

Luto e melancolia em Anti-Cristo: um olhar clínico sobre as confissões do realizador

Mourning and Melancholy in Anti-Christ: a clinical approach on the confessions of director

Maria Virginia Filomena Cremasco¹
Iara Pichioni Thielen²

RESUMO

Este artigo se propõe a realizar um diálogo entre o cinema e a psicanálise sobre os temas do luto e da melancolia. O filme Anti-Cristo (2009) de Lars Von Trier e seus depoimentos sobre a depressão que vivenciou antes de sua realização são os materiais ilustrativos que servem de suporte para a realização de uma leitura clínica que focaliza as diversas facetas do sofrimento humano no luto e na melancolia. Elementos simbólicos do filme se entrelaçam com a subjetividade de seu realizador construindo um diálogo interdisciplinar que aborda o trauma do sofrimento psíquico do luto para a psicanálise em suas interfaces de realidade e ficção.

Palavras-chave: Melancolia. Luto. Trauma. Depressão. Psicanálise.

ABSTRACT

This article intends to conduct a dialogue between cinema and psychoanalysis on the themes of mourning and melancholy. The film Anti-Christ (2009) of Lars Von Trier and his testimonials about his depression experienced before the movie's realization are illustrative materials that support the implementation of a clinic reading that focuses the various facets of human suffering present in the mourning and the melancholy. Symbolic movie's elements interact with the director's subjectivity building an interdisciplinary dialogue that addresses the trauma of psychological suffering for the psychoanalysis and its reality and fiction interfaces.

Key-words: Melancholy. Mourning. Trauma. Depression. Psychoanalysis,

¹ Professora Adjunta III do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Paraná e membro da Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental. virginiacremasco@ufpr.br

² Psicóloga, Doutora em Ciências Humanas (UFSC-2002), Professora do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Paraná, Coordenadora do Núcleo de Psicologia do Trânsito da UFPR. iara.thielen@gmail.com

No lançamento do filme *Anti-Cristo* no Festival de Cannes em 2009, Lars Von Trier faz um convite para o público: “eu gostaria de convidá-los a lançar um olhar furtivo atrás da cortina, um olhar sobre o universo sombrio de minha imaginação: sobre a natureza de meus medos, a natureza de *Anti-Cristo*”.

Um filme sobre os medos e a imaginação sombria de seu realizador nos faz questionamentos: a especificidade dos conteúdos subjetivos de um indivíduo numa grande tela de projeção pública. Uma ‘evasão da privacidade’ emotiva do autor que permitiria ao público suas próprias projeções?

Nosso objetivo é para além de um ‘olhar furtivo atrás das cortinas’ como o realizador nos convida, inclinarmos também sobre isso que aparece em seus depoimentos como seu sofrimento, material a partir do qual o filme foi realizado: “Geralmente eu me sinto calmo e satisfeito, mas não dessa vez. Eu não tenho medo de fazer filmes, eu não tenho medo de declarar uma coisa e de ser julgado em seguida. Dessa vez, eu tinha simplesmente medo de estar lá. Isso implica uma certa claustrofobia de mostrar uma grande realização como essa e de ser o centro dela – e eu fui um centro consideravelmente pobre nesse filme, em relação aos outros. Eu sentia que me faltava prazer, alegria.”

Todos os depoimentos de Von Trier que aqui são citados foram retirados de entrevistas que ele realizou a Knud Romer (2009) por ocasião do lançamento do filme no Festival de Cannes e que foram publicadas na ocasião por Danish Film Institute. As traduções foram realizadas livremente pelas autoras.

Não temos o intuito de esgotar significados ou interpretações possíveis sobre o filme, sua importância para o realizador ou para o público. O que nos impulsiona a desenvolver esse diálogo entre cinema e psicanálise é a possibilidade que Von Trier nos abre ao expor como o filme foi engendrado a partir de seus próprios materiais psíquicos e emocionais e seu depoimento nos possibilita um olhar clínico, metodologia que seguiremos para desenvolver nossas idéias.

É necessário entender o termo clínico em sua etimologia que se origina de *klinè* em grego, o leito. A *technè klinikè* era a arte de se inclinar em direção ao doente, ou seja, um cuidado que se faz próximo ao sujeito afetado, atingido pelo sofrimento (*pathos*).

O 'cuidado clínico' que dispensaremos aos elementos do filme bem como aos depoimentos de seu realizador objetiva uma contribuição aos diálogos (*logos*) interdisciplinares sobre o sofrimento humano (*pathos*), ou seja, uma psico-pato-logia, um diálogo que aborda o trauma do sofrimento psíquico do luto em suas interfaces de realidade e ficção. Os excertos do filme e da entrevista, como no caso de vinhetas clínicas, são ilustrativos dos pontos de vista que aqui serão desenvolvidos.

Qual a diferença desse filme dos outros do mesmo diretor e que poderia nos interessar dentro de uma perspectiva psicanalítica que se propõe a dialogar interdisciplinarmente com o cinema?

Deixemos que o autor mesmo nos esclareça: "A diferença é que eu retomei material de minha juventude e que existe o essencial nisso, compreende as coisas que eu tinha tentado eliminar porque estavam muito incômodas. Simplesmente eu estou numa fase na qual não estou muito feliz".

Falemos um pouco desse material de sua realidade psíquica, carregado de tristeza, que ele tinha tentado eliminar mas que 'generosamente' no filme ele também nos dispõe a projeções.

Dreyfus (2005) diz que também assistimos a uma mudança teórica considerável na psicanálise desde que Freud (1897) coloca em primeiro plano os fantasmas inconscientes e a vida psíquica.

Até 1897 Freud afirma o papel fundamental dos traumas sexuais infantis na etiologia das neuroses. É a teoria da sedução. Num primeiro momento, antes da maturação sexual, uma experiência precoce provoca um aumento de excitação que não pode ser descarregada (veremos posteriormente como isso representa uma ameaça à constância do princípio de funcionamento do aparelho psíquico).

Posteriormente, com a maturação sexual um outro acontecimento se associa a esse primeiro que fora recalcado e a lembrança do trauma (*après-coup*), que nesse momento é visto como sendo um incidente que suscita pensamentos eróticos, age como um 'corpo estranho' (que continuou a ser ativo muito tempo após aquela primeira irrupção). A defesa neurótica é a revolta do eu contra um grupo de representações irreconciliáveis. Veremos como o luto necessariamente mobiliza uma defesa psíquica.

A generalização da teoria da sedução é abandonada a partir de 1897. Freud não exclui que o traumatismo possa ser real mas promove à realidade psíquica e a do fantasma uma importância equivalente à da realidade exterior. Veremos como isso é fundamental no diálogo que aqui propomos.

Para Dreyfus (2005) o solo de realidade do traumatismo e da sedução não é abandonado, assim como não são os elementos constitutivos da teoria: o *après-coup* e a influência patogênica da lembrança recalçada. Se os fantasmas são colocados em primeiro plano é precisamente porque, nas cenas mais impressionantes e mais arcaicas de nossa vida psíquica, a ficção se mistura estreitamente na realidade, ou seja, realidade e ficção são indiscerníveis para a realidade psíquica.

André (2009) se referindo aos fantasmas de nossa realidade psíquica, diz que nós emprestamos aos fantasmas uma leveza que subestima seu peso de realidade. A psicologia comum faz do imaginário uma escapatória, não longe de uma mentira: 'não é senão um fantasma'. Ou seja, não é um sofrimento psíquico, nem uma angústia, nem um sintoma, entretanto, encontra sua fonte num fantasma no qual a face mais inaceitável, mais infantil, resta mais frequentemente inconsciente. A mãe pode ser uma das mais doces e o pai um dos mais tranquilos e o fantasma da criança não deixa de lhes transformar em bruxa e tirano, em dragão ou em lobo. A fábula da noite, que ela escuta com um misto de terror e de prazer, não seduz a criança senão porque ela lhe conta a versão desmesurada de sua própria história, aquela de sua realidade psíquica e não a material. A objetividade, a tomada em conta da realidade são ganhos tardios para o humano. O imaginário precede o útil e não o inverso. Bem antes que uma caixa se torne simplesmente uma caixa, um objeto que serve para arrumação, a caixa com a qual a criança brinca é um ventre, um antro de onde o diabo vai surgir.

Nesse sentido Von Trier ao ser referir aos elementos fantasmáticos do filme é de uma clareza desconcertante: "Esse filme é um pouco infantil, eu diria."

Por isso também *Anti-Cristo* é um filme que perturba. Trata-se, como o imaginário infantil, de se lidar com os fantasmas, com essa verdade do inconsciente que nada se associa à utilidade da razão. No entanto, como o realizador nos confessa: essa é a diferença desse filme com relação aos outros por ele realizados.

Colocar 'em cena' os fantasmas é apresentar uma outra realidade humana para além da realidade objetiva. Daí a importância de esclarecermos do que se trata a realidade psíquica, é sobre sua realidade psíquica que Von Trier 'confessa' ter realizado o filme. Falemos então do filme.

O filme se desenrola em um prólogo, quatro capítulos e um epílogo. Um casal perde seu filho que cai pela janela enquanto eles fazem sexo no quarto ao lado. No primeiro capítulo, intitulado "A dor", a mãe é internada para tratamento de uma depressão profunda, dando indícios de vivenciar um luto patológico, como veremos a seguir. O pai a retira do hospital e a traz para casa para ser tratada por ele, terapeuta. "O caos reina" é o nome do segundo capítulo. A partir das tentativas do marido de dessensibilização pelo confronto direto do que sua mulher tem realmente medo, ela lhe diz lembrar-se de Éden, um lugar no meio da floresta onde ela esteve no ano anterior com o filho deles, para escrever uma tese sobre genocídio. Nesse lugar e de forma surpreendente se desenvolve a tentativa dele de 'curar' o luto dela. Ele começa a ter contato também com o seu próprio luto. No terceiro, intitulado "Desespero", ele descobre no sótão da casa os escritos dela da tese sobre genocídio, realizados no ano anterior, na qual ela parece começar a acreditar que as mulheres são más, que possuem uma natureza maléfica. Nesse momento ela o ataca, acusando-o de planejar abandoná-la. Paremos por aqui nesses primeiros elementos sobre o luto.

O tema do luto, tão presente em nossa atualidade cujos índices de violência não param de aumentar, é sempre difícil de ser abordado, remete-nos sempre a uma reflexão que preferimos adiar sobre o enfrentamento da morte.

Para Vladimir Jankévitch, filósofo francês, aluno de Bergson e cujo pai foi um dos primeiros tradutores de Freud, existe um paradoxo em todo estudo sobre a morte. Para ele, de um lado a morte está em tudo, no todo. A vida nos fala da morte, ela não fala senão disso. Ele diz que podemos ir mais longe, em qualquer assunto que tratamos, em algum sentido tratamos da morte. Por exemplo, na esperança, obrigatoriamente se fala da morte. A dor fala, sem nomear, sobre a morte. Filosofar sobre o tempo, sob o viés da temporalidade e sem chamar a morte pelo seu nome, é filosofar sobre a morte. Meditar, aparentemente é misturar o ser e o não-ser, é implicitamente meditar sobre a morte. Para ele a morte é um elemento residual de

todo problema. A vida é a epifania da morte, mas esta epifania é alegórica, nunca compreende a morte, sempre a exclui. (JANKÉLÉVITCH, 1977, p. 58-59).

Para Freud (1915) nós procuramos com todas as nossas forças nos distanciar da morte, eliminá-la de nossas vidas. Nós jogamos sobre ela um véu de silêncio. O fato é que nos é absolutamente impossível representar nossa própria morte e todas as vezes que tentamos fazer isso, visualizamos-na apenas como espectadores. É por isso que a escola psicanalítica, diz Freud, pode declarar que no fundo ninguém acredita em sua própria morte ou, o que dá no mesmo, inconscientemente cada um é persuadido de sua própria imortalidade. Nesse sentido o luto é uma representação 'irreconciliável' da qual falamos e nos inflige um sofrimento que mobiliza nossas defesas psíquicas, sem que isso seja necessariamente uma condição patológica.

Para Freud (1915) a tendência a eliminar a morte do registro da vida nos impõe muitas outras renúncias e nós somos levados 'naturalmente' a procurar simbolizar no mundo da ficção, da literatura, do teatro, isso que nós somos obrigados a recusar na vida real.

Mas, podemos indagar se estamos simbolizando nossas recusas numa civilização que, segundo Jacques Angelergues, François Kamel et Denys Ribas (2005) parece evoluir em direção à uma relativa 'desimbolização' da qual testemunham os pacientes, menos neurotizados e mais próximos das problemáticas narcisistas ou depressivas. A cultura parece mais ávida de mais excitação, de músicas mais rápidas, de comunicações mais poderosas, de imagens sempre mais violentas, uma verdadeira traumatofilia.

Talvez mesmo por isso que um filme como Anti-Cristo possa hoje trazer cenas explícitas de sexo e de violência ou então somente por intermédio desse tipo de cena, que chocou alguns críticos e uma boa parte do público, somente assim a violência de determinados estados internos, como o luto e seus desdobramentos, teriam hoje em dia algum lugar pra se fazer representar.

De qualquer forma, o luto não nos traria finalmente algum enfrentamento da morte?

Para Fédida (1978), ao contrário, o luto assegura ao vivente a garantia da impossibilidade de representar sua própria morte e é assim mesmo que se pode conceber a economia de uma defesa depressiva do trabalho de luto (como vemos

no filme inicialmente). O que chamamos de depressão, segundo o autor, se define por uma posição econômica que diz respeito a uma organização narcísica do vazio (segundo uma determinação própria à inalterabilidade tópica da psique, que veremos a seguir) que parece uma simulação da morte para se proteger da morte. E finalmente a psique – que não é outra coisa senão a metáfora depressiva do vazio – longe de se conceber como sopro vital, ela se designaria como imobilidade do corpo ou mesmo como corpo inteiramente feito lugar do ausente. A depressão não seria ela a experiência vital da morte impossível?

Referir-nos à psique como ‘metáfora do vazio’ remete-nos à concepção do psiquismo para a psicanálise, segundo uma determinação própria de inalterabilidade tópica, como falamos acima e que exporemos brevemente a seguir. Veremos como o luto se constitui como trauma, necessariamente mobilizando nossas defesas psíquicas.

Ainda em seus textos pré-psicanalíticos (*études sur l'hystérie*) Freud junto com Breuer (1895) falam das excitações patogênicas no psiquismo que teriam que ser descarregadas (abreagidas) para cessação dos sintomas.

Em Freud (1895) no Projeto para uma Psicologia Científica (*l'esquisse d'une psychologie scientifique*) vemos o estudo da excitação colocado em primeiro plano ao lado do princípio da inércia e da função reguladora e apaziguadora da descarga. O psiquismo procura sempre um escoamento de excitação para se manter em equilíbrio, ou seja, uma inalterabilidade tópica como dissemos acima. Um excesso de excitação sem possibilidade de escoamento ou representação psíquica (significado) como vimos, pode constituir um traumatismo. O trauma nesse momento tem um sentido econômico, quantitativo (FREUD, 1916).

No caso do luto as excitações que antes estavam direcionadas ao objeto, com sua desaparecimento retornam ao eu, causando um desequilíbrio pulsional. O objeto que norteava e enquadrava, dando um sentido aos nossos desejos, desaparecendo, deixa-os soltos, ‘não-ligados’ a nenhum sentido. Nasio (2003) denomina de enlouquecimento pulsional do eu. O que antes se organizava com a presença agora enlouquece na ausência.

Ainda sobre o que ameaça o psíquico, as excitações podem ser externas ou internas. Para nos proteger das excitações externas temos o sistema de pára-

excitação (FREUD, 1920) que representa um dos elementos constitutivos de uma barreira dinâmica complexa do aparelho psíquico, situada entre o fora e o dentro. Inicialmente a mãe teria uma função de pára-excitação (proteção para os excessos exteriores) para a imaturidade psíquica do bebê.

Quanto à excitação interna não temos a mesma proteção, trata-se do aparelho psíquico realizar um trabalho, por intermédio de defesas psíquicas, com as pulsões, que são os representantes psíquicos das excitações internas corporais e que aparecem como um limite entre o psíquico e o somático (ANGELERGUES; KAMEL; RIBAS, 2005).

Todas as defesas psíquicas, algumas das quais veremos a seguir no trabalho de luto, visam o retorno do equilíbrio, ou seja, a supressão de toda modificação que possa colocar em perigo a constância e a integridade do sujeito. De alguma forma, visam o esvaziamento do que representa uma ameaça ('enlouquecimento pulsional') ao estado em que o indivíduo se encontrava.

Quando Von Trier nos diz que coloca no filme "coisas (de sua juventude) que tinha tentado eliminar porque estavam muito incômodas" se assemelha ao trabalho das defesas psíquicas que também tentam 'eliminar' o incômodo. Para o realizador do filme o trabalho foi consciente, no caso das defesas psíquicas trata-se, sobretudo, de um trabalho inconsciente.

Podemos falar então de um fascínio psíquico pelo vazio o qual a defesa depressiva do trabalho de luto (FÉDIDA, 1978) nos remete?

De qualquer forma o que assistimos no enlutado é um esvaziamento de interesse pelas coisas do mundo, pelo presente, pela sua vida atual, como representado pela mãe em seguida da morte do filho. A temporalidade vivida pelo enlutado cristaliza o momento da perda. Vemos no luto uma especial relação com o tempo ou seria o luto uma reação a ele?

Fédida (1978) nos ajuda a refletir: O luto diz respeito, no senso popular da palavra, principalmente à perda de um ser próximo admirado e amado. Ou mais exatamente seria uma 'reação' do sujeito como um todo à morte do ser amado. Mas, é justo de dizer que é uma 'reação'? Falar de reação não é tratar do luto como um fenômeno psicológico no qual a evidência natural se satisfaria de uma simples explicação? A morte do outro está longe, como sabemos, de suscitar alguma coisa

de unívoca e Freud (1915) estava certo de ter o luto como um enigma que nenhuma explicação psicológica saberia compreender. Como o pudor e a vergonha, não os nomeamos de reação a não ser para melhor normalizar o valor defensivo e evitar assim o espanto que suscita a questão de seu enigma.

O autor nos diz que abandonar o luto a uma moral, a uma ética, mesmo a uma sociologia da solidão, é o melhor meio, sem dúvida, de confirmar a função normal da reação que ele suscita. Entretanto, o enlutado bruscamente se lembra da existência conservada de si pela presença de pensamentos e lembranças que, em nome disso que foi perdido, dão peso à história pessoal e aprofundam a subjetividade. O luto é antes uma relação ao tempo: o efêmero reassegura o tempo. Mas também como se a memória tivesse necessidade do luto para fazer a prova da lembrança e descobrir momentaneamente a impotência de esquecer. Como o pudor e a vergonha, para o autor, o luto é um acontecimento – por assim dizer – transcendental – da subjetividade. A morte do outro assinala para a existência subjetiva uma história.

É de sua própria história que Von Trier fala na apresentação do filme em Cannes, e denomina “confissão do realizador”: “Há dois anos eu fiz uma depressão. Foi uma nova experiência para mim. Tudo, absolutamente tudo, me parecia sem importância, fútil. Eu não podia trabalhar. Seis meses mais tarde, para me ocupar, eu escrevi um cenário. Foi uma espécie de terapia, mas também uma pesquisa, um teste para ver se eu ainda poderia fazer um filme.”

A psicanálise nos ensina que é na transferência, enquanto processo pelo qual os desejos inconscientes se atualizam sobre certos objetos, que se vive a problemática de uma cura psicanalítica. Isso significa que é por intermédio da relação com o outro que algo pode se transformar em nós. É por intermédio da transferência que o sujeito tem contato com os elementos inconscientes que o assujeitavam. Von Triers nos convida para conhecer a natureza de seus medos, ou seja, algo que ele mesmo teve acesso e ousadamente representa em *Anti-Cristo*.

O que sabemos sobre isso em Von Trier é que ele nos conta que passou por uma terapia cognitiva durante essa fase de depressão. Ele é irônico e diz que esse tipo de terapia aparentemente é bem sucedida e eles se saem muito bem em

conseguir que alguém vença seu medo se for de um pequeno declive; já com os abismos...

Contudo, ele também nos diz que Anti-Cristo pode representar sua afinidade por Strindberg. E isso nos parece que representou para ele tanto uma identificação importante a este autor como talvez uma autorização para que produzisse Anti-Cristo: “Eu li Strindberg quando eu era jovem. Eu li com entusiasmo isso que ele tinha escrito antes de ir à Paris para lá se tornar alquimista e durante sua estadia lá... o período que se chama mais tarde sua ‘crise inferno’ – Anti-Cristo foi minha própria crise inferno? Minha afinidade com Strindberg?”

No Inferno de Strindberg (1898/1999) o realizador de Anti-Cristo parece ter encontrado a ‘natureza’ de seus medos. Podemos dizer que é na ‘relação’ com esse autor, cuja criação artística é toda uma confissão, que Von Trier, transferindo seus conteúdos incômodos da juventude, encontra-se com conteúdos até então inconscientes para ele mesmo, que poderão ser representados no filme, como veremos mais adiante.

O livro que Von Trier se refere de August Strindberg que nasceu em Estocolmo, a 22 de Janeiro de 1849, foi escrito entre 1894 e 1896 quando ele se instala em Paris. Ele descreve nesse livro suas cinco crises de neuroses (Anti-Cristo se passa em quatro capítulos), que são dolorosas experiências psíquicas que beiraram a loucura.

Delírio de perseguição, sentimento de culpabilidade, afrontamentos entre sonho e realidade, toda uma efervescência de pensamentos agitados no período de crises, atravessado de contradições, de angústias e de sofrimentos.

Após as crises de Inferno, Strindberg publica *Le Chemin de Damas*, uma trilogia (duas primeiras em 1898 e a última em 1894). Abandonando a forma dramática tradicional o escritor se permite de jogar um ponto entre o naturalismo e o supernaturalismo, ou seja, ele utiliza de um simbolismo admirável em todas as suas interpretações, também como aparece em Anti-Cristo, e o elemento naturalista não é senão o fundo real de seu passado. Não existe nessa peça senão um único herói, o Desconhecido, quer dizer, ele mesmo, e a ação se passa em seu espírito halucionado (L’enciclopédie de l’agora, 2010).

Em *Anti-Cristo* os protagonistas não têm nome. Nesse sentido são 'desconhecidos'. A trajetória de Von Trier em direção a seus medos parece ter encontrado em Strindberg uma grande tela de projeção.

Na perspectiva que aqui nos interessa de dialogarmos cinema e psicanálise, essa talvez seja a maior contribuição de Von Trier nesse filme: permitir-nos identificar e projetar nossos lutos nisso que ele expõe sobre seus próprios medos, sua sombriedade, talvez nos mostrar que se trata de 'fazer seu próprio luto' a partir do que se é. Ele nos fala de um esvaziamento depressivo que lhe retirou toda a importância das coisas ao mesmo tempo em que há indícios de um material nele, um cenário, o qual ele precisou fazer a prova de ainda poder trabalhar, realizando com isso um filme.

Poder ainda trabalhar... o luto também designa um trabalho, o trabalho do luto. "Fazer seu luto: é o trabalho psíquico necessário para aceitar a realidade da perda e enfrentá-la, isto é, aceitar as modificações que essa perda nos induz" (HANUS, 1994, p. 16).

Freud (1915) descreve a essência desse trabalho 'normal' de luto como a reação à perda de um ente querido (mantemos nosso posicionamento com relação a ser ou não uma reação, como colocado acima por Fédida), à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto (veremos que é disso que se trata no filme posteriormente à fase inicial); por conseguinte, ele diz suspeitar que essas pessoas possuem uma disposição patológica.

Para ele embora o luto envolva graves afastamentos daquilo que constitui a atitude normal para com a vida, jamais lhe ocorre considerá-lo como sendo uma condição patológica e submetê-lo a tratamento médico. Ele diz confiar que o luto seja superado após certo lapso de tempo, e julga inútil ou mesmo prejudicial qualquer interferência em relação a ele.

O luto profundo encerra o mesmo estado de espírito penoso da melancolia, a mesma perda de interesse pelo mundo externo, a mesma perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor (o que significaria substituí-lo) e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos

sobre ele. É fácil constatar que essa inibição e circunscrição do ego é expressão de uma exclusiva devoção ao luto, devoção que nada deixa a outros propósitos ou a outros interesses.

No luto, verificamos que a inibição e a perda de interesse são plenamente explicadas pelo trabalho do luto no qual o ego é absorvido. Na melancolia, a perda desconhecida resultará num trabalho interno semelhante, e será, portanto, responsável pela inibição melancólica. A diferença consiste em que a inibição do melancólico nos parece enigmática porque não podemos ver o que é que o está absorvendo tão completamente (sabe-se 'quem' perdeu mas não 'o que' se perdeu). O melancólico exhibe ainda uma outra coisa que está ausente no luto - uma diminuição extraordinária de sua auto-estima, um empobrecimento de seu ego em grande escala. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio (como descrevemos a depressão anteriormente com Fédida); na melancolia, é o próprio ego.

A realidade obriga então o desinvestimento do objeto perdido. Um trabalho que demanda tempo, que deve se efetuar pouco a pouco, progressivamente. Cada vez que sofremos, cada vez a libido desinveste o objeto, liberando-se. No curso desse movimento central se efetua os dois processos essenciais do trabalho de luto: a elaboração das identificações regressivas e dos sentimentos inconscientes de culpabilidade.

Para Hanus (1994) que acompanha Freud (1915) em suas considerações, o profundo movimento regressivo do luto e a necessidade de conservar por um tempo a sobrevivência psíquica ao objeto perdido, induzem as identificações a este último. Elas são de uma grande diversidade e a sua compreensão permite apreender a natureza do desenvolvimento do trabalho em curso e os laços que uniam o enlutado a seu objeto que é o elemento mais determinante no processo de desinvestimento.

Identificado ao objeto perdido o enlutado sofre. Os sentimentos inconscientes de culpabilidade são uma fonte de dor mais profunda e durável. No inconsciente nós nos sentimos sempre culpados pela desaparecimento do objeto. A dor comporta uma dimensão expiatória, pois os sentimentos de culpabilidade se atenuam nesse sofrimento e nas inibições que nos impõe o luto: impedindo-nos de viver, de qualquer forma, significa que participamos um pouco e transitoriamente do destino do objeto.

Mas, segundo Hanus (1994) se a ambivalência de sentimentos era particularmente forte, pode surgir um movimento de projeção e o medo de retaliação. O objeto vai se vingar. É no que Freud (1913) vê a origem dos espíritos, o limite do sobrenatural. Pode ser o momento de um delírio paranóico.

É o que podemos acompanhar a partir do terceiro capítulo do filme: Desespero. Para melhor compreendê-lo vamos antes situá-lo segundo o que Von Trier nos descreve: “O cenário foi terminado e filmado sem grande entusiasmo, feito como ele tinha sido, quer dizer, utilizando metade de minhas capacidades físicas e intelectuais. O trabalho sobre o cenário não seguiu meu modo operatório habitual. As cenas se juntavam sem razão. As imagens estavam compostas fora de toda lógica e de toda reflexão dramática. Elas provinham apenas dos sonhos que eu tinha na época ou que eu tive em uma época anterior de minha vida. Uma vez, o sujeito era a ‘Natureza’, mas de uma forma diferente, mais direta que antes. Uma forma mais pessoal. O filme não contém nenhum código moral particular e possui apenas o que alguns chamariam ‘*le strict minimum*’ em termos de intriga.”

De qual intriga se trata?

Voltemos ao filme. A mulher tem uma súbita melhora, negando a realidade de seu sofrimento, apresenta-se maníaca. No primeiro golpe que a mulher desfere sobre o homem acusando-o de querer abandoná-la, não há aparentemente nenhuma razão: ela se encontra em pleno surto, paranóica. Para Freud (1915) a característica mais notável da melancolia, é sua tendência a se transformar em mania - estado este que é o oposto dela em seus sintomas.

A elaboração de angústias melancólicas necessita recorrer habitualmente a defesas maníacas. Para se manter o outro como um objeto bom internalizado, é necessário uma certa limitação da onipotência narcísica, sair da posição de vazio e como vimos, a defesa depressiva resiste para manter o vazio. A posição maníaca recusa essa renúncia narcísica na qual o sujeito faria a prova da realidade efetuando a confrontação e a comparação entre mundo interno e externo. Os elementos da ‘natureza’ interna, para nos referir às palavras de Von Trier, são projetados sobre a realidade e o sujeito passa a reagir com o meio segundo a lógica de seus próprios fantasmas: “uma forma mais pessoal”, como descreve o realizador.

Para Winnicott (1935) a defesa maníaca é uma fuga em direção à realidade externa manipulada de maneira onipotente para negar a realidade interna. Os fantasmas são os esforços para ‘afrontar’ a realidade interna, ao contrário de Melaine Klein na qual os fantasmas ‘são’ a realidade interna. Nas duas visões não há prova de realidade e o psiquismo é regido pelo princípio de prazer que leva a uma descarga imediata das excitações, sem que se possa suportar frustrações.

A recusa da realidade material exterior em detrimento da realidade interna é a negação observada nas demências, segundo Hanus (1994) e que às vezes conduz ao delírio.

A recusa da perda interior do objeto é obra do recalçamento que descarta todos os sentimentos de afeto dolorosos (vimos que se trata do funcionamento do aparelho psíquico tentando retornar à condição de constância). É o momento em que o filme retrata como o luto patológico (no caso melancólico), como veremos a seguir, se dispensa de fazer o trabalho de luto que descrevemos acima e a pessoa não parece mais sofrer, é o sinal de uma negação. Por outro lado, como vimos, o excesso de sofrimento pode levar o enlutado a querer se rejuntar ao objeto perdido, e no começo do filme ao sair do hospital, a mãe tenta se matar. A dor do luto, como a dor psíquica, é sinal, advertência e proteção.

Os elementos do ‘Anti-Cristo’ ao qual o realizador se refere parecem que foram colocados principalmente a partir do terceiro capítulo. Faremos algumas descrições com o intuito de demonstrar a manifestação da violência desmesurada. Ele fica inconsciente com o golpe dela e então ela lhe esmaga os testículos com um bloco de madeira. Em seguida o masturba até que ele ejacule sangue. Ela faz um buraco na perna dele parafusando na ferida uma pesada pedra de moer. Quando ele acorda, se arrastando tenta se esconder numa cava. Ela o encontra e tenta retirá-lo sem sucesso. Começa então a enterrá-lo vivo.

No quarto capítulo, denominado “Os três mendigos”, ela o desenterra, leva-o pra cabana e chorando, desculpa-se. Ela lhe diz que ainda não era a hora dele morrer mas somente depois que os três mendigos passassem. Então num *flash-back* ao início do filme, fica implícito que ela sabia o que iria acontecer ao filho e não evitou. Ela então pega uma tesoura e corta seu clítoris. Durante a noite aparecem na cabana o corvo, o veado e a raposa (três mendigos?). Ela dorme e ele descobre a

chave pra retirar a pedra de sua perna mas nesse momento ela o apunhala pelas costas. Ele consegue estrangulá-la até a morte e queimá-la numa pira fora da cabana. No epílogo ele faz o caminho de volta pela floresta de Éden e ao subir na colina vê centenas de mulheres subindo, com rostos borrados, fitando-o como os 'três mendigos'.

Não temos o intuito de analisar ou interpretar essas cenas. Não temos elementos, dentro de nossa perspectiva clínica que nos permitam fazer um diálogo com essas metáforas e o sofrimento que o realizador nos expõe ao falar de sua depressão e o que procuramos expor ao falar dos processos envolvidos no trabalho de luto. Deixaremos para o leitor absorver os símbolos associados à destruição dos órgãos genitais, à ambivalência amor-ódio entre o casal, aos animais envolvidos nas cenas, às imagens das mulheres.

Retomamos nossa compreensão de como a angústia melancólica do luto se associa nesse momento do filme à mania. Para Freud (1915) das três condições da melancolia - perda do objeto, ambivalência e regressão da libido ao ego -, as duas primeiras também se encontram nas auto-recriminações obsessivas que surgem depois da ocorrência de uma morte. Indubitavelmente, nesse caso é a ambivalência que constitui a força motora do conflito, revelando-nos a observação que, depois de determinado o conflito, nada mais resta que se assemelhe ao triunfo de um estado de mente maníaco. Somos levados assim a considerar o terceiro fator como o único responsável pelo resultado. O acúmulo de catexia que, de início, fica vinculado e, terminado o trabalho da melancolia, se torna livre, fazendo com que a mania seja possível, deve ser ligado à regressão da libido ao narcisismo. O conflito dentro do ego, que a melancolia substitui pela luta pelo objeto, deve atuar como uma ferida dolorosa que exige uma anticatexia extraordinariamente elevada.

De toda a forma, como no enfrentamento do traumático, o sujeito não pode surgir senão daquilo que ele era. Essa é também a questão de todo tratamento psíquico para os problemas resultantes de um traumatismo (Ansermet, 1993). O sofrimento não nos torna fortes mas é a passagem por ele que nos faz descobrirmos e movimentarmos as forças que possuíamos para enfrentá-lo. Na passagem da mulher pelo luto, a partir do que descrevemos, torna-nos mais claro sua organização

melancólica que no início se apresenta com sintomas de depressão profunda e que no final se expressa num acesso de violência maníaca.

Pela forma como a mulher é apresentada no filme, Von Trier foi acusado por alguns críticos de misoginia. Essa discussão iniciaria aqui um outro artigo e fugiria de nosso objetivo. Contudo, sua identificação a Strindberg, esse um misógino reconhecido, não nos passa despercebida. Quando Von Trier nos diz que não poderia ser contra as mulheres porque “minha mãe foi uma feminista inveterada”, seu ‘entusiasmo’ pela obra de Strindberg pode ter contribuído para que a ambivalência associada ao feminino pudesse se tornar acessível a ele. A partir disso, ele pode então nos convidar a conhecer a natureza de seus medos...

Para o realizador do filme a passagem pela depressão, como ele diz, foi uma experiência nova e esse filme aparece como a realização possível dessa experiência. Ao tratarmos dos elementos melancólicos presentes no filme possivelmente estamos abordando a versão desmesurada dessa experiência, como nos contos de fadas de que tratamos anteriormente.

Von Trier assim se expressa: “Eu tenho vantagem em fazer filmes: os demônios que são tão dolorosos quando a gente os encontra, endossam um papel diferente. Eles se tornam seus amigos quando você os coloca num filme. Eles se tornam seus companheiros de jogo, seus co-inspiradores. Talvez Munch tenha se sentido reconfortado com o Grito”.

Talvez algo tenha se reconfortado nele após a realização desse filme ou ainda, talvez o filme seja já o resultado de algo que se reconfortou após a experiência da depressão. Como na obra de Strindberg, tempo, espaço, sonho e realidade são estranhamente misturados mas sobretudo o herói Desconhecido percorre as etapas de uma viagem que devem levá-lo a um repouso interior.

De qualquer forma o entrelaçamento do que Von Trier nos permite saber sobre seus medos e fantasmas e a sua realização desmesurada em Anti-Cristo, permite-nos compreender melhor o que ele mesmo nos diz: “Em todo caso eu não tenho nenhuma desculpa a oferecer por Anti-Cristo. Nada a não ser minha fé absoluta no filme – o filme mais importante de minha carreira!”

REFERÊNCIAS

ANDRÉ. J. **Les 100 Mots de la Psychanalyse**. Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

BREUER, J. FREUD, S. (1895) **Études sur l'hystérie**. Paris, PUF, 1994.

ANGELERGUES, J; KAMEL, F; RIBAS, D. Argument. **Revue Française de Psychanalyse. L'Excitation**, Tome LXIX, n. 1, jan. 2005

DREYFUS, S. Freud, le trauma : culpabilité et détresse. **Collection des Monographies de Psychanalyse**. Paris, 1, p. 11-26, jul. 2005

FÉDIDA, P. **L'absence**. Paris, Gallimard, 1978.

FREUD, S. (1895) **L'esquisse d'une psychologie scientifique**. Paris, PUF, 1956.

FREUD, S. (1897) **Une lettre de Sigmund Freud à Wilherm Fliess**. Disponível em : <http://aejcpp.free.fr/articles/lettre_freud_fliess_neurotica.htm>. Acesso em: 20 abr. 2010.

FREUD, S. (1913). **Totem et Tabou**. Paris, Petit Bibliothèque Payot, 2001.

FREUD, S. (1915). **Deuil et Mélancolie**. Paris, PUF, 1988.

FREUD, S. (1916) **Introduction à Psychanalyse**. Paris, PUF, 1988.

FREUD,S. (1920) **Au-delà du principe de plaisir**. Paris : Payot, 1968.

HANUS, M. Le Travail de deuil. **Collection des Monographies de Psychanalyse**. Paris, 1, p. 13-32, mai. 1994

JANKELEVITCH, W. **La Mort**. Paris, Flammarion, 1977.

NASIO, J-D. **Le Livre de la Douleur et de l'Amour**. Paris, Petit Bibliothèque Payot, 1996.

ROMER, K. **Interview de film 66 – Lars Von Triers**. Danish Film Institute, mai/2009 . Disponível em: < <http://www.antichristthemovie.com/?language=en>> . Acesso em: 22 mai. 2009.

STRINDBERG, A. **Larouche**. Disponível em : <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Strindberg/145332>> . Acesso em: 23 abr. 2010.

STRINDBERG, A. **Inferno, Alone and Other Writings**. Trad. Mary Sandback. New York, Evert Sprinchorn, 1989.

STRINDBERG, Biographie. **L'enciclopédie de l'Agora**. Disponível em <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/August_Strindberg>

WINNICOTT, D. La défense maniaque. In: WINNICOTT, D. **De la pédiatrie à la psychanalyse**. Paris, Payot, p.15-32, 1935.

Dossiê:

Recebido em: 30/04/2010

Aceito em: 08/05/2010