

## LASTROS DE MEDEIA: O FEMININO MONSTRUOSO EM *ANTICRISTO* (2009), DE LARS VON TRIER

MEDEA BALLASTS: THE MONSTROUS FEMININE IN ANTICHRIST (2009),  
BY LARS VON TRIER

Saulo Lopes de Sousa<sup>1</sup>  
Claudio Vescia Zanini<sup>2</sup>

**RESUMO:** O artigo coteja uma análise das reverberações do mito de Medeia na narrativa filmica *Anticristo* (2009), do cineasta dinamarquês Lars von Trier, como aceno à estética da monstrosidade. Nossa intenção é refletir acerca da reconstrução do referido mito na obra audiovisual, cujo ponto de culminância incide sobre a personagem feminina e seus dilemas psíquico-emocionais, que a aproximam da *persona* trágica. Para tanto, o caminho de leitura considera os processos interiores por que passa a protagonista como vislumbre arquetípico da *Mãe terrível* (JUNG, 1997), perspectiva adotada para balizar a problematização do *monstruoso-feminino* (CREED, 1986) no horizonte fronteiriço do insólito. Sob tutela dos contributos teóricos da Narratologia cinematográfica, da Mitocrítica e dos Estudos de monstrosidade, buscamos rastrear, em cenas específicas, vestígios, símbolos e metáforas que sinalizam a presença intratextual do mito e da figura de Medeia como floração do “monstro de dentro”.

**Palavras-chave:** Monstrosidade; arquétipo feminino; mito de Medeia; *Anticristo*; Lars von Trier.

**ABSTRACT:** The article contemplates an analysis of the reverberations of the Medea myth in the filmic narrative *Antichrist* (2009), by danish filmmaker Lars von Trier, as nod to the aesthetics of monstrosity. Our intention is to reflect on the reconstruction of that myth in the audiovisual work, whose culmination point focuses on the female character and her psychic-emotional dilemmas, which bring her closer to the tragic persona. For this purpose, the reading path considers the inner processes that the protagonist goes through as an archetypal glimpse of the terrible Mother (JUNG, 1997), perspective adopted to delimit the problematization of the monstrous feminine (CREED, 1986) on the frontier horizon of the unused. Under the tutelage of the theoretical contributions of cinematographic narratology, of Mythocriticism and Monstrosity Studies, we seek to track, in specific scenes, traces, symbols and metaphors that signal the intratextual presence of the myth and the figure of Medea as the flowering of the “monster from within”.

**Keywords:** Monstrosity; female archetype; Medea myth; *Antichrist*; Lars von Trier.

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul -PPG Letras/UFRGS. Docente do Instituto Federal do Maranhão (IFMA). Membro do Grupo de Pesquisa *Langage & Catharsis* (CNPq/IFMA) e do *GELITI - Grupo de Estudos Literários e Imagéticos* (CNPq/UEMASUL).

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS. Professor adjunto de literaturas de língua inglesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS, e professor permanente no Programa de Pós-Graduação da UFRGS. É membro da International Gothic Association (IGA) e do Grupo de Trabalho Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL. É membro-fundador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq), membro do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (CNPq), líder do núcleo de estudos GHOST (Gothic, Horror, Oneiric, Supernatural, Terror) na UFRGS, e líder do eixo Global Horror do projeto Progressive Connexions, sediado em Oxford, Inglaterra.

*Nada está dentro, nada está fora; o que está dentro é o que está fora.*

Goethe

### 1 Sois anjo bom que me tenta<sup>3</sup>

Recoberta por aura híbrida que transita entre o sagrado e o profano, a mulher, no transcurso da história humana, esteve sob a miríade de representações que ora enaltecia seus atributos dóceis, o poder biológico de fertilidade e a função materna, ora a condenava como incitadora de infortúnio e vetor de inclinações sexuais e demoníacas. Ainda que a bula da civilização moderna tenha modulado, a conta-gotas, tais figurações, a situação feminina – é bem verdade – tramita em um cenário político-cultural falocêntrico que sustenta, contra certa relutância, ideologias que a simbolizam na esfera do mal.

Aliás, desde o milênio da Idade Média, sobrevivem no imaginário popular projeções que identificam o ser feminino, naturalmente, propenso à feitiçaria e às influências do diabo. A visão medieva — pelo crivo olímpico do Tribunal do Santo Ofício — alastrou a imagem da *bruxa*, por exemplo: a mulher detentora de ardis mágicos que, orientada por forças malignas, devotava-se ao culto do demônio e a crimes heréticos. Para combater tal agente de sortilégios, a cristandade forjou implacável martelo: o *Malleus maleficarum*, compêndio de 1487, com orientações para a atuação do inquisidor que, ao cabo, constituiu o “[...] apogeu ideológico e pragmático da Inquisição contra a bruxaria, atingindo intensamente as mulheres” (BYINGTON, 2020, p. 34). Para além do mérito demonológico, o *Malleus* busca justificar as abominações cometidas pelas bruxas mediante inequívoca e explícita misoginia, como atesta a primeira parte do livro:

Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal do que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. (KRAMER; SPRENGER, 1997, p. 116)

Consoante Federici (2017, p. 324), a visão sustentada por *Malleus* expõe como face velada e negativa do feminino sua dimensão sexual reprimida, isto é, “[...] as mulheres tinham mais tendência à bruxaria devido à sua ‘luxúria insaciável’”, acrescida, mais tarde, do aspecto de fraqueza ante a retidão viril do homem, posto que também foram consideradas “[...] as debilidades morais e mentais das mulheres como origem dessa perversão. De todo modo, todos apontavam as mulheres como seres diabólicos”.

Diante desse ligeiro preâmbulo histórico, há de se notar – com sensíveis resvalos no contexto atual – a condição da mulher modulada entre duas polaridades: 1) *positiva*, quando, na historicização da arte, desempenha o papel inspiratório ou de suporte estético para a concepção da obra; e 2) *negativa*, quando, para o pensamento religioso, conserva traços constitutivos de demonização e, portanto, passível de aniquilamento. Nas duas veredas, contudo, o feminino não se esquivou do *status* de objeto, confinado aos redutos da estigmatização.

Às expensas dessas colocações, o que erigimos como ponto fulcral de exame é a

<sup>3</sup> Alusão a um verso do poema “À mesma D. Ângela”, de Gregório de Matos.

viabilização de um diálogo entre o feminino e os processos de representação do insólito – de modo específico, a figuração da *monstruosidade*. Nesse particular, nosso interesse de investigação deseja lançar luz à possibilidade de tomar o corpo feminino como espaço do monstruoso. Se para a semântica medieval, as mulheres faziam-se forja maligna — e, por isso, esquadro de horror e medo —, a imagem do monstro (ou da mulher monstruosa) pode revelar uma reapropriação mesmo do feminino no reclame de uma porção subjetiva, sua por direito e avessa ao polo positivo.

O termo “monstro” deriva do latim *monstrum*, que designa artefato ou criatura sobrenatural portadora de presságio divino (verbo latino *monere*, “anunciar”, “advertir”, “predizer”). Todavia, preferimos aderir à perspectiva de Bellei (2000) acerca da presença monstruosa e de seu discurso revelador: “O monstro e o discurso da monstruosidade constituem uma linguagem reveladora daquilo que, não podendo ser re-presentado, pode apenas, como sugere a origem etimológica de ‘monstro’, ser *mostrado* ou *demonstrado* (‘mostrar’)” (BELLEI, 2000, p. 15, grifos do autor). De fato, a gramática do monstro perpassa a dimensão de um aparente velamento, flertando entre o humano e o inumano, designativo da hibridez e da deformidade; daí seu abeirar-se do conceito de *fronteira*: “o monstro é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar”. (BELLEI, 2000, p. 11)

Enquanto vertente do insólito ficcional, isto é, evento de “[...] caráter não habitual, não esperado, não costumeiro, não previsível, surpreendente, em desconformidade com a lógica racional e o senso comum” (GARCÍA, 2012, p. 23), tomamos a monstrificação numa alçada que sobrepuja a morfologia dérmica que lhe é, comumente, associada. Cotejamos, afinal, o monstro como espécie de irrupção subjetiva, descortinadora de constituintes humanos abissais que eclodem na superfície do corpo. Falamos, portanto, do despertar do *monstro interior*: “A monstruosidade também pode ser atribuída a criaturas com traços de humanidade visíveis ou identificáveis”. (ZANINI, 2019, on-line)

Nisso repousa, especificamente, a doravante proposta de estudo: rastrear as intermitências do feminino à luz da estética da monstruosidade, tomando como substrato a perspectiva mitocrítica, na obra fílmica *Anticristo* (2009), de Lars von Trier. Partimos da conjectura de que a protagonista da narrativa cinematográfica encarna traços — quer citados, quer recriados — muito congruentes com os de *Medeia*, personagem euripidiana, à medida que dá vazão ao colapso mental, cujo gatilho é a perda precoce do unigênito. Evidenciamos, no escrutínio de específicas cenas, como os ecos da *persona* trágica se afinam à categoria arquetípica da *Mãe terrível* (JUNG, 1997) e alocam a personagem num sensível caso de *monstruoso feminino* (CREED, 1986). Entre anjos e demônios, a mulher na produção audiovisual de Trier situa-se no liame, na tênue fronteira que separa horror e insanidade.

## 2 Medeia terrível: *mythós* e *pathos*

Compreender o mito (do grego clássico *μῦθος*) exige o necessário regresso às primeiras significações do termo. Conforme assinala Eliade (1985, p. 12), a nascente mítica se configura como o relato que comporta “[...] uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos”. Dado seu caráter narrativo, ao relato mítico é atribuída a categoria de explicação, a função de esclarecimento. Por meio de um gesto verbal, o mito explica as causas de um fato na sua gênese, o momento em que a criação se vulcaniza:

Em outras palavras, o mito relata como, graças às façanhas dos Seres sobrenaturais, uma realidade chega à existência, seja a sua realidade total, o Cosmo, ou somente um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um

comportamento humano, uma instituição. Portanto, é sempre a narrativa de uma “criação”: conta-se como alguma coisa foi produzida, como começou a ser. (ELIADE, 1972, p. 13)

Se, pelos dizeres do mitólogo, toda existência é resultante de um ato criacionista — e, por isso, da impetuosa efervescência do sagrado —, ela também se constitui em potência criadora no mundo. A gesta divina se processa mediante um sobejo de poder, por um vertedouro de energia. Por essa razão, o fenômeno mítico que discorre acerca da atividade ontológica traduz-se no “[...] modelo exemplar de todas as atividades humanas: só ele releva o real, o superabundante, o eficaz” (ELIADE, 1992, p. 51). Devido à sua origem remota, o mito sublinha, ao homem, paradigmas de conduta no tecido social em que desponta, isto é, adquire atributo de *exemplaridade*: “a função mais importante do mito é, pois, ‘fixar’ os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc.” (ELIADE, 1992, p. 51).

Não é raro constatarmos a ancoragem de arcabouços míticos no bojo deste século, emulados sob distintas tessituras da arte. Basta considerarmos, por exemplo, o caso da cinematografia. Numa sociedade solapada por perspectivas ideológicas, a reatualização dos mitos feita pelos produtos filmicos, acirradamente, mina as investidas das obras da contracultura e oferece uma via de escape para que o homem reacenda o pavio da visão mítica de mundo, apagado pela modernidade tardia:

Num período de história violenta e atual [...] é o mito que invade o cinema como conteúdo imaginário. É a idade de ouro das grandes ressurreições despóticas e lendárias. O mito, expulso do real pela violência da história, encontra refúgio no cinema. (BAUDRILLARD, 1991, p. 59)

Para Cassirer (1985, pp. 114-115), o cinema, enquanto estética das imagens moventes, pode, tal qual a palavra, se predispor à prodigalidade da camada mítica como matriz estruturante de sentido:

Do mesmo que a linguagem, a arte também se mostra, desde o princípio, entrelaçada ao mito. [...] a mesma animação mítica experimentada pela palavra é também partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística.

Em termos de representação, a sétima arte angaria sensíveis atravessamentos de narrativas míticas, pautados em conteúdos simbólicos e arquetípicos, que, reconfigurados em zonas de indiscernibilidade, presentificam, na atualidade, aspectos e temas essenciais do mito. A realidade-*imaginária* que o écran oferta na sala de projeção converte-se em um devir de realidade-*possível*, consequência, em grande porção, do grau de envoltura emocional e de identificação do espectador:

A emoção cinematográfica, realizando-se coletivamente e até universalmente, tem o seu fulcro no mecanismo de um jogo de imagens alicerçado na existência do duplo [...], num ambiente de magia, de supra-realidade (sic), numa atmosfera de sonho, de um mundo para lá do real. (CUNHA, 1993, p. 23)

Submetido à força magnética da dimensão mítica narrada pelas imagens filmicas, o espectador de cinema estabelece afinados processos de pertença para com os eventos

audiovisualizados: ele sabe-se testemunha de uma realidade orquestrada ante seus olhos, contudo dela participa, emocionalmente, como real autêntico. Graças, portanto, ao apelo do “sentimento de realidade”, a narrativa cinematográfica opera, ainda que pelo curto tempo da exibição, a suspensão de descrença e de distanciamento e “[...] produz nos espectadores a crença emocional na autenticidade do que se passa na tela. O cinema permite que cada espectador conte-se a si próprio, veja-se viver, julgue-se”. (CUNHA, 1993, p. 25)

Espelho de Narciso ou de Medusa, o espetáculo cinematográfico, dada sua abertura ao trânsito com outras estéticas e linguagens, é pródigo em adaptar, recriar, traduzir e citar verdadeiro celeuma de motivos míticos, estes perpetrados pelos veículos literários. No contexto deste estudo, trazemos à baila o mito de *Medeia*, particularmente, na versão trágica de Eurípides<sup>4</sup>, escrita em 431 a.C. À guisa de notação, vale reproduzir o argumento usado para a feitura da tragédia:

Chegando a Corinto em companhia de Medeia, Jasão assume o compromisso de se casar com Glauce, filha de Creon, rei de Corinto. Prestes a ser exilada de Corinto por Creon, Medeia pediu e obteve permissão de permanecer mais um dia na cidade; em sinal de gratidão, envia alguns presentes a Glauce, por intermédio de seus filhos: vestes e uma coroa de ouro. Ao colocá-las, Glauce perde a vida, e Creon, ao abraçar a filha, também falece. Medeia, depois de matar os próprios filhos, sobe num carro puxado por dragões alados, presente do Sol, fugindo para Atenas, onde se casa com Egeu, filho de Pândion. (EURÍPEDES, 2010, p. 15)

A Medeia de Eurípides, como deixa entrever o argumento mítico do poeta grego, aparta-se, decididamente, do ideário de mulher mansa e obediente que se presume da forja do patriarcado. A temível feiticeira euripidiana pulula a faceta mais sombria do feminino, abraçando certo descaminho que a leva ao infortúnio, mas que igualmente a conduz por vias interiores que vulcanizam, na epiderme, a energia negativa de seu ego, a “sombra” mais aterrorizante do *eros*: a desmedida do *pathos*.<sup>5</sup> Ao cabo, Medeia é “[...] uma verdadeira potência em luta contra as determinações dos deuses, que preferiu a dor, o enfrentamento e a morte à humilhação de se render à fatalidade”. (ROBLES, 2006, p. 128)

Das muitas modulações pelas quais o mito passou no traslado dos livros à tela, tem-se notícia, exatamente, da *Medea* (1988) de von Trier, baseada no roteiro original (não filmado) de Carl Theodor Dreyer.<sup>6</sup> Nessa obra filmica, feita para a TV dinamarquesa, a narrativa explora o realismo sensorial, sobretudo, pela cenografia saturada e nebulosa, acomodada por sequências de paisagens amplas. Aliás, o diretor estabelece forte vínculo da protagonista com o elemento **água** (Fig. 1) e “[...] recupera a dimensão aquosa e oceânica da personagem, cujo instinto trágico se vai caracterizar pela própria força vital e destrutiva das águas, na paisagem enevoadada e sombria dos mares nórdicos”. (FILHO, 2010, pp. 30-31)

<sup>4</sup> Consoante a trajetória literária do mito, a figura de Medeia provém da história e Jasão e os Argonautas. Dentre as antigas tradições que versam sobre a personagem, a tragédia de Eurípides se apoia na variante que imputa à princesa de Cólquida a culpa pelo assassinato dos filhos tidos com Jasão. O filicídio, aqui, aponta para um processo mais abissal de adensamento psicológico, por outro lado, é seu ponto de culminância, pois “[...] é em torno da morte dessas crianças que se cristaliza a figura de Medeia”. (MIMOSO-RUIZ, 1997, p. 613)

<sup>5</sup> Lemos o *pathos* na perspectiva transgressora que suspende os refrêios da consciência para dar vazão a ingredientes impulsivos da natureza humana, associados à dimensão amorosa: “È vero, l'amore rende liberi, liberi di manifestare senza inibizioni non soltanto il proprio lato emozionale, ma anche la propria inclinazione al negativo, quella che con un suggestivo termine junghiano viene chiamata Ombra”. (CAROTENUTO, 2006, p. 34)

<sup>6</sup> Cineasta dinamarquês, grande nome do cinema mudo, inclinado ao expressionismo alemão. Seu processo criativo é marcado pela busca de máxima absorção dos atores, na tentativa de extrair de seus talentos e de suas expressões a profundidade da natureza das personagens. Na linguagem filmica, é notória a exploração de planos fechados e *close-ups*.

Figura 1: *Liquidez de Medeia*

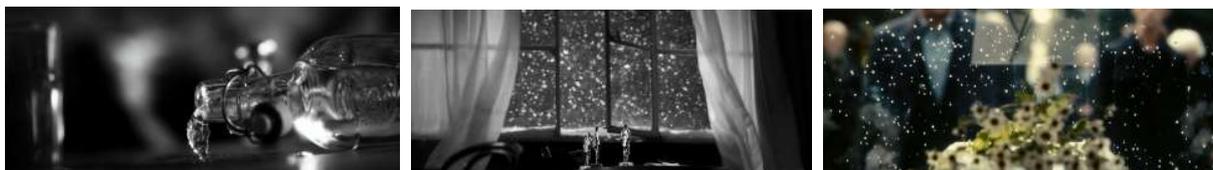
Fonte: VON TRIER. *Medea*, 1988.

Em *Anticristo* (2009), von Trier transcria o caráter líquido de Medeia logo no Prólogo<sup>7</sup>, ao mostrar a protagonista numa situação de banho (Fig. 2), com a água do chuveiro caindo sobre seu corpo, enquanto os vapores quentes simulam a atmosfera neblina do espaço asséptico. Apesar de esse ser um dos poucos momentos em que o feitiço aquoso se sobressai na composição da cena, sua notoriedade, assim como em *Medea*, reverbera, simbolicamente, a natureza violenta com que as águas em movimento rebentam limites e óbices. Dentro dessas mulheres deságuam correntezas ferozes, rios subterrâneos que vão, aos poucos, transbordando seus leitos domésticos.<sup>8</sup>

Figura 2: *Banho em preto-e-branco*

Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

Não passa despercebido, inclusive, o fato de que é o marido quem liga o chuveiro e deixa escorrer a água sobre o corpo da esposa. Portanto, o homem, na posição de *voyeur*, contribui, de certa forma, para o derramamento da cólera na personagem feminina; igualmente, o esposo derrama-se no interior da mulher, pelo gozo do ato sexual. Uma sutil metáfora sinaliza esse indício: a garrafa virada (Fig. 3), no quarto, entornando seu líquido.

Figura 3: *Metáforas líquidas*

Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

<sup>7</sup> A sequência é realizada em paleta monocromática, filmada com super câmera lenta (*slow motion*). Nessa abertura, o casal mantém relação sexual, enquanto o filho escapole do berço, dirige-se à janela do apartamento e cai do parapeito.

<sup>8</sup> A simbologia da *água* reforça a pertinência da expressão estética da monstruosidade: “O monstro é frequentemente associado [...] à água, pertencendo a água ao mundo subterrâneo; o reino subterrâneo é também domínio do monstro”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 615)

Outro peculiar efeito obtido nessa sequência reside no *raccord*<sup>9</sup> da neve que cai. A interposição dos planos que mostram as gotas d'água, no banheiro, com aqueles que evidenciam os flocos de neve, na janela do quarto do filho, além de edificarem uma rima visual, interligam os dois eventos na mesma linha de tragicidade: o erotismo vivenciado pelo casal — e, mais centradamente, pela mulher — se processa em paralelo às investigações da criança à borda da janela. O clímax do prazer é também prenúncio de ruína. Como galardão pelo ato sexual, os pais recebem o corpo morto do filho, sobre o chão gélido da calçada. Os cristais de gelo precipitados na noite anterior se liquefazem no vidro do carro funerário, que transporta o caixão, evocando, além do pranto, ainda mais a continuidade narrativa do sexo no chuveiro, este, todavia, como sentença de martírio e sofrimento.

Chegamos, aqui, ao cerne da nossa investigação: em *Anticristo*, a personagem encarna lastros de Medeia que despertam projeções internas de monstruosidade. Sob a ótica mitocrítica, partimos da ideia de que “Medéia [sic] é a imagem do caos e das forças maléficas” (MIMOSO-RUIZ, 1997, p. 614). Diante de seu poder filicida e da paulatina propensão à agressividade, a protagonista do filme de von Trier abraça forças tensivas do arquétipo da *Mãe terrível*, ao eclodir pulsões devastadoras e antagônicas com o fito de aplacar o luto e o sentimento de culpa pela morte do filho. Isso posto, sustentamos a tese de que, na obra cinematográfica, a feição monstruosa da figura feminina origina-se dos sinais velados de infanticídio materno, que gera ações bárbaras e destruidoras contra o masculino. Portanto, “é precisamente este caráter ‘monstruoso’ de Medéia [sic], situado no plano de antinomias exemplares e fascinantes, que explica o sucesso da carreira literária do mito através dos tempos, inclusive nos dias de hoje”. (MIMOSO-RUIZ, 1997, p. 615)

### 3 *Ethos* monstruoso de mãe que mata

Uma mulher (Charlotte Gainsbourg)<sup>10</sup> à beira do colapso mental. Seu luto pela morte do único filho está em vias de falência. O esposo (Willem Dafoe), doutamente versado em terapêutica, tenta auxiliá-la na racionalização da dor. A fim de superar o ocorrido, ambos se refugiam numa cabana, em meio à floresta, de nome sugestivo: **Éden**. Lá, com toda sorte de reveses, Gainsbourg dá início a uma espiral de estranhos comportamentos, cujos resultados se endereçam, perigosamente, ao aniquilamento. Inegavelmente, o enredo<sup>11</sup> de *Anticristo* (2009) alardeia todos os componentes próprios do cinema de horror. Lars von Trier mesmo confessa, em entrevista, que a obra se avizinha do gênero de *horror movies*: “Meus filmes às vezes despertam paixão e ódio e sei que *Anticristo* tem cenas intensas e se presta à polarização. De todos os filmes que fiz, talvez seja o que está mais próximo de ser um filme de terror”. (VON TRIER, 2009a, on-line)

Afora a dissidência da crítica, ora enaltecendo o penhor estético, ora destilando severas acusações de misoginia, o feminino, nesta obra cinematográfica, assume ares de sobrenatural sintonizados com a matéria pulsante do fantástico (ou insólito). De modo mais particular, a personagem de von Trier incorpora o papel maligno da natureza e por ela é moldada, a ponto

<sup>9</sup> “[...] tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 251)

<sup>10</sup> No filme, o casal não é nomeado, recebendo apenas o designativo “Ela” e “Ele”. O filho do casal, porém, é o único que possui nome: *Nic*. Para fins didáticos, ao longo da leitura empreendida, iremos nos referir aos personagens pelos sobrenomes dos atores (Gainsbourg e Dafoe).

<sup>11</sup> A história é composta por “Prólogo”, “Epílogo” (ambos em preto-e-branco) e quatro capítulos: “Luto”, “Dor”, “Desespero” e “Os três Mendigos” (em cores). Vale dizer que o filme foi realizado após um agudo período de depressão pelo qual passou o diretor.

de culminar numa metamorfose avassaladora, vulcanizando-se sobre todos ao seu redor, em especial, o marido. Apesar de não conter, visualmente, figuras reconhecíveis (ou convencionais), é possível dizer que o filme, com sagaz esperteza, opera uma das tendências do cinema fantástico da atualidade, afiançadas por Bessi re (2018, p. 406), que também erige interconexões com o horror no cinema contemporâneo: trata-se da “[...] estratégia original de privilegiar o n  central de toda narrativa fantástica: enigma, mistério, desconhecido e medo”. Quando voltamos a aten o para o título do filme (Fig. 4), esse preceito se torna bastante perceptível.

Figura 4: *Fusão simbólico-gráfica*



Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

Ao analisar a grafia — ao que tudo indica, manuscrita —, de imediato, salta aos olhos inegável estranheza: o caractere “t” se transmuta em símbolo duplo: cruz (†) e espelho de V nus (♀), este como representa o do sexo biológico feminino. Tal estiliza o manuscrita anuncia sugestivas indica es dispersadas na trama e, não menos alusivo, o enderecamento conceitual seguido pelo filme. Sem demorarmo-nos numa leitura de cunho filosófico-religioso, não há dificuldade em se cogitar, de antemão, que a figura feminina será modulada pelas já sabidas enforma es históricas: a mulher como fonte do mal e condenada ao suplício. Por outro lado, lemos nessa proposta de mescla gráfica de símbolos — incompatíveis, pelo senso lógico —, exatamente, o vislumbre da *grandeza monstruosa* da protagonista: a mulher convertida em bruxa, que corporifica “[...] tudo o que é perigoso e horrível na experiência humana [e oferta a possibilidade de] entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio”. (JEHA, 2007, p. 7)

Se “Eurípedes em sua **Medéia** (431 a.C.) confere   colquidiana os traços da mãe criminosa” (MIMOSO-RUIZ, 1997, p. 615, grifo do autor), Lars von Trier, em seu *Anticristo*, eleva o *ethos* assassínio da mulher a doses paroxísticas de violência, possuída por indômita sanha e desejo de autopuni o. Assim posto, a monstruosidade da personagem é clivada sob a insígnia metafórica do mal:

Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e a monstruosidade (ou o monstro). [...] Monstros fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjun es categóricas. Dessa forma, eles funcionam como metáforas. (JEHA, 2007, p. 7)

No caso da monstruosidade associada   a o criminosa, vemos, logo no Prólogo, um indicativo da possível negligência da mãe em rela o aos cuidados domésticos com o filho. Enquanto faz sexo com o marido, Gainsbourg deixa a babá eletr nica, no quarto de *Nic*, em modo silencioso (Fig. 5). Já no hospital, sente-se culpada, pois sabia que, às vezes, o menino acordava, de repente, durante a noite, escapava do berço e perambulava pela casa, podendo,

assim, ter evitado a tragédia.

Figura 5: *Monstruosidade como negligência materna*



Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

Contrariamente à culpa e à incapacidade, que o marido tenta absolver da esposa, o fato de o dispositivo estar silenciado insinua a interpretação de que a personagem evitou ser incomodada naquele específico momento de intimidade – e, possivelmente, em outras investidas sexuais do casal, devido ao cônjuge ausentar-se bastante de casa, em virtude do ofício<sup>12</sup>. Isso aponta, muito fortemente, para o íntimo aspecto monstruoso e maléfico dessa mãe que abdica dos instintos maternos (como proteção e vigilância) em prol da autossatisfação pelo prazer erótico. Mais ao final da película, um detalhe (omitido) do Prólogo é revelado e corrobora nossa conjectura: Gainsbourg vê seu filho subir na cadeira, antes de escorregar da janela, indicando que havia chance de salvá-lo, caso o ato sexual fosse interrompido. Porém, Gainsbourg nada faz, apenas testemunha a cena. Houve uma escolha de sua parte — o gozo —, pendente para o lado mais terrível (e monstruoso).

Não dista, de certo modo, da configuração medeica – da esposa preterida pelo líder dos argonautas para contrair esponsais com Glauce, mais jovem e bonita, filha da alta casta real. Ainda que não tenha executado o crime, tais evidências permitem dizer que a morte do filho foi consentida pela mãe, um assassinato indireto:

Ora, as mulheres são capazes de se tornar assassinas pelas mesmas razões e nas mesmas circunstâncias: quando o seu casamento é ameaçado, quando a legitimidade da sua união é posta em causa pelo marido, quando elas temem ser repudiadas”. (PANTEL, 2019, p. 139)

A nova Medeia, agora, tem sob seu domínio o marido-Jasão, entregue a enleios e delícias do prazer, ao qual não renuncia, mesmo que, para isso, sacrifique o filho-*oferenda*. Então, o feitio monstruoso dessa atitude lascivo-homicida propala, com fervor e sem fanatismo, a faculdade essencial para caracterizar a condição monstruosa: “A noção mais básica da ontologia monstruosa é a norma(lidade). O monstro não se encaixa, não pertence, não está contido nela; é, portanto, uma criatura essencialmente não-normativa” (ZANINI, 2019, on-line). A cartografia do monstruoso, nesse particular, toma como diretriz o quadro de formas que escapam à taxonomia pertencente ao humano – isto é, ao normativo –, de modo que a anomalia mórfica, no mais das vezes, atesta a evidência da monstificação. Não obstante a inumanidade e a não-normatividade pautarem-se no aspecto físico ou biológico, como atesta Zanini (2019), o corpo monstruoso pode manifestar-se por meio de condicionantes não, propriamente, estruturais. Nesse caso, mediante comportamentos e práticas que tencionam

<sup>12</sup> No quarto, *Ela* diz ao esposo que ele sempre foi distante dela e de Nic. No último verão, conforme expõe, *Ele* esteve ausente como pai e como marido. Há, nesse diálogo, um leve aceno implícito a Jasão, pois assim como o argonauta renuncia esposa e filhos para dedicar-se a uma paixão (Glauce), o terapeuta afasta-se da família para devotar-se ao trabalho, mesmo alegando que o tenha feito em respeito à vontade da esposa de escrever sua tese com tranquilidade.

certa incompatibilidade com o ordenamento posto e aceito como natural do homem; portanto, não-normativos.

Partindo desse princípio — mais concessivo —, lemos a subjetividade medeica de Gainsbourg como divergência em relação à norma e, por isso mesmo, sublimação da monstruosidade. Não por acaso, a etiqueta da norma(lidade) masculina apregoa ao feminino valores amenos de conduta e emoções, rechaçando ímpetos mais propensos à agressividade:

Que a mulher suave e pacífica, também disponha do amedrontador potencial de agressão e violência foi e ainda é totalmente inadmissível numa cultura dominada pela consciência masculina. Por isso, a ira manifestada publicamente pelas mulheres, ou também sua vontade agressiva de se impor sempre foram rejeitadas como “monstruosas”, “desnaturadas” e “impróprias da mulher”. (RINNE, 1995, p. 92)

É mister, dessa forma, percebermos no comportamento de Gainsbourg ações que apontam para a latência do desejo agressivo, de cunho medeico. Um exemplo bastante nítido é a deformidade nos ossos dos pés de *Nic* (Fig. 6), constatada pela autópsia do corpo, devido à mãe sempre calçá-lo com os sapatos trocados. Aqui, a anomalia provocada na criança é indício da monstruosidade interna que manifesta, no feminino, a vontade imperiosa de gerar dor. Na perspectiva psicanalítica, o pé detém “[...] uma **significação fálica** e o calçado seria um símbolo feminino; cabe ao pé adaptar-se a ele” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 695, grifo dos autores). Em ressonâncias míticas, o sofrimento infligido ao filho é, simbolicamente, uma maneira de atingir o pai: Para Medeia, matar os filhos era a única via de restauração da honra, que condenaria Jasão à velhice solitária. Gainsbourg, medeicamente, também vai minando a porção masculina do marido que reside no filho, forçando-o a encaixar-se em sua monstruosa configuração materna.

Figura 6: *Monstruosa crueldade latente*



Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

No que tange ao aspecto violento, podemos detectar a fúria monstruosa de Medeia roçar, inclusive, as raias do sadismo. Uma vez recônditos no Éden, Gainsbourg externa, com ascendente avidez, condutas sádicas que “[...] ligam a sexualidade à necessidade de fazer o mal e de matar” (BATAILLE, 2014, p. 210), que, aliás, já vinham manifestando indícios nas incursões terapêuticas d’*Ele* no apartamento, como quando os dois estão, ludicamente, na cama e a mulher lhe dá uma mordida na altura da aréola mamilar. Entretanto, outras muitas ocorrências podem ser sinalizadas, todas elas mesclando efusão erótica e violência. Tomemos, enfim, aquela que aparenta ser o seu ápice. No capítulo denominado “Desespero (Femicídio)”, o marido, após diálogo clínico com a esposa, retira-se para um depósito de ferramentas, ao lado da cabana, e enquanto se põe distraído com suas anotações, Gainsbourg surge por trás e lhe golpeia com um pedaço de lenha, alegando, aos gritos, sua intenção de abandoná-la. Na luta corpórea, ambos se precipitam ao chão. Gainsbourg agarra-lhe o pênis e insiste numa relação sexual. Dafoe a recusa com veemência, momento em que a protagonista esmaga seu órgão genital com a madeira. As cenas que se seguem a tais lances irrompem, com requintes de crueldade, o vislumbre daquilo que Bataille (2019) denomina *monstruosidade moral*.

Ao ser golpeado, Dafoe desmaia pela dor extrema, mas conserva a genitália entumecida. Assim que o nota, Gainsbourg o masturba, fazendo ejacular sangue. Dessa maneira de ver, na explicitude do olho da câmera e na gravidade do ato, a mulher deixa seu monstro à mostra pela via da violência sexual transgressiva, ao provocar prazer, paradoxalmente, a partir do dolorido gozo hemorrágico do esposo desacordado. Para atingir o sumo êxtase, Gainsbourg põe a nu sua aura monstruosa pela subversão da normalidade, que sobrepuja o princípio simbólico e olímpico — o *falo* — e “[...] associa os reflexos da ereção e da ejaculação à **transgressão da lei**” (BATAILLE, 2014, p. 222, grifo do autor), pois assimila o prazer extremo ao extremo da dor. O horror sádico avoluma-se a cargas mais sanguinolentas. É digno de nota, a propósito, o procedimento seguinte a que o marido é submetido. Gainsbourg perfura sua perna e prende nela uma pedra de amolar (Fig. 7).

Figura 7: *Sádico coito simulado*



Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

Não obstante o sadismo visível e cru da cena, ao introduzir o dedo no ferimento, Gainsbourg não apenas dilata, sensivelmente, a dor física do marido, como também ergue um simulacro da penetração fálica, sonogada momentos antes pelo cônjuge. Assim, coexiste uma dupla transgressão: *corpórea*, mediante a tortura imputada na ferida aberta, e *erótica*, dado que o feminino exerce a dominância consagrada ao homem viril, quando lhe rasga a carne e a faz sangrar, exímia inversão da dinâmica sexual. Em verdade, “[...] o monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei”. (COHEN, 2000, p. 48)

Quer soe fetichizada, quer soe transgressiva, a feitura de Medeia que Gainsbourg encarna no filme de Lars von Trier prefigura, muito exemplarmente, a categoria de *monstruoso-feminino*, cunhada por Creed (2007) como âncora problematizadora da função unilateral da mulher no gênero de filmes de terror, inescapavelmente, sitiada no posto de vítima, passiva e indefesa, pela visão masculina e patriarcal. Para desarticlar a tônica operante, a autora fabrica o termo na proposição de constructo reformulado dos papéis de gênero — e não de uma simples inversão de “monstro masculino” —, aclarando visíveis protótipos do feminino monstruoso que povoam a cinematografia de *horror movies*. Aliás, a visão da crítica australiana é contundente quando afiança que “*the presence of the monstrous-feminine in the popular horror film speaks to us more about male fears than about female desire or feminine subjectivity*”. (CREED, 2007, p. 7)<sup>13</sup>

Entendemos que a mulher, no filme *Anticristo*, sintoniza os predicados brutais de Medeia aos feixes transgressivos da bruxa medieva para corporificar sua monstruosidade oculta, elevando-a ao apogeu da potencialização do papel cultural feminino. Igualmente, “[...] *woman is represented as monstrous in relation to her reproductive and maternal functions*” (CREED, 2007, p. 83).<sup>14</sup> O corpo reprodutivo feminino (Fig. 8), portanto, é liame que se fia à verdade terrificante do monstruoso-feminino, posto que este horroriza devido à abdicação das virtudes corporais que lhes são inatas.

<sup>13</sup> “A presença do monstruoso-feminino no filme de terror popular nos fala mais sobre os medos masculinos do que sobre os desejos femininos ou subjetividade feminina” (Tradução nossa).

<sup>14</sup> “[...] a mulher é representada como monstruosa em relação às suas funções reprodutivas e maternas”. (Tradução nossa).

Figura 8: *Figurações simbólicas do monstruoso feminino*

Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

Claramente declinada às influências selváticas da floresta, Gainsbourg demonstra, pela composição corpórea macérrima sob o chuveiro, a ascensão da mãe-bruxa, da Medeia interna e monstrificada, da dúplice rejeição (do filho e da maternidade). Por isso mesmo, invadem a tela as figurações simbólicas — e horripilantes — do cervo-fêmea, que carrega um filhote abortado, e da raposa, que dilacera o próprio ventre: mendigos-sentinelas do *devir-monstro*, daquela porção *inumana* usurpada, que sempre lhe habitou: “[...] o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade”. (GIL, 2006, p. 125)

“O caos reina!”, profere a raposa, terrivelmente, ao homem, em meio à ramagem. O caos reina, sem chance de antídoto. Permitir que o *monstro de dentro* invada a camada densa do real, ainda que pela estética cinematográfica de horror, não dista do intimidante mergulho na fundura da própria essência, em zonas abomináveis que conotam o mal encrustado no coração do homem. Um reino submerso — e insólito — é trancafiado pelos portais da normalidade. Atravessá-los é, desde já, ir ao encontro do estranho residente familiar, do dentro-fora de si mesmo, da repulsa que atrai. Finalmente, vislumbrar o corpo monstruoso é assinalar “[...] a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade”. (ROAS, 2014, p. 67)

Ir ao encontro do caos. Eis o perigoso fascínio a que Gainsbourg é convidada a experienciar. Para a natureza indômita do Éden — paraíso caótico, obsedante descaminho; é para lá que se dirigem ambos, a bordo do trem. Pela janela, vemos a paisagem passar disforme e surgirem vertiginosos *flashes* de corporalizações monstruosas (Fig. 9), sequenciais, fundidas às árvores. Em se tratando de cinema, a lógica plástico-simbólica das aparições reifica o espectro gradiente de representação da monstruosidade, segundo sua clara “[...] intenção referencial: ela designa, mostra a realidade. Ao mesmo tempo, profere um discurso, pelo menos implícito, sobre essa realidade” (AUMONT, 1993, p. 262). Ver o monstro coisificado, ainda que por instantes, em folhas e galhos, é, de antemão, a possibilidade do seu *vir-a-ser* no mundo.

Figura 9: *Vislumbres de monstros interiores*

Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

No limiar de um circo dos horrores, a janela do trem oferta — como vitrine de loja — figuras amorfas e flutuantes, agônicas e ferozes: monstruosas naquilo que exibem de ontológico, isto é, o esquivo à categorização normativa. São monstros que corporificam a *hibridex*:

[...] eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (COHEN, 2000, p. 30)

Constructo e projeção se entrelaçam no mesmo horizonte do possível. Posto que saltam ao espectador em simbiose com a vegetação, tais imagens cinematográficas mimetizam circunstâncias da monstruosidade e portam o presságio agourento da ameaça que se aproxima. Vê-se, por exemplo, a imagem de um corpo andrógino, em nudez plena, constituído pela fusão dos dois personagens. Também surge, confundido com as folhagens, um rosto informe, que se revela na junção das metades faciais dos protagonistas, reiterando a formação monstruosa indefinida.<sup>15</sup>

O que se evoca com essas aparições de misturas antropomórficas e quase espectrais é nada mais que os atributos monstruosos em oposição à condição humana: “Sempre que se invoca a imagem do monstro pressupõe-se que uma parte da humanidade constitua toda a humanidade: a imagem do monstro projetada sobre a outra parte, a guerra é desencadeada – justificando a imaginação deformada e deformando-a mais e mais” (NAZARIO, 1983, p. 10). Para Gainsbourg, as figurações vistas na janela do trem revelam um híbrido inassimilado, crescendo imerso no seu íntimo, à medida que avança a locomotiva rumo ao encontro com seu “monstro” mais aterrador: o medo do Éden. Entretanto, é somente pelo enfrentamento de suas aversões que chegará ao contato com seu monstruoso salutar, com a porção oculta que lhe complementa a humanidade e detonará o gozo difícil — porém plenificante — do seu ser feminino.

Nessa jornada, Gainsbourg — Eva neoedêmica — se dirige ao desconhecido, ao território fronteiro além-civilização. Vai em busca da selva do coração humano, lugar onde a Natureza age sem redomas, a barbárie toma feições de lei, onde reina o caos. Então, é mister dizer que a monstruosidade, em *Anticristo*, aloca-se no aspecto sombrio da natureza. Como que espécie de depuração, Gainsbourg vai defrontar-se com seu *monstro de dentro*, e disso está convicta: “**Gainsbourg**: Estou indo para a escuridão”. (VON TRIER, 2009, filme)

#### 4 *Deixe-me chorar por meu destino cruel*<sup>6</sup>

Para dar continuidade ao itinerário que palmilha a saga de Gainsbourg rumo ao desconhecido de si mesma, vemos na transfiguração medeica por que passa um aceno ao âmbito do *arquétipo*, isto é, modelo imagético pré-existente que se conserva no tempo e no espaço e que regula a vida humana. De modo mais preciso, “os arquétipos são as matrizes do funcionamento dos símbolos que expressam a normalidade e a patologia. [...]. A psique humana tem arquétipos que são matrizes que coordenam a maneira como ela forma suas imagens e organiza seu funcionamento”. (BYINGTON, 2020, pp. 37-38)

Consoante nos aponta Jung (2000), a validade da existência anímica — ou do inconsciente — depende da comprovação dos conteúdos que a constituem.<sup>17</sup> Acessando-os

<sup>15</sup> Vale pontuar que o rosto híbrido e disforme, em muito, recorda a figura andrógina, num estado que mescla angústia e desespero, do quadro *O grito* (1893), de Edvard Munch. O diretor menciona a obra expressionista do pintor norueguês em entrevista, à época do lançamento do filme, no Festival de Cannes: “*Anticristo é que está mais próximo de um grito*” (No original: “*Antichrist is the one that comes closest to a scream*”). (VON TRIER, 2009, on-line)

<sup>16</sup> Livre tradução dos dois primeiros versos da ária *Lascia ch'io pianga*, composta por George Frideric Händel para a ópera *Rinaldo* (1711).

<sup>17</sup> “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua

mediante o trabalho analítico, o sujeito angaria o processo de individuação, na medida em que vislumbra os conteúdos psíquicos de sua consciência individual. Por se tratar de “[...] uma espécie de intimidade pessoal encapsulada” (JUNG, 2000, p. 30), a projeção do inconsciente, no qual residem os arquétipos, é manifestada por meio de expressões simbólicas, por exemplo, a substância onírica.

É interessante notar que, na ocasião da viagem de trem, o marido parece ensaiar uma sondagem da realidade simbólica da esposa associada ao feitiço mosntruoso, pressagiado, anteriormente, pelas figuras disformes visualizadas na janela. Nessa sessão de terapia — que mais se assemelha a de uma de hipnose —, Dafoe pede que a mulher relaxe, feche os olhos e se imagine no Éden. Em seguida, solicita que Gainsbourg descreva o que vê, ao qual responde:

**Gainsbourg:** Estou na ponte. Está anoitecendo. Quase não se ouve pássaros. A água corre e não faz barulho. A escuridão chega cedo por aqui. Estou indo para a escuridão. Veados se escondem entre as plantas. Como sempre. [...]. Entre as árvores, às escondidas, tem um antigo esconderijo. Deveria ser fácil de passar. E mesmo assim é como andar na lama. O tronco é grosso. A árvore apodrece lentamente. Tem uma personalidade estranha. (VON TRIER, 2009, filme)

As descrições proferidas pela protagonista ocorrem em simultaneidade com as cenas (Fig. 10), processadas em câmera lenta (*slow motion*)<sup>18</sup>. A simbiose da voz indolente de Gainsbourg com o fluxo vagaroso das imagens cria um atmosfera densa, enevoadada, e mimetiza as camadas do inconsciente, por se tratar, conforme a incitação inicial de Dafoe, de uma atividade figurativa. Sintomaticamente, “as cenas que se passam na imaginação das personagens são também frequentemente filmadas em câmera lenta” (BETTON, 1987, p. 18) e, no expediente específico dessa cena, remetem à investida no acesso às enformações arquetípicas associativas do ser feminino, que, muito embora objetive racionalizar a aversão a que sucumbe Gainsbourg, vaticina o perigoso contato com forças psíquicas indomáveis.

Figura 10: *Passeio pelo Éden secreto da alma*



Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

Uma fala pontual do terapeuta, após a sessão, nos parece forte indicativo da alçada que intenta empreender: “**Dafoe:** Deixe o medo vir, se ele quiser. O que a mente entende e acredita, ela alcança” (VON TRIER, 2009, filme). Na contramão do papel civilizatório encarnado por Dafoe e seu discurso psicanalítico racionalizante, Gainsbourg enverada pela travessia solene e densa do lugar imaginado, simulando um ritual em que ela própria é oferenda de expiação. Em verdade, o que se prenuncia como odisseia simbólica e ontológica da protagonista reside na caça à natureza intata da figura feminina, visualizada no atravessar da ponte — elemento de

---

conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta”. (JUNG, 2000, p. 17)

<sup>18</sup> Efeito de retardo do tempo natural aplicado a um plano ou sequência.

comunicação entre dois extremos — a caminho da escuridão — típica imagem associada ao desconhecido, aos redutos ocultos do inconsciente. Afinal, quando se roçam as raias da escuridão, os pássaros emudecem, a água paralisa.

É inescapável, pois, a conjectura de que a figuração do *monstruoso-feminino*, alardeado pelos reflexos na janela do trem, coaduna-se à perspectiva arquetípica cujo ponto fulcral é a influência indômita da Natureza. Com base nessa proposição, pode-se concluir que as deformações insólitas da viagem ao Éden, mescladas à paisagem descontínua que passa velozmente, sugere uma dimensão interior, ou seja, tratam-se de percepções subjetivas de Gainsbourg, que “[...] a câmera lenta mortifica e materializa” (BETTON, 1987, p. 19) e que dão a entender a instância arquetípica feminina de inclinação agressiva e inerente a uma natureza insondável. No percurso da condução hipnótica de Dafoe, Gainsbourg é orientada a deitar-se na relva e, sem resistência, misturar-se ao verde em redor. *Tornar-se verde*. Se a floresta, para Gainsbourg, é a origem de sua aversão — e, mais especificamente, veio do monstruoso —, sua fusão corpórea com a grama assinala a apropriação do feminino arquetípico, conectado ao território hostil de sua dimensão psíquica mais abissal. Neste momento, Gainsbourg transmuta-se ela mesma, literal e indistintamente, no Éden — e na realidade sobrenatural que o habita.

Paraíso ao avesso, o Éden se converte em arquétipo de espaço dantesco; o verdejante gerador de vida colide com o *estranho* musgo do funesto: “O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 943). A dualidade das pulsações de vida e morte, sem dúvida, está metaforizada no tronco grosso em lenta putrefação, visto numa angulação de câmera próxima do *plongée*<sup>19</sup> — símile da visada dos pássaros emudecidos —, e de personalidade *estranha*. Com efeito, a constatação, na esteira simbólica do insólito, leva a cogitarmos a simbiose mulher/natureza na sua indefinição, hibridez, monstruosidade: o tronco inerte adquire circunstância humana, ao passo que Gainsbourg, paulatinamente, deixa entrever o inumano que brota de sua configuração arquetípica. O estranhamento surge, exatamente, da projeção subjetiva do inconsciente, dessa familiaridade adivinhada.

Logo, é patente que esse experimento psíquico feito por Dafoe fracasse na tentativa de submeter Gainsbourg ao adargo clínico da racionalização do medo, pois em vez de aprisionar os fantasmas interiores da esposa, concede-lhes acesso à camada cutânea do real. Uma vez abertos os portais, restará, tão somente, enfrentar-lhes a fúria, como sublinha o diálogo que estabelecem na cabana:

**Dafoe:** Gostaria de fazer mais um exercício. Vamos interpretar. Meu papel será... todos os pensamentos que te provocam medo. Seu papel será o pensamento racional. Sou a natureza. Tudo o que você entende por natureza.

**Gainsbourg:** Tudo bem, senhor Natureza. O que quer?

**Dafoe:** Machucá-la quanto eu puder.

**Gainsbourg:** Me dando medo.

**Dafoe:** Matando-a.

**Gainsbourg:** A natureza não pode me machucar. Você só é verde lá fora.

**Dafoe:** Não, sou mais que isso.

<sup>19</sup> Também denominada *câmera alta*, a posição *plongée* (do francês, “mergulho”) filme o sujeito de cima para baixo, situando a objetiva da câmera acima do nível convencional dos olhos. O efeito produzido por essa tomada de filmagem “[...] tem tendência de tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinqueado do destino”. (MARTIN, 2005, p. 51)

**Gainsbourg:** Não entendo.

**Dafoe:** Estou lá fora, mas também... mas também estou dentro. Sou a natureza de todos os seres humanos.

**Gainsbourg:** Descobri mais do que imaginava. Se a natureza humana é maldosa, também é válido para a natureza...

**Dafoe:** ... das mulheres? Natureza feminina.

**Gainsbourg:** Natureza de todas as irmãs. As mulheres não controlam seu corpo. A natureza é que controla. (VON TRIER, 2009, filme)

Eis, pois, evidenciada no colóquio do casal, a potência máxima do *monstruoso-feminino* calcada na intrínseca conjunção da mulher com a natureza. Na declaração de Gainsbourg também rastreamos o que, para nós, ressoa como desenho figadal da face simbólica do monstro: o arquétipo da *Mãe terrível*<sup>20</sup>. Há de se notar, com imperiosa pertinência, que esse protótipo psíquico está, irrevogavelmente, identificado com a prefiguração da monstruosidade e da morte, segundo nos assevera a psicologia de Jung (2015, p. 121):

Bem estranhamente, na mitologia, o dragão é a mãe. Encontramos esse motivo pelo mundo todo, e o monstro é denominado o dragão-mãe. Esse monstro absorve a criança novamente, suga-a para dentro depois de tê-la feito nascer. A “mãe terrível”, como também é chamada, vive à espera, de boca escancarada, nos mares do Ocidente, e, quando um homem se aproxima, ela se fecha sobre ele, e é o fim. Essa figura monstruosa é a mãe-sarcófago, a devoradora de carne humana; sob outra forma, ela é a Matuta, a mãe dos mortos, a deusa da morte.

Vemos, nessa propositura do estudioso, distintivos da figura materna (“dragão-mãe”, “mãe-sarcófago”, “devoradora de carne humana”, “Matuta”, “mãe dos mortos”, “deusa da morte”) que destoam daquela corporatura idealizada culturalmente, isto é, do lado positivo do arquétipo, inclinado à bondade nutritiva e à amorosidade dispensadora de cuidados. O atributo da obscuridade subterrânea é parte essencial da imagem da mãe e, como tal, advém conforme a experiência arquetípica particular que lhe dá movimento: “Embora a figura da mãe, tal como aparece na psicologia dos povos, seja de certo modo universal, sua imagem muda substancialmente na experiência prática individual” (JUNG, 2000, p. 93). Trazendo à baila a mulher de *Anticristo*, vislumbramos a costura medeica de sua feição monstruosa como bússola que aponta para a externação — corpórea mesma — do arquétipo da *Mãe terrível*: Gainsbourg personifica a mãe que fulmina a prole a conta-gotas, a mãe indiferente à pretensa terapia salvífica do marido, a mãe potencialmente propensa à energia ameaçadora e destrutiva da natureza. A mãe-Medeia, a mãe-monstro, que, antes de metaforizarem comportamentos e processos psicológicos, “[...] revelam-se como δαίμονες, como agentes pessoais. Desta forma são primeiro experimentados e não imaginados, como quer o racionalismo”. (JUNG, 1986, p. 93)

No corpo, então, ascendem sintomas arquetípicos da literalidade monstrificante. Na cena, por exemplo, em que Gainsbourg acorda ofegante, Dafoe surge no quarto para acalmá-la, dizendo se tratar de uma fase de ansiedade. Precedem-na, entretanto, imagens desfocadas de partes do corpo da mulher e imergidas no breu (Fig. 11), a partir do recurso de planos detalhe.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Trata-se do polo negativo ou destrutivo do arquétipo materno, que representa “a primeira forma que toma para o indivíduo a experiência da ânima, isto é, do inconsciente”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 581)

<sup>21</sup> Enquadramento da câmera usado para mostrar “somente uma parte do rosto ou do corpo (boca, olhos, mãos etc.)”. (COSTA, 2008, p. 181)

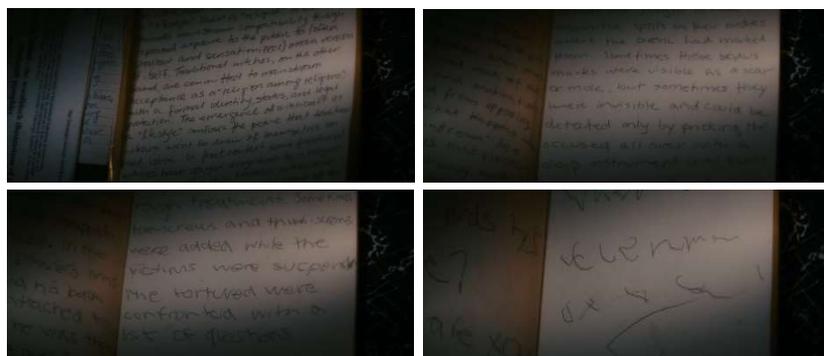
Figura 11: *Corpo monstruoso em pedaços*

Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

As imagens fragmentadas, num primeiro momento, representam as reações físicas externadas por Gainsbourg em sua fase de ansiedade, elucidadas, posteriormente, pelas explicações médicas, em voz *off*<sup>22</sup>, de Dafoe (“tontura”, “boca seca”, “tremor”, “respiração ofegante”, “pulsação acelerada”, “náusea”). Todavia, no plano simbólico, notamos que a visualidade *metonímica* do corpo sugere um estágio de maturação do monstro interno, diante da premissa de que “a representação imaginária da monstruosidade se concentra no complexo olhos-boca-mãos numa máscara que revela a intencionalidade maligna inscrita no corpo corrompido. [...]. A monstruosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos”. (NAZARIO, 1983, p. 8)

Algo recôndito subjaz no mais profundo ser do coração feminino. Por isso, as imagens fragmentadas, para além da sintomática de um corpo extremado pelo violento estresse pós-traumático, descortinam a gestação de uma criatura próxima ao humano, em matéria fisionômica, mas proporcionalmente distante, em se tratando de pulsões destrutivas e subversão da normalidade. Dessa forma, o olho vacilante, a boca sequiosa e a mão em espasmo conjugam as peças do mosaico corporal do *monstruoso-feminino*, mesmo que no limbo da ambivalência da realidade. Por hora, constituem os primeiros lastros do *devir-monstro* em floração, mas ainda assim, a reivindicação de um corpo monstruoso essencial e complementar: “Aquele corpo monstruoso é, no entanto, **de direito**, o meu duplo, como todo corpo outro” (GIL, 2006, p. 131, grifo do autor).

A materialização do corpo “desmembrado” em corpo inteiro é pressentida por Dafoe na ocasião em que encontra, no sótão da cabana, o manuscrito de Gainsbourg (Fig. 12), com o qual desenvolvia sua tese a respeito do genocídio cometido contra as mulheres medievais.

Figura 12: *Indício do devir-monstro pela escrita informe*

Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

<sup>22</sup> Segundo Gaudreault e Jost (2009), a voz *off* compreende o índice sonoro produzido por uma personagem fora do enquadramento, ainda que inserida num espaço de campo/contracampo. Caracteriza-se por ser uma voz diegética — porque pertencente a um ser que compõe a diegese — e *acúsmática*, termo proposto por Chion (2008) para se referir ao som que é percebido sem que se tenha a visão de sua fonte ou origem.

Notemos que as páginas folheadas, além de recortes e gravuras, possuem passagens escritas nas quais se nota uma mudança gradativa da caligrafia da personagem, de modo a tornar-se, ao final, ininteligível. Aparentemente fugidio do âmbito morfológico, isto é, da informação monstruosa, o definhar das anotações de Gainsbourg exibe um dado, ao mesmo tempo, sutil e uníssono referente ao deslizamento da personagem pela vereda arquetípica: o gesto escritural é o fazer da mão e expõe relação com o corpo; é gesto físico, manual. Nesse contexto, a escrita extenuada denuncia a insurreição da *Mãe terrível* que Gainsbourg adivinhara em seu contato com a natureza. É, finalmente, a nuance mais tênue — e não menos cabal — do monstruoso corpo da Medeia interior, plasmado, adversamente, na letra disforme.

Dessa forma, corroboramos nosso posicionamento crítico que visualiza na figura de Medeia a prefiguração da *monstruoso-feminino* e, de maneira lancinante, a esfera arquetípica da *Mãe terrível* como projeção *sine qua non* da monstruosidade “de dentro”:

A realidade simbólica da Mãe Terrível extrai suas imagens preponderantemente “de dentro”, isto é, o caráter elementar negativo do Feminino se expressa através de imagens fantásticas e quiméricas que não são oriundas do mundo exterior. A razão disso é que esse Feminino terrível é um símbolo para o inconsciente. O lado escuro do maternal terrível assume a forma de monstros [...]. (NEUMANN, 1999, p. 134)

A *persona* trágica medeica irmana-se ao arquétipo junguiano pelo transcurso da mulher na história da humanidade, inclusive, no contexto da caça às bruxas. Se para a época, o aspecto feminino era revestido de aura puritana e idealizada como estandarte de defesa da função materna, “a bruxa passava então a carregar a projeção da sombra da mãe terrível filicida e da mulher adulta reprimida, cuja sexualidade adquiria, por isso, poderes de sedução fantásticos” (BYINGTON, 2020, p. 54). Von Trier fabrica sua *monster female* subcutânea, desterrando-a na (in)humanidade de Gainsbourg, todavia, pelo paulatino processo de desvelamento das sutilezas morfológicas — diríamos psíquicas até — que clarificam uma monstruosidade a caminho. Portanto, no expediente de *Anticristo*,

[...] a interpretação monstruosa é tanto um processo quanto uma epifania, um trabalho que deve se contentar com fragmentos (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos — significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si). (COHEN, 2000, p. 30)

Poções, livro de feitiços, vassouras voadoras — referenciais da figura clássica da bruxa —, nesta dinâmica monstruosa de von Trier, cedem espaço para que o corpo de Gainsbourg, ele mesmo, extraia do interior do inconsciente o desempenho insólito do feminino terrível. Nesse particular, a realidade simbólica “de dentro” é o verdadeiro Mal, pois o perigo reside na possibilidade, sempre operante, de psíquico tornar-se físico:

O espírito do Mal é o medo, a proibição, o antagonista que se opõe à vida que almeja duração eterna assim como a toda grande ação isolada, que instala no corpo o veneno da fraqueza e da idade através de traiçoeira picada de serpente; ele é toda tendência ao retrocesso, que ameaça fixar-se na mãe. (JUNG, 1986, p. 344)

Propaladas no decorrer da película estão aparições rápidas, porém pontuais e contundentes, da *Mãe terrível* a apossar-se do consciente da mãe enlutada. Basta, para esse propósito, constatarmos as passagens de expressões faciais (Fig. 13).

Figura 13: *Configurações do arquétipo da Mãe terrível*



Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

Na cena em que Dafoe dá explicações racionais para os sons de choro que ela ouvia no Éden e acerca de seu medo, Gainsbourg, num rompante, agiganta-se sobre o esposo, agredindo-o com ferocidade, sendo contida por ele no chão da cabana. A feição que assume em seu rosto, em seguida, afasta-se, sagazmente, de uma aparência de medo, acumamento ou desalinho, contudo, dá a ver ares de afrontamento e altivez, de fêmea superior que, mesmo controlada, amedronta. Já nos lances finais da narrativa fílmica, no Capítulo 4 (“Os três mendigos”), quando da captura de Dafoe, que se escondera no buraco entre as raízes das árvores, para evitar a fúria da mulher, Gainsbourg debruça-se sobre o corpo do marido e chora. Em seguida, ergue-se, transfigurada em fêmea fatal, e pronuncia: “**Gainsbourg:** Uma mulher que chora é uma mulher traiçoeira. Falsa nas pernas, falsa nas coxas. Falsa nos peitos, dentes, cabelos e olhos”. (VON TRIER, 2009, filme)

Novamente, o rosto de Gainsbourg surge modulado em feição e, coadunado à sua fala, desmascara a natureza dúbia e volúvel do ser feminino, ou melhor dizendo, a mutação por que passa em direção à descoberta de seu monstro materno íntimo. Além disso, o teor de suas palavras resgata a dimensão quebradiça do corpo monstruoso, anteriormente, aludido. De fera indomável, ela regressa à mansidão do olhar inofensivo, após entrar em disputa com Dafoe para impedir que se desprendesse da pedra de amolar. Três faces femininas, três formatações da mesma mulher, quando, em verdade, estamos diante de três visões graduais da mesma interioridade: o *monstro terrível* de Gainsbourg.

O aspecto insólito atingirá seu auge na enformação psicótica do rosto monstruoso (Fig. 14). Dafoe vê sua esposa agachada, num canto da sala, encoberta pela escuridão, ao que declara “**Gainsbourg:** Mas nada disso importa”. Então, como que possuída por uma entidade, a protagonista produz um grito aterrorizante, intercalado por outro plano de seu rosto, que também emite o mesmo som, com mais furor.

Figura 14: *Possessão arquetípica do monstro materno*



Fonte: VON TRIER. *Anticristo*, 2009.

Mediante o grito da personagem — anunciado já na sequência do trem —, completa-se o ciclo de liberação/manifestação do monstruoso. Por esse ângulo de leitura, “[...] proferir é, de

certo modo, produzir” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 479): o grito proferido do Gainsbourg fecunda, por completo, o *monstruoso-feminino* ululante, encarnado na projeção subjetiva do arquétipo da *Mãe terrível*. Dito isso, a monstruosidade de que *Anticristo* se apossa congrega, para além da gramática morfológica convencional, lastros mítico-simbólicos e arquetípicos que especificam, na janela de Medeia, a floração do “monstro de dentro”.

## 5 O mundo visto de um buraco

Pela estética do monstruoso, itens da natureza humana — até então adormecidos no limbo do inconsciente — despertam e insurgem, potencialmente, como oráculos do perigoso fascínio da alteridade. Enquanto que o mito revela, simbolicamente, saberes indispensáveis ao homem, o conhecimento da monstruosidade que o habita conduz à percepção de uma falta, de uma ausência íntima, mas que, pela via da exteriorização, esquadrinha a completude. De modo acachapante, o insólito ficcional — e, sobretudo, o cinematográfico — se torna apanágio que permite a audiovisualização do monstro para além daquilo que comporta de gramatura, haja vista que “sugerir pode ser uma das formas de sua representação no cinema, pois lhe permite preservar seu mistério, seu enigma e, paralelamente, solicitar a imaginação do espectador, conservando o transcorrer onírico do fantástico”. (BESSIÈRE, 2018, p. 403)

*Anticristo*, minando as introjeções críticas antecipadas, é um curioso estudo de como o contato com monstros que habitam a interioridade do homem pode revelar mensagens e dilemas que o tornam exatamente isto: *humano*. O caos reina na natureza — igreja de Satã. Não a natureza idílica do Éden reconciliado, e sim essa natureza selvática e intocada do inconsciente. Ali, onde moram os demônios particulares que assombam e perturbam a paz remansa da norma(lidade). Para Gainsbourg — e para nós —, nada mais importa que gestar, dentro de si, uma Medeia, insolente, monstruosa. Arquetípica.

Se Dafoe, ao cabo da narrativa, age como verdugo da esposa, estrangulando-a e fazendo com que arda na fogueira ancestral de suas irmãs, *Anticristo* parece-nos sugerir o contrário: fechar os olhos e dissolvermo-nos no verde que nos amedronta. Em outras palavras: sugere a coragem de defrontarmo-nos com nosso “monstro de dentro”. Lars von Trier parece dizer, insistentemente, que a mulher — o humano — é *terrível* por natureza.

## Referências

ANTICRISTO (*Antichrist*). Direção: Lars von Trier. Produção: Andrea Occhipinti, Bettina Brokemper, Gunnar Carlsson *et al.* Intérpretes: Charlotte Gainsbourg, Willem Dafoe e Storm Acheche Sahlstrøm. Roteiro: Lars von Trier. Zentropa Entertainments; Arte France Cinéma; ZDF/Arte, 2009. 1 DVD (108 min), son., color, widescreen.

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AUMONT, J. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. 1. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (FILÔ/Bataille)

BAUDRILLARD, J. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio D’água, 1991.

BELLEI, S. L. P. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis:

Insular, 2000.

BESSIÈRE, I. O fantástico no cinema. Sonhos e medos do terceiro milênio. *Revista Abusões*, n. 06, v. 06, ano 04, 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/35492/25196>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

BETTON, G. *Estética do cinema*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BYINGTON, C. A. B. *O martelo das feiticeiras: Malleus maleficarum à luz de uma teoria simbólica da história*. Prefácio. In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. Trad. Paulo Fróes. 29. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

CAROTENUTO, A. *Eros e pathos: margini dell'amore e dela sofferenza*. Milano: Tascabili Bompiani, 2006.

CHION, M. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008. (Mimésis, arte e espetáculo)

CREED, B. *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2007.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: \_\_\_\_\_. et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (Coleção Estudos culturais, 3)

COSTA, A. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. 3. ed. São Paulo: Globo, 2008.

CUNHA, J. M. dos S. *Mito e cinema: a persistência do mito na narrativa cinematográfica*. Pelotas: Livraria Mundial, 1993. (Série Ponto de Vista)

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, M. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1985.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FERERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FILHO, C. C. *Eu mesma matei meu filho: poéticas do trágico em Eurípides, Goethe e García Lorca*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume, 2010. (Série Humanitas Supplementum Estudos Monográficos)

GARCÍA, F. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M. C. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GIL, J. *Monstros*. Trad. José Luís Luna. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

JEHA, J. (org.). *Monstros e monstruosidade na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JUNG, C. G. *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. Trad. Eva Stem. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. *A vida simbólica: escritos diversos*. Trad. Araceli Elman e Edgar Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. Trad. Paulo Fróes. 12. ed. Rio de Janeiro:

Record: Rosa dos Tempos, 1997.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa; Dinalivro, 2005.

MEDEA. Direção: Lars von Trier. Produção: Danmarks Radio. Intérpretes: Kirsten Olesen, Udo Kier, Henning Jensen, Ludmilla Glinska, Baard Owe *et al.* Roteiro: Carl Theodor Dreyer. Dinamarca: 1988. 1 fita cassete (76 min), VHS, color, son, telefilme.

MIMOSO-RUIZ, D. Medeia. In: BRUNEL, P. (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

NAZARIO, L. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Global, 1983.

NEUMANN, E. *A Grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1999.

PANTEL, P. S. *Uma história pessoal: os mitos gregos*. Trad. Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

RINNE, O. *Medéia [sic]: o direito à ira e ao ciúme*. Trad. Margit Martinic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Cultrix, 1995.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROBLES, M. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. Trad. William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

VON TRIER, L. “Filme veio numa fase em que eu estava muito mal”. Entrevista a Carlos Augusto Brandão. *Gazeta do Povo*, caderno G, 22 out. 2009a. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/filme-veio-numa-fase-em-que-eu-estava-muito-mal-byd8xf3g017vh3p5gpr9xhjri/>>. Acesso em: 05 dez. 2021.

VON TRIER, L. “A hearse heading home - na interview with Lars von Trier”. In: *Antichrist: press book*. London: Artificial Eye Release, 2009b. Disponível em: <<http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029841.PDF>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

ZANINI, C. “Monstro”. In: REIS, Carlos et al. *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <<http://www.insolitoficcional.uerj.br/m/monstro/>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Recebido em: 05/01/2023

Aceito em: 21/02/2023