importantes de *Melancolia*. Claire observa espantada a irmã Justine deitada na beira do riacho, tomando banho de luz numa noite dominada pela luz do planeta Melancolia. Na face de Justine, vemos uma expressão de satisfação, quase que enamorada, olhando para o planeta. Deitada nua sobre as rochas, ela quase não se movimenta, apenas apresenta seu corpo e se entrega para o Melancolia. No simbolismo desta imagem, Lars von Trier mostra uma Justine que aceita a sua própria melancolia e que, além disso, se entrega para o fim iminente da Terra em rota de colisão com o planeta. Essa é praticamente a única vez que vemos a personagem sorrir verdadeiramente durante o filme; ela se sente feliz e deslumbrada com a ideia do fim do mundo e de todo o seu sofrimento.



Figura 21 – Imagem retirada da cena do filme *Melancholia* (2011) onde Justine, Claire e Leo enfrentam a colisão do Melancholia protegidos pela cabana mágica. A cena ocorre aproximadamente aos 01:37:02 e 02:09:06 do filme. Fonte: *Melancholia* (2011), direção de Lars von Trier.

#### FIGURA 21:

##### a) Espaço/Cenário:

Temos uma pequena colina do campo de golfe, onde foi construída uma cabana com gravetos compridos. Ao fundo, nas laterais da pequena colina, conseguimos ver as árvores do bosque. Se dividirmos o quadro horizontalmente em 3 partes, essa área corresponderia à parte inferior do quadro. Nas duas outras partes superiores, temos o céu, e em seu centro, tomando a maior parte do quadro, o planeta Melancholia ao fundo.

##### b) Iluminação:

A imagem recebe uma grande iluminação vinda do planeta que está muito próximo da Terra. Seguindo a lógica de repartir a Figura 22 em três partes horizontais, a parte do meio recebe o maior foco de luz, correspondendo a linha do horizonte e onde está posicionada a cabana com Justine, Leo e Claire.

##### c) Figurino e Maquiagem:

Estes elementos não recebem um grande destaque nesta cena, tornando-se irrelevantes.

d) Encenação, Movimento e Atuação:

Esta é uma imagem retirada da cena final do filme, onde Leo, Claire e Justine dão as mãos e aguardam pelo momento da colisão. O planeta Melancolia se aproxima da Terra e ocupa cada vez mais um espaço maior no quadro. Eles ficam parados, mas suas posturas revelam sobre seus estados de espírito: Claire olha para o planeta que se aproxima, preocupada e tomada pelo medo; Leo olha para a mãe e para Tia enquanto segura suas mãos, confiando em ambas, mesmo sem parecer entender exatamente o que está acontecendo; enquanto Justine, confiante do fim e do seu alívio, apenas senta de costas para o planeta e se entrega ao momento.

### 4.3 Ninfomaníaca

#### 4.3.1. Resumo do filme

*Ninfomaníaca* (2013) conta com uma mesma história repartida em dois volumes, ou seja dois filmes, cada um com aproximadamente 2 horas de duração cada. Lars von Trier executou ainda uma edição especial do corte do diretor, mas escolhi trazer para esta dissertação as versões que foram exibidas no cinema e com isso alcançaram uma maior audiência. O volume I abre com filmagens de um beco escuro, *closes* em uma mão caída ao chão, imagens do corpo caído, ao som de *Führe Mich* (na tradução, "Conduza-me"), interpretada pela banda de *heavy metal* Rammstein.

Seligman (Stellan Skarsgård), um homem que aparenta seus cinquenta anos, encontra caída pelo beco e apresentando hematomas pelo corpo e rosto, Joe (Charlotte Gainsbourg), uma mulher de aproximadamente quarenta anos. Após ela recusar que chamem uma ambulância e aceitar uma xícara de chá, Seligman a acolhe em sua casa e insiste em saber o que aconteceu. Neste primeiro momento ela apenas diz que a culpa do que aconteceu é dela, se referindo a si mesma como "um ser humano ruim".

Se comparado aos dois filmes anteriores, *Ninfomaníaca* talvez apresente uma estrutura narrativa mais fácil de compreender e acompanhar, já que se trata de uma

locutora narrando sua história de vida para um ouvinte, desde a infância até o momento que suas vidas se cruzam no beco escuro. Conduzida a partir dos elementos encontrados no quarto onde ambos permanecem - ela deitada na cama, ele sentado ao lado em uma cadeira - durante todo o filme, Joe começa a narrar suas memórias, periodicamente interrompida por associações e observações feitas por Seligman. Trata-se então de um enredo composto majoritariamente por flashbacks e inúmeras referências, - como a música de Beethoven e Bach, arte renascentista e barroca, sequência Fibonacci, obras literárias de Dostoiévski, Milan Kundera, Edgar Allan Poe, referências bíblicas, técnicas de pesca e claro, a psicanálise de Freud - dividida em cinco capítulos no volume I e três capítulos no volume II.

Justamente por ser carregado de tanto conteúdo e discussões paralelas que os dois personagens engatam ao decorrer da narrativa principal, seria impossível relatar todo o enredo e sua riqueza de detalhes, analogias e referências, como foi feito anteriormente com *Anticristo* e *Melancolia*. Por isso, seguiremos falando da história de *Ninfomaníaca* de maneira condensada, usando como orientação os capítulos e destacando os pontos, diálogos e cenas mais relevantes de cada um.

No Capítulo 1 - O pescador completo, Joe começa declarando que a sua história começa quando ela descobre a sua própria "boceta" - termo que ela utiliza - com apenas dois anos de idade. Sua curiosidade pela mecânica e energia cinética sempre levava ela e a amiga B a inventarem brincadeiras curiosas. Segundo ela, sua mãe, descrita por ela como uma "vadia desalmada", a repreendia, enquanto o pai, muito amado por ela, enxergava sua curiosidade com naturalidade. Logo no início do capítulo, ressalta-se um diálogo importante entre os interlocutores:

- Talvez essa seja a minha diferença com as outras pessoas. É que eu sempre exigia mais do pôr do sol (...). Talvez esse seja meu único pecado.

- Porque você insiste em colocar crianças como pecaminosas?

- Crianças não. Eu.

(...)

- (...) Eu não entendo esse ódio de si mesma.

- Foi o que eu disse, você não entenderia.

Joe relembra que seu pai sempre lhe contava histórias sobre as árvores que ela adorava ouvir. Em seguida, ela nos introduz a outro personagem essencial em sua história; Jerôme (Shia LaBeouf), um garoto mais velho que tira sua virgindade com três empurrões na vagina, vira-a como um saco de batatas, e termina com cinco empurrões no ânus. "Eu tinha 15 anos e talvez minhas expectativas românticas fossem altas".

Segundo ela, após o ocorrido teria jurado para si mesma que nunca mais transaria com ninguém, o que é logo derrubado com a sequência seguinte, onde vemos Joe e B adolescentes, a procura de aventuras sexuais, competindo entre si quem transava mais, muitas vezes seduzindo e manipulando homens pelo seu prazer. Joe se surpreende que Seligman não a repreende hora alguma:

- Eu conscientemente usei e feri outros para o bem da minha própria satisfação.
- Mas você estava feliz quando contou a história (...).
- Eu descobri meu poder como mulher e o usei sem pensar nos outros. Isso é completamente inaceitável.

(...)

- O que eu quero dizer é, se você tem asas, porque não voar?

No Capítulo 2 - Jerôme, abre com a jovem Joe (interpretada em desde a sua adolescência pela atriz Stacy Martin) relatando suas diversas relações sexuais com homens aleatórios, e como ela se divertia em manipulá-los. Ela e sua amiga B fundam um clube chamado "O Pequeno Rebanho", que não tinha um cunho feminista, mas sim de celebrar a sexualidade feminina e se rebelar contra uma sociedade fixada no amor romântico. Até que um dia B se declara apaixonada por alguém e sussura no ouvido de Joe: "Você acha que sabe tudo sobre sexo. O ingrediente secreto do sexo é o amor". Nesse momento, Joe expressa para Seligman sua visão ácida do amor, taxando-o de "luxúria misturada a ciúmes".

Joe acaba largando a faculdade de medicina por não conseguir se concentrar em nada além de seu desejo sexual, e dessa forma ela vai acidentalmente trabalhar

como secretária para Jerôme. De início, ela não dá muita moral, enquanto ele segue obcecado nela. Até que um dia, seus sentimentos começam a brotar e ela se vê perdida e frustrada em ter que lidar com eles:

- O erótico era algo que eu pedia e até demandava dos homens, mas esse amor estúpido...eu me sentia humilhada por isso, e toda desonestidade que seguia. O erótico é sobre dizer sim. O amor apela aos instintos mais baixos, envoltos em mentiras. Como você diz sim quando quer dizer não e vice-versa? Tenho vergonha do que me tornei, mas estava fora do meu controle.

Joe constantemente ressaltava como gostava das mãos de Jerôme. Após se apaixonar, ela começa a proibir que os caras com quem transa a toquem com as mãos, até que ela para por um período de transar totalmente. Ela se masturbava pensando em detalhes que lembravam dele, até que as memórias se esvaíram, e ela voltou a transar como antes.

No Capítulo 3 - Sra. H, Lars von Trier representa a indiferença de Joe com suas relações sexuais quando uma esposa de um de seus amantes vai até sua casa com os filhos fazer um escândalo pelo marido ter deixado-a para viver com Joe, ficando claro que ela não dava a mínima nem para o amante, nem para a esposa, os filhos do casal, ou ter sido o pivô de uma separação. Trata-se de um capítulo bastante cômico, contando com a participação da atriz Uma Thurman no papel da Sra. H. Contudo, um diálogo no final deste capítulo tem importância para a análise deste filme. Seligman pergunta a Joe como todo esse episódio com a Sra. H a afetou, e ela responde não ter afetado de forma alguma, completando:

- Eu não era uma viciada em luxúria, por necessidade (...). O desejo levava a destruição em torno de mim.
- Às vezes o vício leva a uma ausência de empatia.
- Para mim, ninfomania era insensibilidade.
- Você é muito teimosa. E você, como se sentiu? Bem ou mal?

Joe fica brevemente em silêncio, demonstrando dúvida.

- A Sra. H estava certa sobre solidão. Estaria mentindo se dissesse que ela não era minha companheira constante.
- Você estava com todos esses homens e ainda se sentia sozinha?
- Eu não queria falar sobre, mas você me leva para uma armadilha. Existia um certo sentimento...Que horrível que tudo tenha sido tão banal.

O Capítulo 4 - Delírio, em contraste ao anterior, traz associações com a obra de Edgar Allan Poe e a demência do pai de Joe. A imagem passa para P&B durante todo este capítulo. Hospitalizado, descobrimos que após adoecer, o pai de Joe foi deixado pela esposa (mãe de Joe), e que seu estado de saúde oscila constantemente entre a lucidez e o delírio. Vendo o sofrimento do pai, Joe transa com um enfermeiro, enquanto chora o luto de sua perda antecipadamente. Nessa cena, Lars von Trier intercala a expressão boquiaberta da personagem durante o sexo, seguido pela sua expressão boquiaberta de dor e angústia pela perda do pai. Quando ele de fato falece, ela diz não possuir mais nenhum sentimento, e que nesse momento, sua vagina lubrificou de excitação.

Em Capítulo 5 - A pequena escola de órgão, é introduzida com uma fala final do capítulo anterior, quando Joe diz enxerga sua ninfomania como a soma de todas as suas relações sexuais, e que seguindo esta lógica, ela teria apenas um amante. Somos então introduzidos a dois amantes em especial, F e G. F era dedicado e gostava muito de cuidar, presentear, e que segundo ela, para ele era sagrado fazer com que ela gozasse. Já G era quase que o contrário. Se movimentava como um felino e fazia Joe esperar. Era ele que sempre comandava a situação

Ao mesmo tempo que transava com dez homens ao dia e trabalhava, ela diz que sentia uma tristeza, e que como um animal enjaulado, apenas aguardava permissão para morrer. É quando Joe reencontra Jérôme. Nesta sequência, reparece em flashback a cena em que sua amiga B diz que "O ingrediente secreto do sexo é o amor".

Nesse momento, Lars von Trier divide a tela em três; do lado direito, o amante cuidadoso F é representado; à esquerda, o amante feroz G; e no meio, seu amado Jérôme. "Preencha todos os meus buracos", diz Joe para Jérôme quando eles vão

transar novamente depois daquela primeira vez ainda na adolescência. Mas ela não consegue sentir nenhum prazer sexual, e é assim que acaba o volume I.

O volume II começa exatamente do ponto onde o anterior termina. Joe aparece desesperada para recuperar seu prazer sexual. Ela então relata a Seligman uma lembrança de uma viagem de escola. Joe criança aparece deitada na grama, isolada das demais crianças, quando ela começa a flutuar e se sentir diferente, tendo uma visão de duas figuras celestes a rondando, uma delas semelhante a Virgem Maria. Segundo ela, os médicos trataram o ocorrido como um ataque epilético, mas ela entendeu tempos depois ter sido um orgasmo espontâneo. Através de uma descrição mais detalhada das figuras, Seligman diz que se tratava na verdade de Valéria Messalina Segurando, seu filho Tibério, e a Grande Prostituta da Babilônia, montada em Nimrod, representado por um touro; e que ainda, esse relato era muito semelhante a passagem bíblica sobre a Transfiguração de Jesus Cristo.

Ele então pergunta a ela se foi tão ruim assim perder seus orgasmos, e ela responde ter sido a pior experiência de sua vida, comparando com o equivalente dele perder seu interesse por livros, música e cultura. Ele reage espantado. Nesse momento Joe percebe que, muito diferente dos outros homens, Seligman não se excita com suas aventuras eróticas, mas sim com as referências e associações que ele percebe durante sua narrativa. Ela questiona se ele é assexuado, até entender sozinha que ele nunca esteve com uma mulher. Envergonhado Seligman diz que não era por falta de lascívia, mas que havia experimentado masturbação quando jovem, mas que não o despertou interesse algum, completando com: "Não há nada de sexual em mim"; e que por isso, ele seria o melhor ouvinte para sua história, pois seria incapaz de julgá-la.

No Capítulo 5 - Igreja Oriental e Igreja Ocidental (O Pato Silencioso), Joe diz que durante seu período com Jerôme, sua boceta não reagia de forma alguma, mas que eles encontravam oportunidades de se divertir. Um flashback dos dois mostra um episódio em um restaurante, onde Joe faz "desaparecer" várias colheres dentro da sua boceta. Ela diz que nessa época, a ausência de seu prazer sexual era compensado pela plasticidade da vida doméstica.

Joe engravida por descuido, e diz que apesar de não ter expectativa alguma em relação a maternidade, ela tinha a constante sensação de ter sido descoberta toda



vez que olhava a criança, e que ela sentia que a criança - batizada de Marcel - não retribuía seu amor.

Frustrado por não conseguir dar prazer a Joe, Jérôme propõe que ela vá busca-lo em relações sexuais com outros homens. Eles continuam casados, enquanto ela volta a transar com estranhos, narrando mais episódios de suas aventuras sexuais; entre elas, a mais importante de destacar é a que envolve K, um sadomasoquista dominador que atendia mulheres interessadas na submissão. Joe diz a Seligman que sua prática era algo que ela repudiava (referindo-se a violência), mas que seu envolvimento com o sadomasoquismo era uma última e desesperada tentativa de reabilitar sua vida sexual.

Enquanto Joe se encontra com K (Jamie Bell) em seu extremamente rígido sistema de atendimento a mulheres dispostas a apanhar - cheio de regras, como por exemplo não interessar nomes, ou não manter qualquer relação sexual com nenhuma das mulheres que o visitavam, apenas a violência, ou sua falta de um horário fixo para receber cada uma delas - ela deixava de lado suas obrigações domésticas, inclusive o filho, Marcel. Até que um dia, em uma de suas sessões, Joe deixa Marcel sozinho por algumas horas, e ao chegar em casa, Jérôme flagra a criança à beira da sacada do apartamento - cena onde toca *Lascia Ch'io Pianga*. Revoltado, ele briga com Joe e a faz escolher entre a família e suas aventuras sexuais, e assim, ela sai de casa na noite de Natal. Logo em seguida, ela vai até K, que a pune por desobedecer suas regras, e nesse momento, enquanto amarrada, recebendo o máximo romano de 40 chibatadas, ela goza enquanto se esfrega contra uma pilha de livros. Seligman pergunta sobre o filho, e ela diz que desde essa noite, nunca mais o viu, e que tudo que sabe do filho são as mil libras que deposita em uma poupança que fizera para ele. Ela se revolta contra o sentimentalismo da situação, dizendo ser um sentimento falso.

Capítulo 6 - O espelho mostra que com o passar do tempo, o corpo de Joe começou a mostrar sequelas de tantas relações sexuais. O chefe do seu trabalho chama sua atenção pelas suas práticas sociais e má conduta no trabalho, e a obriga a frequentar uma terapia em grupo. Em seu primeiro encontro, ela é repreendida por referir a si mesmo pelo termo pejorativo "ninfomaníaca". Aconselham que ela se livre de tudo que a faça lembrar de sexo, e dessa forma, Joe acaba tampando todos os

espelhos e superfícies refletoras de seu apartamento, que fica completamente coberto.

De volta a terapia e utilizando agora o termo "dependente sexual", Joe, a três semanas sem sexo começa a ler um depoimento, quando ela olha para o espelho e vê sua versão criança refletida, e em uma virada, rompe com a terapia em grupo, assumindo em voz alta que ela não transa para ser validada ou preenchida como as demais integrantes do grupo, e que sim, ama ser uma ninfomaníaca, sua boceta e seus desejos imundos.

Na próxima cena, Joe ateia fogo em um carro ao som de "Burning Down The House", da banda inglesa Talking Heads, e termina dizendo nunca ter tido um lugar na sociedade e que ela nunca tivera um lugar para a sociedade.

No último Capítulo 8 - A Arma, apresenta um desfecho para explicar porque Joe estava caída no chão naquele beco, mas não julgo sem um detalhe importante. Durante a reta final da sua narrativa, ela conta um dia ter andado pelas colinas, e nesse momento Lars von Trier filma o encontro de Joe com o que seria sua "*soul tree*", uma árvore da alma, como o pai contava em suas histórias, onde cada pessoa possuía uma que representava o interior de sua alma. A de Joe era uma pequena árvore, seca, torta e inclinada, com galhos torcidos, solitária em cima de uma colina.

Após concluir sua história até ali, Seligman diz a Joe que ela não era um ser humano ruim, mas sim "apenas um ser humano exigindo seus direitos, ou melhor, uma mulher exigindo seus direitos". Ela pergunta:

- Isso perdoa tudo?

Ele volta a argumentar que ninguém teria questionado nenhuma das situações vividas se ela fosse um homem. Joe diz que agora tem consciência de seu vício e o reivindica em prol de uma vida pacífica, e finaliza dizendo obrigada - segundo ela - "ao seu primeiro amigo". Eles sorriem, se despedem, e vão dormir cada um em um quarto. No meio da noite, Seligman, sem calças, sobe em cima de Joe e tenta penetrá-la. Ela diz não, ele argumenta:

- Mas...você transou com milhares de homens.

No quarto escuro, escutamos apenas os barulhos: Joe alcança a arma em seu casaco, atira, veste-se rapidamente e sai do apartamento apressada.

#### **4.3.2. Análise da narrativa**

*Ninfomaníaca* nos traz como protagonista uma mulher viciada em sexo, narrando sua história de vida pra um completo desconhecido que a resgata e acolhe em sua casa; desconhecido esse que mais adiante descobrimos ser um homem virgem. A relação de Joe e Seligman estabelece dualidades interessantes a serem pontuadas. Primeiramente, durante todo o filme (volume I e II), Joe conta sua história deitada em uma cama, enquanto Seligman escuta sentado ao lado em uma cadeira, fazendo suas pontuações periodicamente, uma analogia direta à dinâmica paciente e psiquiatra que o filme estabelece dessa relação.

Temos ainda uma mulher promíscua de frente a um homem que sequer teve uma relação sexual com alguém, e ainda curioso observar que em determinado diálogo do volume I Seligman consegue compreender os sentimentos de Joe não através da identificação com suas vivências, mas sim por dar a entender que ambos se odeiam. Joe se julga desde o primeiro momento como uma pessoa horrível, enquanto Seligman também afirma "Não há nada de sexual em mim". *Ninfomaníaca* levanta: em uma sociedade patriarcal, quanto é repreendido a mulher que demonstra desejo sexual e quão é julgado o homem que não o tem, ou não performa esse desejo da forma esperada?

Joe descobre o segredo de seu anfitrião justamente por ele demonstrar um comportamento muito diferente do esperado de um homem nesta situação, onde uma mulher se assume lasciva. Seligman escuta com atenção e mostra empolgação não por causa dos relatos sexuais, ou erotização, mas quando ele consegue traçar alguma ligação entre a história de Joe e suas infinitas referências de literatura, música clássica, arte, pesca, psicanálise, etc. O mundo de Joe encontra o de Seligman ao longo que sua história vai sendo contada, segmentada pelos objetos da casa do anfitrião: a isca ninfa na parede, o pastel judeu com garfo, o livro de Edgar Allan Poe, o ícone religioso russo, o quadro escondido da mulher, o aparelho de som e a mancha na parede com formato de arma. De certa forma, o filme coloca a mulher numa posição de vulgar e promíscua, enquanto o homem, santo e culto; o homem

representa a racionalidade e pensamento intelectual, enquanto a mulher a natureza de seu desejo e impulsos sexuais.

Outro ponto levantado por Lars von Trier nesta obra é referente a hiper valorização do amor romântico. Quando ainda jovem, Joe procura Jérôme, uma rapaz que segundo ela "achava um tanto quanto sofisticado" - e que fica claro ser muito mais uma ideia fantasiosa da cabeça da jovem Joe do que a realidade de um jovem Jérôme, que morava em um pequeno lugar, sujo, roupas velhas e uma moto caindo aos pedaços - para que ele tire sua virgindade. A praticidade de Jérôme de resolver o problema com três empurrões na frente e cinco na parte de trás (3+5, como montado na cena), parece ter revelado a jovem Joe muito cedo na vida a quebra de expectativas em relação ao amor, quando ela diz: "Eu tinha 15 anos e talvez minhas expectativas românticas fossem altas", e logo em seguida afirma que depois do ocorrido, jurou para si mesma que jamais transaria com alguém novamente. A primeira experiência de Joe simboliza o desencontro que a sua vida sexual tem com a emocional - e talvez seja a virada de chave responsável pela sua falta de capacidade de conciliar os dois.

Ainda na adolescência, ela e sua amiga B bolam brincadeiras sexuais, como quem transa com mais homens durante uma viagem de trem em troca de um pacote de doces, por pura diversão. Antes de embarcarem nessa viagem, Joe pergunta para B "E se for desagradável?", onde ela responde "Aí você pensa no prêmio". Vemos um pouco mais adiante a cara de desinteresse ou melhor, desprazer da jovem Joe enquanto transa com alguns passageiros. Outra questão surge: mulheres são socialmente criadas para centralizar suas vidas em casar, ter filhos e cuidar da casa. Por conta deste condicionamento, entendemos desde cedo que o maior feito que uma mulher pode alcançar na vida é se casar. Tolerar um sexo ruim dentro de uma relação não é exatamente o que mulheres fazem por séculos, a fim de alcançar o "prêmio" de um casamento ou relacionamento amoroso em geral? Essa forma de pensar também pode explicar porque Joe talvez não consiga conciliar amor e sexo.

O clube feminino que Joe e B mais tarde criam tem como propósito explorar a sexualidade feminina e se rebelar contra uma sociedade que ultra valoriza o amor romântico e principalmente o impõe para mulheres. Somos ensinadas desde muito novas pela mídia, desenhos infantis, estrutura patriarcal de uma sociedade, que

nosso objeto de desejo maior deve ser um bom casamento, servir a família e cuidar da casa. Um dos momentos mais importantes do filme - se não o mais, em minha opinião - é quando B diz a Joe que "O ingrediente secreto do sexo é o amor". Podemos observar mais coisas dentro dessa fala. Até então, B tratava-se de uma jovem mulher tão sexualmente livre quanto Joe, mas a chegada do amor muda sua perspectiva sobre sexo. De fato, estar sexualmente com alguém com o qual se compartilha um vínculo afetivo é muito prazeroso, mas nem sempre o máximo prazer sexual vai de encontro com o afeto. Mulheres são, não apenas criadas para suportar a falta de prazer em nome da vida doméstica, mas também a acharem que o verdadeiro prazer sexual só é alcançado com o amor romântico. Esse tipo de pensamento vem atrelado diretamente com os contos de fadas transmitidos a nós na infância - onde o amor verdadeiro salva tudo e eles "viveram felizes para sempre" - e a lógica monogâmica - que como sabemos, acaba por funcionar muito mais como uma prisão e controle do desejo feminino, já que mulheres devem servir apenas ao marido, enquanto estes podem procurar prazer em aventuras sexuais extra conjugais sem sofrerem punições ou julgamentos severos.

Por isso, é significativo que Joe perca todo o sentimento sexual assim que se apaixona. Sua frigidez pode ser vista como uma forma de reexame crítico das expectativas que tanto homens quanto mulheres têm em relação a seus relacionamentos íntimos. Uma das suposições centrais no sistema de intimidade da sociedade ocidental é que o amor romântico cria uma união, com a qual os amantes passam a se identificar. Essa suposição inclui um conceito de desejo sexual como uma arena para celebrar esse "nós" recém-formado. (LAINE, 2016, p. 236)

Durante o filme, a protagonista verbaliza e demonstra o seu total desconforto quanto a sua compreensão do amor ou qualquer outro "sentimentalismo desnecessário", segundo a própria. Fica claro e explícito através de suas falas que sua sensação de controle sobre o erótico se opõe diretamente ao de descontrole que o campo emocional a gera. Alegando sua visão de que o amor distorce as coisas, e como para ela "Ninfomania era insensibilidade", revelasse aqui outro ponto de interpretação subentendido abaixo de algumas camadas do filme: Joe usa e escolhe sua sexualidade como forma de fuga de seus próprios sentimentos. Ela diz em outros momentos, tanto no volume I quanto no II, que sua ninfomania não era uma questão de necessidade, mas sim escolha, e que ainda tinha orgulho dela e de seus desejos imundos.

Fazer esta leitura pode ser perigoso, mas existem outros detalhes do enredo que fazem com que eu permaneça firme a esta teoria, como por exemplo, os pontos de encontro entre Joe e seus sentimentos - na sua relação com seu pai e com Jérôme.

O pai de Joe é introduzido como um homem que desde sua infância soube compreender e acolhê-la; o oposto de como a mãe é retratada, completamente fria e indiferente. Relação esta que segue - mas não aprofundada - o raciocínio do Complexo de Édipo da psicanálise, que traça uma dinâmica de competição entre filho e pai do mesmo sexo pela atenção e sexualidade da mãe - ou no caso, filha contra mãe, pela atenção do pai. Apenas voltamos a ter notícias sobre os seus pais no capítulo 4, intitulado 'Delírio', o mais sofrido de toda a coletânea. Retratado na dramaticidade de uma imagem preto & branco, Joe faz uma visita ao pai demente e hospitalizado, abandonado pela esposa (e mãe de Joe). Assistir uma pessoa a qual ela ama definhar por causa de uma doença trágica a impacta de tal forma que ela busca maneiras de escapar da dor enquanto ainda está no hospital, transando com um enfermeiro. Lars von Trier entrega uma das sequências mais interessantes de *Ninfomaníaca*, onde a expressão de Joe alterna entre o gozo do prazer e a choro de um luto.

Sentir, para Joe, é uma grande dor. Transar não é apenas um prazer, mas também uma ferramenta que a personagem usa para alcançar a distração. Enquanto seu pai definha no leito do hospital, ela transa com o enfermeiro e sofre seu luto. Quando sua morte de fato chega, ela diz que já não sentia nada - por ter enfrentado o luto da perda antecipadamente - e é quando então, sua vagina lubrifica, sinalizando um alívio.

Essa percepção da forma como Joe equilibra sentimento e sexualidade é reforçada em sua relação com Jérôme. Quando adolescente, sua primeira decepção sobre o amor vem através da forma fria e prática que Jérôme tira sua virgindade. Após a decepção, ela jura nunca mais transar com ninguém, o que vemos logo em seguida, não procede. O que acontece é justamente ao contrário: Joe ainda adolescente começa a explorar sua sexualidade e a entender seu poder de manipulação sobre os homens através do erotismo, apenas por pura diversão, mentindo para seus parceiros como ela os ama, ou que é a primeira vez que ela goza, ou que foi sua primeira vez. Passado alguns anos, recém contratada para uma

vaga de secretária, Joe reencontra Jérôme. De início ela não demonstra interesse, mas com a convivência e observando-o diariamente manusear seus objetos no escritório, Joe começa a se apaixonar novamente por ele, impedindo que seus parceiros sexuais a toquem com as mãos, e gradativamente parando de transar completamente. Jérôme se casa e vai embora sem aviso, e assim a vida de Joe volta ao normal, como sua vida sexual.

Em sequência no capítulo 5, Joe ressalta dois de seus amantes, F e G, respectivamente, um extremamente devoto e cuidadoso, e o outro, selvagem e dominador. É quando ela reencontra Jérôme de maneira inusitada, como em um passe de mágica, um conto de fadas, ao ponto de surpreender seu ouvinte Seligman. Lars von Trier divide a tela em três colunas, posicionando os dois amantes nas laterais, sinalizando a polaridade de seus comportamentos, e Jérôme ao meio, um ponto médio entre essas duas personalidades. Ao finalmente transar com Jérôme novamente após anos, Joe diz "*Fill all my holes*" (na tradução "Preencha todos os meus buracos"). A ambiguidade da fala que sim, abrange desde a conotação sexual, até a ideia vendida pelo romantismo comercial - principalmente as mulheres - que ao encontrar o verdadeiro amor, ou sua alma gêmea, sua "metade da laranja" esta pessoa preencherá todos os seus vazios existenciais e se completarão. O diretor também nos mostra com F e G que, apesar de Joe sempre ser guiada pela sua sexualidade, ela também procurava diferentes amantes para atender suas diversas necessidades; ao mesmo tempo que é exatamente isso que se apaixonar faz, ou como Joe fala em um ponto do filme "o amor distorce as coisas": provoca a sensação de que a única pessoa tem a resposta para satisfazer todos as suas faltas e desejos é a pessoa amada.

Mas diferente do que sua amiga B lhe contou sobre o amor ser o ingrediente secreto do sexo, não é o que ela sente. Na verdade ela não sente nada. Transar com o homem que ela ama não lhe traz qualquer prazer. Durante quase todo volume II o que vemos é a luta de uma esposa, mãe e dona de casa recuperar seu prazer sexual.

Se em *Anticristo* vemos a mulher se rebelar contra a maternidade, assim como em *Melancolia* ela o faz contra o casamento, *Ninfomaníaca* de certa forma é a somatória dos dois, resultando na quebra da submissão feminina imposta por uma

sociedade patriarcal que nos induz a suprimir nossos desejos em troca de performa um papel de cuidadora do lar em prol da família. Joe apenas volta a ter orgasmos após abandonar a família e priorizar o que ela realmente quer: seu apetite sexual. A protagonista de *Ninfomaníaca* não consegue sentir duas coisas simultaneamente: ou ela ama, ou ela deseja.

Mas como dito previamente nesta análise, Joe deixa claro ao longo de sua narração sua visão negativa sobre amor e sentimentalismo, como algo que engana e distorce, a deixa insegura, fora do controle, julgando desnecessário e até "falso". Já a ninfomania para ela, como dito pela mesma no capítulo 3, era insensibilidade. No capítulo 6, intitulado 'Espelho', Joe olha para si mesma e admite para o resto do mundo que ela não tem vergonha de sua ninfomania e nem de seus desejos imundos, rejeitando o termo politicamente correto "dependente sexual". Retornando mais uma vez ao capítulo 3, ela diz a Seligman que não é viciada em luxúria, por necessidade. Conectando todos esses fatores - sua percepção negativa da sensibilidade, a utilização do sexo como fuga e distração dos sentimentos durante a morte do pai, sua incapacibilidade de sentir prazer com o homem que ama e voltar a sentir quando abandona sua família, e a forma como ela expressa gostar de sua ninfomania - indica que Joe não é dependente por doença, para se sentir validada, mas ninfomaniaca por escolha: a escolha de sentir prazer sexual ao invés de seus próprios sentimentos. E se Joe escolhe sua ninfomania, se trata então de uma mulher aprisionada pelo seu vício? Não por ele, mas pela dificuldade de enfrentar seus sentimentos. O sexo para Joe - e como vimos anteriormente, assim como para as outras protagonistas da trilogia - é um sedativo para a dor existencial intrínseca ao ser humano.

O comportamento maternal de Joe também acompanha esta mesma lógica. Mesmo ficando claro que ser mãe não é um desejo feminino que ela almeja, ele não deixa de aflorar no momento mais propício, ou melhor, quando mesmo sem querer e devido às circunstâncias, Joe fica mais vulnerável emocionalmente. Como vimos, sua sexualidade supera a maternidade - uma maternidade que, segundo ela, fora consequência de um descuido com pílulas anticoncepcionais. A estranheza com a qual Joe interage com o próprio filho é mais um indício de como *Ninfomaníaca*, assim como seus antecessores *Anticristo* e *Melancolia*, atua como uma manifestação feminina contra tudo que, uma sociedade sustentada por pilares patriarcais, impõem



às mulheres. O instinto maternal, esse sentimento tido como inerente a mulheres, é denunciado na falta de entrosamento entre Joe e o pequeno Marcel, quando ela expressa sentir constantemente que havia sido "descoberta" toda vez que olhava o filho, e como sentia que este não retribuía o seu amor. Novamente fica evidente como o afeto se faz um território hostil para Joe; mas e quanto a sensação de ter sido flagrada? Qual segredo estaria sob ameaça de ser descoberto? A ninfomania de Joe? Improvável, já que esta nunca teve problemas de conviver com sua condição, ou até mesmo demonstra preocupação em escondê-la. Duas hipóteses se mostram mais prováveis quanto a natureza deste segredo: ou se trata do fato de que esta não serve para a maternidade, ou melhor, para exercer o papel esperado pelas mulheres dentro da estrutura familiar tradicional; ou se refere a farsa de Joe esconder seus sentimentos, entre eles o amor pelo filho por trás de sua ninfomania.

Definir exatamente qual entre estas seria uma resposta mais assertiva para uma pergunta que se quer é feita pelo filme é uma tarefa difícil, quando ainda existe a possibilidade das duas explicações coexistirem. Mas é interessante levar em consideração, que mesmo abandonando o matrimônio e a maternidade, Joe continua "mantendo contato" com o filho através de uma conta bancária aberta no nome de Marcel, e alimentada por ela mensalmente - que segundo a mesma, muito mais por culpa do que qualquer outra coisa. No último capítulo do filme somos apresentados a P, uma jovem a quem Joe acolhe e desenvolve uma espécie de vínculo materno. O curioso é que esta conexão surge justamente em um período na vida de Joe em que ela se vê incapacitada pelo próprio corpo - esgotado pelo desgaste do uso ao longo dos anos - de ter qualquer tipo de relação física sexual. Mais uma vez constatamos que a sexualidade e o emocional de Joe não conseguem coexistir, e quando um é anulado, o outro aflora. É válido olhar ainda para os últimos momentos do filme em que a relação entre ela e Seligman se estrutura como uma amizade: logo após renunciar sua vida sexual em prol da sua paz.

Solidão é um sentimento trabalhado ao longo de todo o enredo de *Ninfomaniaca*. Incompreendida pela sociedade, Joe afirma que a Sra. U tinha razão quanto a solidão que ela vivia por conta da sua vida sexual, apesar dos inúmeros parceiros que acumulara durante sua vida. Podemos dizer ainda que o estado emocional de Joe é representado pela sua "árvore da alma" dos contos de seu pai. Seca, frágil, torta, isolada em uma colina, resistente às intempéries que a atinge; a

cena do encontro de Joe com a árvore - que inclusive só acontece no momento de vida em que a sua sexualidade está praticamente anulada, dando espaço para seu emocional emergir - no final do volume II, é uma demonstração da fraqueza da protagonista ao ter que encarar sua vulnerabilidade.

Uma das coisas mais interessantes sobre a obra de Lars von Trier é que, além de interpretações infinitas, as reflexões reverberam sucessivamente com o avanço da análise dos elementos do filme: a incapacidade desta protagonista ser emocional e sexual simultaneamente pode ainda ser lido como uma crítica do diretor ao espectro pelo qual as mulheres são observadas pela sociedade - ou putas, como Valéria Messalina, ou santas, como a Virgem Maria. Uma mulher ou é uma, ou é outra. Esta percepção explica porque Joe, desde o início do filme, se taxa o tempo todo como uma pessoa horrível. Mulheres não submissas ao controle patriarcal de ordem são tidas como problemáticas. Priorizar suas vontades antes do serviço para com a família é um pecado mortal. Assumir seus desejos e colocá-los em prática, é infame, sujo, vulgar. Joe se julga uma pessoa ruim, muito mais porque é o que ensinam sobre mulheres com comportamentos similares ao seu, do que por uma percepção própria. O mundo não é igual para homens e mulheres, e Seligman constata no final do filme - ninguém estaria repreendendo Joe se ela fosse um homem.

Como em todos os seus filmes, Lar von Trier preserva seu talento de provocar sua audiência com temas polêmicos e pontos de vista desconcertantes. A narrativa centrada na sexualidade feminina já leva seu público a debater um dos maiores tabus sociais. Durante grande parte da narração de Joe, sua jornada erótica ganha um contorno cômico, parte pelo absurdo dos episódios retratados pela protagonista, parte por "enfiar o dedo" no pudor do espectador. Mas não é apenas o sexo e a nudez que chocam. O que temos em *Ninfomaníaca* é uma história contada paralelamente a pontuações cheias de referências, reflexões e debates. Na maioria das vezes, essas discussões são jogadas contra o espectador quase como um ataque pessoal. Lars von Trier utiliza da ousadia da protagonista-locutora para expressar, através dela, possíveis opiniões pessoais, ou apenas pontos de vista politicamente incorretos e moralmente duvidosos, acerca de grandes tabus sociais, como racismo e pedofilia. É indiscutível que ao longo dos anos o diretor se apegou

ao rótulo de '*persona non grata*', tomando gosto por provocar desconforto e questionar a sociedade através de hipocrisias que ela mesma alimenta.

Por último, o '*gran finale*' de *Ninfomaniaca* acontece contradizendo toda a relação que Joe e Seligman haviam construído até então - e na minha opinião, brilhante.

A diologia *Ninfomaniaca* termina com Seligman "absolvendo" os "pecados" de Joe e deixando-a dormir após ela concluir sua história. A relação de confiança entre os dois pode ser comparada ao Sacramento da Penitência, no qual um penitente confessa seus pecados a um padre. Essa associação também é evocada pela frase "mea maxima vulva", entoada de forma assombrosa por Joe e suas amigas durante uma cena cerimonial de uma seita secreta que repudia o amor em nome da busca pelo sexo. Obviamente, a frase é uma torção blasfema de uma oração de confissão tradicional, usada quando o penitente recebe o sacramento da Penitência. (LAINE, 2016, p. 244).

Se ao longo dos dois volumes encontramos um homem escutando uma mulher - numa relação que se assemelha a um psicólogo escutando uma paciente, ou um como dito por Laine acima, um padre escutando uma fiel - e a ajudando a se entender não como uma pessoa horrível, mas como uma vítima do patriarcado que reprime mulheres, Seligman se revela na cena final apenas mais um predador quando adentra sorrateiramente a cama de Joe e a ataca sexualmente. É quase uma maneira de von Trier afirmar "não, mulheres não estão seguras com homens", por mais que estes se pareçam seus aliados. A última fala de Seligman "Mais você dormiu com diversos homens" demonstra uma certa insatisfação por estar sendo rejeitado, e a forma como ele sente que é obrigação de Joe o servir. "O final surpreendente, no qual Seligman revela ser igual aos outros homens da história de Joe, de fato enfraquece sua posição de salvador e aspirante a feminista." (NERONI, 2026, p. 220).

#### **4.3.3. Análise das imagens**



Figura 22 – Imagens retiradas de cena do filme *Ninfomaniaca: volume I* (2013), com Joe expressando prazer e expressando dor logo em seguida. A cena ocorre aproximadamente aos 01:37:02 e 01:37:12 do filme. Fonte: *Ninfomaniaca: volume I* (2013), direção de Lars von Trier.

#### FIGURA 22:

##### a) Espaço/Cenário:

O espaço das duas imagens é o mesmo. Na verdade, as duas imagens são separadas por apenas milésimos de segundos. No quadro, o que temos de cenário é uma fração do que parece ser uma maca ou colchão, e a sua superfície enrugada.

##### b) Iluminação:

A iluminação joga o foco da cena para o rosto de Joe.

##### c) Figurino e Maquiagem:

Joe veste as mesmas roupas com a qual foi visitar o seu pai no hospital. Na imagem de cima, uma parte da roupa do homem com o qual ela transa, sendo esta branca, iniciando que o mesmo é um funcionário do hospital. Ou seja, esta cena acontece justamente quando Joe vai visitar o pai doente.

d) Encenação, Movimento e Atuação:

Escolhi comentar as duas imagens juntas pois é justamente na encenação separada por poucos segundos que a subjetividade da cena se constrói. Em ambas as imagens, Joe apresenta aparentemente os mesmos traços em seu rosto, mas não as mesmas expressões. Seus olhos estão fechados e apertados, enquanto sua boca está aberta. Mas na imagem acima, Joe expressa prazer e gozo, enquanto na de baixo, ela expressa angústia e choro. No contexto, Joe encara a doença trágica do pai e a iminência da sua morte. Ela transa com (o que subentende-se ser) um enfermeiro pelos cantos do hospital para tentar não sentir a dor do luto, mas acaba sendo em vão e ela acaba em prantos. Nessa cena fica muito claro que o sexo para a personagem é também uma ferramenta de escape para os seus sentimentos.

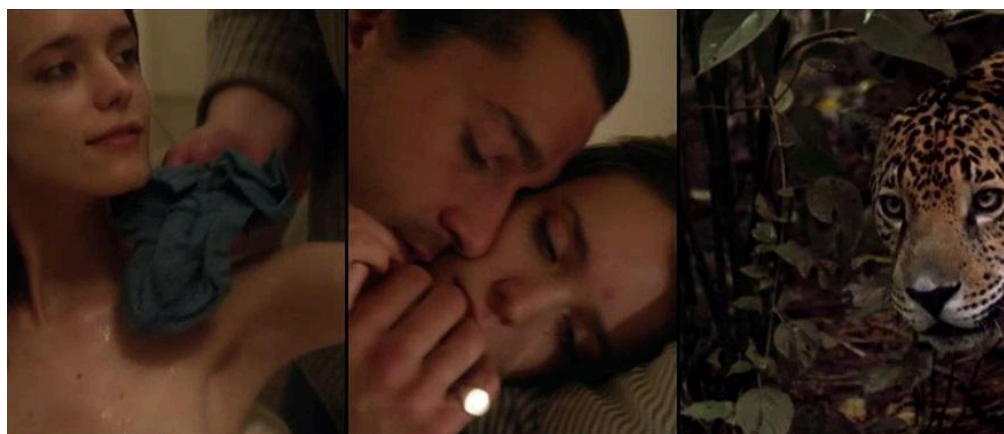


Figura 23 – Imagem retirada da cena do filme *Ninfomaníaca: volume I* (2013), com Joe sendo limpada, Joe e Jerome transando, e um felino caçando na selva. A cena ocorre aproximadamente aos 01:52:25 do filme. Fonte: *Ninfomaníaca: volume I* (2013), direção de Lars von Trier.

FIGURA 23:

a) Espaço/Cenário:

Durante a sequência, o quadro permanece repartido verticalmente em três partes iguais. A divisão do quadro desta maneira serve como forma de retratar e organizar os amantes de Joe: do lado esquerdo temos F, o amante terno e atencioso. Do lado direito, G, o amante animalesco e controlador. E ao meio temos Jerôme, o primeiro amor de Joe.

b) Iluminação:

A iluminação não tem grande destaque no quadro. Ela mantém a uniformidade entre as três partes divididas.

c) Figurino e Maquiagem:

A falta de figurino pode fazer com que pensemos que este é irrelevante, mas é justamente a sua ausência, ou seja, a nudez do corpo de Joe que nos indica que se trata de um momento íntimo entre ela e os seus amantes.

d) Encenação, Movimento e Atuação:

Do lado esquerdo, temos F, o amante dedicado, esfregando uma contente Joe durante um banho, como um afeto carinhoso. Do lado esquerdo vemos a imagem de uma onça ao meio da mata, caçando, simbolicamente representando G, o amante feroz de Joe. No meio, temos Joe e Jerôme de rosto colado, em um gesto que pode tanto ser lido como amoroso quanto sexual, representando justamente um ponto de equilíbrio entre cuidado e sexo selvagem.



Figura 24 – Imagem retirada da cena do filme *Ninfomaníaca: volume II* (2013), onde Joe tem uma visão simultânea a um orgasmo espontâneo. A cena ocorre aproximadamente aos 00:02:39 do filme.

Fonte: *Ninfomaníaca: volume II* (2013), direção de Lars von Trier.

#### FIGURA 24:

##### a) Espaço/Cenário:

Neste quadro temos uma imagem dividida horizontalmente em dois, sendo metade superior céu, e a metade inferior sendo campo vasto com folhagens altas, em terra.

##### b) Iluminação:

A imagem é tomada por três focos luminosos, sendo dois em formato circulares, ocupando a totalidade do quadro, e o terceiro marcando o meio exato do quadro e o ponto de divisão do espaço entre céu e terra. Na extremidade dos dois círculos, quase como espectros, existem duas figuras celestiais, iluminadas. No ponto luminoso do meio do quadro, além da divisão entre céu e terra, vem diretamente do meio das pernas do jovem Joe, de sua vagina.

##### c) Figurino e Maquiagem:

O figurino de Joe é completamente insignificante neste quadro, já que praticamente não o visualizamos. Já o figurino das figuras celestiais é importante para que nós (e Seligman no filme) consiga identificá-las: a esquerda temos uma mulher com vestes vermelhas, montando uma vaca branca, coberta em jóias e segurando uma taça; sendo esta a Grande Meretriz da Babilônia, figura bíblia que representa a discórdia e a luxúria. À direita, temos uma mulher segurando uma criança, vestida em branco, segurando entre os dedos o véu que cobre sua cabeça; sendo esta Valéria Messalina, imperatriz romana e a mais famosa ninfomaníaca da história. Pela descrição, Joe imagina por anos que a figura da direita se trata da Virgem Maria com o menino Jesus, mas

Seligman a corrige pois identifica através de sua descrição tratar-se de Messalina - figuras que, se analisarmos, representam o completo oposto uma da outra.

d) Encenação, Movimento e Atuação:

Temos uma jovem deitada, Joe levitando pelos ares, uma vista de seus pés e corpo. Conseguimos visualizar o meio de suas pernas, iluminadas, a divisa exata do quadro, verticalmente e horizontalmente, marcando o limite entre céu e terra. Levitando ao seu lado, temos dois espectros de figuras celestiais. Lars von Trier monta o orgasmo espontâneo de Joe e a sua visão como uma retratação de uma passagem cristã, bíblica, de elevação, um contato entre o celestial e o mundano. Se tirada de contexto, a imagem é muito similar a uma elevação espiritual, uma aparição santa para a jovem Joe.



Figura 25 – Imagem retirada da cena do filme *Ninfomaníaca: volume II* (2013), onde Joe encontra sua “árvore da alma”. A cena ocorre aproximadamente aos 01:43:38 do filme. Fonte: *Ninfomaníaca: volume II* (2013), direção de Lars von Trier.



FIGURA 25:

## a) Espaço/Cenário:

Filmado em plano aberto, vemos um campo. Mais da metade do quadro é tomado por um céu parcialmente nublado, levemente acinzentado. Na parte inferior, vemos o campo de longe, verde com milhares de árvores. Na primeira camada da imagem, temos o topo da colina onde Joe está centralizada, e atravessando a imagem, ocupando praticamente todo o quadro temos a árvore torta.

## b) Iluminação:

Tratando-se de uma imagem captada em filmagem externa, a iluminação é uniforme e remete a uma sensação de naturalidade. O céu levemente acinzentado, quase que branco, serve como apoio para destacar o elemento principal do quadro, o encontro de Joe com sua “árvore da alma”.

## c) Figurino e Maquiagem:

Praticamente imperceptíveis, já que temos uma visão de Joe de longe.

## d) Encenação, Movimento e Atuação:

Neste quadro temos uma Joe estática, filmada de longe, observando a árvore a sua frente como quem contempla o encontro com ela. O “encarar” entre as duas marca a identificação de Joe com essa árvore que representa sua alma, como na história que seu pai contava durante a infância. Parada, apenas enfrentando o reflexo de sua própria essência simbolizada pela árvore, Joe é obrigada a confrontar a solidão de uma árvore isolada em uma colina, fina, frágil, torta, seca, escassa, diferente da imagem tradicional esperada de uma árvore.

#### 4.4. Pontos de encontro da trilogia

Os três filmes da Trilogia da Depressão de Lars von Trier — *Anticristo* (2008), *Melancolia* (2011) e *Ninfomaníaca* (2013) — compartilham uma série de pontos em

comum, responsáveis por criar uma unidade de essência poética, que os condensa como uma trilogia. Como já comentado anteriormente, além de estar intimamente ligada ao diretor e seu estado psicológico, a trilogia de maneira geral tem como principal temática a dor e sofrimento - seja em forma de luto, como *Anticristo*; a depressão severa como em *Melancolia*; ou a repressão social como *Ninfomaníaca*. Cada um desses temas estão presentes em todos os três filmes em diferentes doses, mas sempre transpostos na jornada de suas protagonistas mulheres, o que acaba por adicionar na trilogia uma perspectiva feminina sobre o tema.

Em primeiro lugar, a natureza aparece de forma maldita em todos os filmes, simbolizando um ambiente hostil, “apresentada como uma força imanentemente divina e demoníaca que permanece incontrolável pela razão” (PAUKA, 2024, p. 533), intimamente ligado às protagonistas femininas. A natureza na trilogia é destrutiva - como a floresta macabra em *Anticristo*, o planeta em rota de colisão em *Melancolia*, ou mesmo a própria natureza sexual, proibida e reprimida por uma sociedade machista e que repudia o desejo feminino, responsável por isolar a protagonista de *Ninfomaníaca*, simbolizada através da solitária árvore no meio da colina. Através desses filmes, Lars von Trier olha pra natureza e não vê vida e nem sequer Deus, mas sim morte e o fiasco humano. A natureza aqui representa não apenas o ecossistema do mundo, mas também a natureza que habita o ser humano. Ao passo que as três protagonistas entram em rota de autodestruição, as naturezas que as rodeiam também.

O sexo também é um ponto comum desses enredos e aparece na trilogia como uma ferramenta de escape: um meio que as mulheres da trilogia encontram para dissociar da dor, expressarem seus desejos e frustrações, e consequentemente, demonstrarem seu comportamento avesso ao esperado delas. Estas três protagonistas, rotuladas nesta pesquisa como “mulheres malditas”, desafiam as normas de comportamento feminino, fugindo das expectativas sociais ao rejeitar a maternidade (*Anticristo*), o casamento (*Melancolia*) e a repressão sexual do desejo feminino (*Ninfomaníaca*).

É possível também observar em cada filme a abordagem de transtornos psicológicos sofridos por cada protagonista em suas narrativas: a ansiedade em *Anticristo*, a depressão em *Melancolia* e a mania em *Ninfomaníaca*. Transtornos

estes que possuem origem no próprio Lars von Trier, que em diversas entrevistas declarou sofrer gravemente de depressão, problemas com ansiedade e ainda vício em álcool - o que configura uma mania. Tal fato reforça como a Trilogia da Depressão tem em sua essência uma conexão profunda com a personalidade do diretor, servindo ainda de evidência da sua representação por meio dessas personagens femininas. Segundo Oliveira (2021, p.42) a “escolha pelas figuras femininas nessa trilogia se dá pela maior liberdade que elas têm de demonstrar sentimentos em sociedade”, e que, segundo o diretor, apesar de optar por mulheres, estas representam facetas dele mesmo (OLIVEIRA, 2021).

Seguindo este raciocínio, outro ponto característico dos filmes é a figura dos "homens patéticos", que parecem sempre incapazes de lidar com a profundidade emocional feminina, buscando racionalizar o que não pode ser racionalizado, especialmente as emoções femininas de angústia e dor - até como forma de repreender esses sentimentos. Em entrevista para Lucy Cheung (2015), von Trier concorda com a perspectiva de que a escolha por protagonistas femininas parte de uma certa vontade de entrar em contato com seu lado feminino, e acrescenta que seria extremamente difícil expressar a mesma profundidade emocional tendo um homem como protagonista. Essa separação entre a racionalidade masculina e a sensibilidade feminina é retratada de maneira sutil, mas persistente, ao longo da trilogia, e é nela que mora a chave essencial para uma leitura coerente desses três filmes. Em *Anticristo*, uma mãe sofre um luto extremo, que quebra as barreiras do normal, enquanto seu marido e pai da criança tenta o tempo todo “ajudá-la” a racionalizar e controlar seus sentimentos por meio de práticas terapêuticas, mesmo que contra a vontade da mesma; mais tarde descobrimos que o epicentro do problema está na figura desse pai ausente e a dessa mãe que se desdobrava entre cuidar do filho, protegê-lo e escrever sua tese de doutorado. Em *Melancolia*, uma noiva é o tempo todo repreendida a ir em frente e cumprir o seu papel; seu cunhado a cobra o tempo todo para que ela prossiga com o casamento caríssimo que ele bancou, seu noivo insiste em ignorar o visível abalo do estado emocional de sua noiva, e o seu chefe a perturba durante toda a cerimônia para que esta crie para ele um novo slogan para uma campanha publicitária, sem falar de seu pai que tão poucos se interessa pelos pedidos de ajuda da filha. Finalmente em *Ninfomaniaca*, enquanto a mulher relata suas aventuras e desventuras sexuais, seu ouvinte

compara-as com elementos da arte, música, matemática e outros; no final, o que parece ser um inédito elo de amizade entre homem e mulher, ouvinte e narrador, desemboca em um perverso ataque sexual por parte dele contra ela. Em resumo, enquanto superficialmente toda a ação do filme parece entregar mulheres agentes do mal, descontroladas, problemáticas, histéricas e depravadas, na verdade o que temos nas camadas mais profundas dessas histórias são homens que o tempo todo são os verdadeiros opressores dos corpos e estados mentais dessas mulheres. Portanto, a Trilogia da Depressão de Lars von Trier carrega essa polaridade entre racional masculino e emocional feminino, a sociedade dos homens e a natureza das mulheres e o eterno duelo entre estas forças.

A dualidade está presente constantemente na trilogia, explorado através de relações centrais, como a do casal em *Anticristo*, das irmãs em *Melancolia* ou da relação terapeuta-paciente estabelecida entre Joe e Seligman em *Ninfomaníaca*. Esses vínculos expõem conflitos internos e sociais que reafirmam tanto a tensão quanto a complementaridade entre masculino e feminino comentada acima.

As protagonistas da Trilogia da Depressão encontram uma forma paradoxal de realização e libertação através da destruição, degradação e violência. Essa destruição transcende o físico, sendo antes simbólica — uma ruptura profunda com as expectativas e grilhões impostos pela sociedade, como a maternidade, o casamento, o sentimentalismo amoroso e a incessante demanda por felicidade. Em todos os três filmes, há uma conexão com o místico, seja pela proximidade com a natureza ou por meio do conhecimento intuitivo que essas personagens parecem possuir. As mulheres malditas da trilogia rompem com os papéis sociais estabelecidos, mesmo que isso signifique abraçar o caos. Lars von Trier constrói uma ponte entre o misticismo e o conceito de "mal", explorando como a sociedade demoniza o comportamento feminino que foge do padrão aceito. A sociedade ensina essas mulheres a enxergar suas ações como perversas: ser uma mãe que rejeita a maternidade, uma noiva que não encontra satisfação no casamento ou uma mulher que expressa livremente seu desejo sexual, são comportamentos vistos como transgressões às normas de feminilidade. Isso gera uma dinâmica abusiva, na qual a pressão social é tão esmagadora que essas mulheres acabam por internalizar essa visão perversa de seus próprios desejos e escolhas, acreditando que há algo essencialmente errado em sua forma de ser.

Por último, conseguimos observar como von Trier referencia diretamente, e imageticamente, arquétipos em cada um dos filmes da trilogia - a Bruxa em *Anticristo*, a Ofélia em *Melancolia* e a Messalina em *Ninfomaníaca*. O uso desses arquétipos não aparece simbólica e levianamente em cada enredo, mas de forma profunda, sendo responsável por dar todo o contorno e profundidade a cada protagonista e seus destinos.



Figura 26 – Imagens retiradas de cenas dos filmes *Anticristo* (2008) e *Ninfomaníaca: volume II* (2013). Lars von Trier traça alguns pontos de encontro entre os filmes da trilogia, como essa repetição imagética.

## CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, buscamos demonstrar como Lars von Trier, por meio da *Trilogia da Depressão*, desenvolve uma composição imagética que caminha paralelamente à narrativa, tendo como eixo central a figura feminina em constante estado de colapso, enfrentamento e transformação. Analisando *Anticristo*, *Melancolia* e *Ninfomaníaca*, foi possível perceber que o cineasta constrói suas protagonistas por meio de arquétipos complexos, imersos em atmosferas densas, muitas vezes apocalípticas, e marcadas por experiências psíquicas extremas.

A natureza, a sexualidade e o psiquismo são elementos recorrentes que articulam tanto a imagem quanto o discurso dos filmes. A natureza surge como entidade viva, ameaçadora e, ao mesmo tempo, libertadora — elemento que ressoa especialmente em *Anticristo*. A sexualidade, em *Ninfomaníaca*, é canal de dor, culpa e subversão, revelando uma protagonista que desafia os modelos normativos da feminilidade. Já em *Melancolia*, a suspensão do tempo e a iminência da destruição planetária servem como metáfora para a depressão e o esvaziamento afetivo.

Essas mulheres, atravessadas por sintomas psíquicos e sociais, não apenas vivenciam o sofrimento, mas o incorporam como forma de resistência e revelação. A recusa da maternidade, do casamento, da obediência sexual esperada socialmente, evidencia um tensionamento com os papéis tradicionais impostos ao feminino. Nesse sentido, a trilogia não apenas retrata a depressão — ela a encena em camadas simbólicas e visuais, desafiando o espectador a repensar a fragilidade e a força presentes nas subjetividades femininas.

Assim, esta dissertação pretendeu contribuir para o debate sobre a representação do feminino no cinema contemporâneo, ao destacar como Lars von Trier explora o sofrimento psíquico e a imagem fílmica de maneira profundamente entrelaçada. A análise proposta reforça a importância de abordagens que considerem o entrecruzamento entre estética, narrativa e crítica social — especialmente quando se trata da representação de mulheres à margem do aceitável. Diante disso, fica evidente que a trilogia de von Trier é um campo fértil para pensar o cinema como espaço de elaboração simbólica do trauma, do desejo e da ruína — e, paradoxalmente, da possibilidade de recriação de si.

## REFERÊNCIAS

- AALTONEN, Jouko. Lars von Trier as a cinematic researcher. In: AVANCA CINEMA INTERNATIONAL CONFERENCE, 2015, Avanca. **Anais...** Avanca: Cineclube Avanca, 2015. p. 235-240.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Papirus Editora, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papirus Editora, 2006.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, p. 117-151, 2004.
- BADLEY, Linda. **Lars von Trier**. University of Illinois Press, 2010.
- BADLEY, Linda. **Lars von Trier beyond depression: Contexts and collaborations**. Columbia University Press, 2022.
- BAINBRIDGE, Caroline. **The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice**. Wallflower Press, 2007.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. **Film art: An introduction**. New York: McGraw-Hill, 2004.
- BUTLER, Rex; DENNY, David (Ed.). **Lars Von Trier's Women**. Bloomsbury Publishing USA, 2016.
- CHAUDHURI, Shohini. **Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed**. 1. ed. Londres: Routledge, 2006.
- DE OLIVEIRA, Fábio Crispim. **A intermedialidade subversiva na narrativa cinematográfica de Lars Von Trier**. 2008. 146 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- DE OLIVEIRA, Fábio Crispim. **Espaços excludentes, corpos excluídos: a narrativa cinematográfica de Lars Von Trier**. 2008. 210 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- DENNY, David. A postmodern family romance: *Antichrist*. In: BADLEY, Linda. **Contemporary Film Directors: Lars von Trier**. Urbana: University of Illinois Press, 2011. p. 132–152.
- ELBESHLAWY, Ahmed. **Woman in Lars von Trier's cinema, 1996–2014**. Cham: Springer International Publishing, 2016.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: objetiva, 2001.
- FRIEDLANDER, Jennifer. How to face nothing: Melancholia and the feminine. In: BUTLER, Rex; DENNY, David (Org.). **Lars von Trier's women**. Cham: Springer International Publishing, 2016. p. 201–214.

JOHNSTON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. In: JOHNSTON, Claire (Org.). **Notes on women's cinema**. London: Society for Education in Film and Television, 1973. p. 24–31.

JUNG, C. G. **Psychology and alchemy**. Princeton: Princeton University Press, 1953.

JUNG, C. G. **The Structure and Dynamics of the Psyche**. Princeton: Princeton University Press, 1968.

LAINE, Tarja et al. Mea maxima vulva: Appreciation and aesthetics of chance in *Nymphomaniac*. In: BUTLER, Rex; DENNY, David (Org.). **Lars von Trier's women**. Cham: Springer International Publishing, 2016. p. 233–250.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, Oxford, v. 16, n. 3, p. 6–18, out. 1975.

NERONI, Hilary. Lars von Trier's fantasy of femininity in *Nymphomaniac*. In: BUTLER, Rex; DENNY, David (Org.). **Lars von Trier's women**. Cham: Springer International Publishing, 2016. p. 215–231.

OLIVEIRA, Weverton dos Santos. **As formas da angústia: uma leitura semiótico-psicanalítica da trilogia da depressão, de Lars Von Trier**. 2021. 150 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

PAUKA, Gabriela. Ofélia recriada em “Melancolia” de Lars Von Trier. **Palimpsesto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, p. 514–538, 2024.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: VI CONGRESSO SOPCOM, 2009, Lisboa. **Anais...** Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. p. 1–11.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SCHEFFMANN, Dorte. **A feminine language in cinema**. 2011. 120 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Auckland University of Technology, Auckland, 2011.

SILVA, Márcio Corino Lantelme da. **Realismo e vanguardismo no Dogma 95: o lugar do movimento na história do cinema e suas implicações estéticas e tecnológicas**. 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

TIBURI, **Feminicídio**. In: *Revista Cult*, n. 176, fev. 2013.

TIEZZI, Ricardo. **Anatomia do anticristo: narrativa arquetípica no filme de Lars von Trier**. 2013. 120 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.



TRIER, Lars von (Dir.). **Antichrist**. [S.l.]: Zentropa, 2009. 1 DVD (108 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **Breaking the waves**. [S.l.]: Zentropa, 1996. 1 DVD (159 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **Dancer in the dark**. [S.l.]: Zentropa, 2000. 1 DVD (140 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **Dogville**. [S.l.]: Zentropa, 2003. 1 DVD (178 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **Europa**. [S.l.]: Zentropa, 1991. 1 DVD (113 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **Epidemic**. [S.l.]: Zentropa, 1987. 1 DVD (87 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **Idioterne** [Os idiotas]. [S.l.]: Zentropa, 1998. 1 DVD (117 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **Manderlay**. [S.l.]: Zentropa, 2005. 1 DVD (139 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **Melancholia**. [S.l.]: Zentropa, 2011. 1 DVD (136 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **Nymphomaniac: volume I**. [S.l.]: Zentropa, 2013. 1 DVD (118 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **Nymphomaniac: volume II**. [S.l.]: Zentropa, 2013. 1 DVD (124 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **The element of crime**. [S.l.]: Zentropa, 1984. 1 DVD (97 min), son., color.

TRIER, Lars von (Dir.). **Direktøren for det hele** [O chefe de tudo]. [S.l.]: Zentropa, 2006. 1 DVD (100 min), son., color.

TRIER, Lars von. Entrevista concedida a Isabela Boscov. **Veja**, ed. 2127, ago. 2009. p. 46.

VON TRIER, Lars. Lars von Trier: "I'm not a very nice person. I'm a very neurotic person". Entrevistadora: Lucy Cheung. **The Guardian**, Londres, 20 abr. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/apr/20/lars-von-trier-interview>. Acesso em: 19 abr. 2025.

YALGIN, Emre. **Dogma/Dogme 95: Manifesto for contemporary cinema and realism**. 2003. 150 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Cinema) – Bilkent Üniversitesi, Ancara, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 1977.

ZOLKOS, Magdalena. Violent affects: nature and the feminine in *Antichrist*. In: BUTLER, Rex; DENNY, David (Org.). **Lars von Trier's women**. Cham: Springer, 2017. p. 141–158.