



# APROXIMAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA: NARRADORES NÃO CONFIÁVEIS DE *DOM CASMURRO* E *ANTICRISTO*

## AFFINITIES BETWEEN LITERATURE AND CINEMA: UNRELIABLE NARRATORS OF *DOM CASMURRO* AND *ANTICRIST*

MORO, Renata Del<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo visa à análise da utilização de um recurso literário no cinema: o narrador não confiável. A apropriação cinematográfica do narrador – elemento épico por excelência – engendrou algumas mudanças significativas desse recurso, haja vista as diferenças entre a sétima arte e a literatura, e as necessidades de adequação aos gêneros. No entanto, essa apropriação também manteve traços essenciais das diversas espécies de narrador tão estudadas na ficção escrita. Isto posto, propõe-se uma investigação do narrador não confiável no filme *Anticristo*, de Lars von Trier, à luz de um narrador literário: Bento Santiago, do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Não obstante a distância temporal, espacial e genérica (no sentido de gêneros literário e cinematográfico), a aproximação desses narradores elucida questões interessantes, como por exemplo a crítica proposta pelas obras e o modo com o qual ela se relaciona com os seus respectivos públicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** narrador não confiável, ponto de vista, foco narrativo.

**ABSTRACT:** This study aims to analyze the use of a literary mechanism in cinema: the unreliable narrator. The cinematic appropriation of the narrator – an epic element par excellence – produced significant changes of this narrative resource, as there are differences between literature and the seventh art, and there is a need of adjustment according to each genre. Nonetheless, this appropriation also has maintained essential aspects of the multiple sorts of narrators, which are studied in writing fiction. Therefore, it is proposed an investigation of the unreliable narrator of the movie *Antichrist*, by Lars von Trier, in the light of a literary narrator: Bento Santiago, from the novel *Dom Casmurro*, by Machado de

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

Assis. Despite the temporal, spatial and generic (in the sense of different genres, the literary and the cinematographic) distance between the movie and the novel, the comparison of these two narrators clarifies interesting issues, such as the critique proposed by these works and the way in which it relates to their respective audiences.

**KEYWORDS:** unreliable narrator, point of view, perspective.

Desde o seu nascimento, o cinema esteve consideravelmente próximo do teatro e da literatura<sup>2</sup>, apesar de conservar características próprias que o diferenciam dessas artes e garantem autonomia. Ao considerar que a cinematografia é muito recente quando comparada com outras produções artísticas, é natural que ela sofra influência e que estabeleça diálogos com as formas narrativas que a precederam. Além de inúmeras adaptações fílmicas de livros, poemas e contos, há a apropriação de elementos literários formais pelo cinema, como por exemplo o uso do narrador. Assim como na ficção escrita, nos filmes o narrador pode ser onisciente (como em *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*, de Jean-Pierre Jeunet) ou ser um personagem (como no caso de *A Era do Rádio*, de Woody Allen); pode também ser explícito (há uma voz que narra a história através do recurso de *voice over*<sup>3</sup>) ou implícito (a narrativa é mostrada por intermédio da perspectiva de um dos personagens, mas sem uma voz que efetivamente “conta” ou comenta a história: é o que ocorre no filme *De Olhos Bem Fechados*, de Stanley Kubrick).

O narrador implícito, geralmente mais difícil de ser identificado, não tem sua presença marcada por uma voz que narra, mas sim por recursos técnicos do próprio cinema, que mostram uma narrativa a partir do seu ponto de vista. Em *Anticristo* (2009), Lars von Trier insere um tipo específico de narrador implícito: o narrador não confiável, largamente utilizado na literatura e também presente no cinema (talvez um dos exemplos mais antigos seja *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene). Contudo, em *Anticristo*, o narrador não é evidenciado como questionável, o que pode acarretar (e de fato acarretou) uma interpretação equivocada da obra. O filme, taxado de “misógino” e “abominável”, contou com uma recepção majoritariamente negativa, em virtude de certa dificuldade da crítica para identificar um discurso parcial que estava, na verdade, sendo problematizado e não endossado. Caso semelhante se deu com o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, cujo narrador

---

<sup>2</sup> A separação entre teatro e literatura ocorre aqui por se considerar o teatro não apenas como texto dramático, mas também como espetáculo teatral (encenação).

<sup>3</sup> A *voice over* (também conhecida como “voz de Deus”) é a voz do narrador que conta a sequência dos fatos, mas que não está ligado à cena. Mesmo que seja um personagem contando sua própria história, com o recurso de *voice over* é como se houvesse uma distância entre o narrador e o personagem.

persuadiu estudiosos e leitores durante cerca de sessenta anos, até que uma crítica norte-americana<sup>4</sup> identificou a parcialidade manipulativa de seu relato.

Embora não tenham relação direta entre si, o filme do diretor dinamarquês e o romance do escritor brasileiro apresentam similaridades curiosas, principalmente no que tange a aspectos formais de construção do narrador, o que possibilita o estabelecimento de um paralelo interessante entre as duas obras. Os inúmeros estudos sobre *Dom Casmurro*, portanto, auxiliam na melhor compreensão dos procedimentos de manipulação do narrador de *Anticristo*, a despeito de não haver “possibilidade de uma simples transferência das teorias aplicadas na literatura” para a linguagem cinematográfica (KRUGER, 2016, p. 66). A aproximação entre esses gêneros é bastante profícua, porém não pretendemos simplesmente utilizar a teoria literária como equivalente da teoria cinematográfica, mas aproveitar a semelhança entre as linguagens para elucidar determinados aspectos.

À primeira vista, o filme de Lars von Trier poderia ser resumido da seguinte maneira: enquanto um casal faz sexo, seu filho sai do berço e, atraído pela neve que cai fora da casa, lança-se pela janela e morre. A mãe inicia um luto profundo e o marido, um terapeuta, começa a tratá-la com o objetivo de curar sua crise. Ele propõe um retiro na casa de campo do casal, chamada Éden. Nesse local ele continua com o tratamento da esposa e a faz confrontar seus medos, de modo a controlar suas ansiedades e seus ataques, consequências do luto que ela sente pela perda do filho. Entretanto, alguns fenômenos estranhos começam a surgir (animais fantásticos e outros elementos sobrenaturais), e se intensificam à medida que o marido descobre coisas assombrosas sobre sua cônjuge: ela torturava o filho ao inverter seus calçados, causando inclusive uma deformação nos pés da criança; além disso, ela acabou identificando-se com o argumento que criticava em sua tese sobre feminicídio, argumento esse que defende que há um mal intrínseco às mulheres, o que justifica os assassinatos ao longo da história. A loucura da esposa cresce até que ela ataca o marido, com receio de que ele a abandone. Após golpear sua genitália, ela acopla um peso em sua perna, restringindo os movimentos do terapeuta. Instantes depois, ela mutila seu próprio genital. Quando o marido finalmente consegue livrar-se do peso em sua perna, a mulher o ataca novamente, o que o leva a matá-la por asfixia. Ele, recuperado, queima o corpo da esposa em uma fogueira e segue seu caminho na floresta, onde surgem incontáveis mulheres sem rosto.

---

<sup>4</sup> Helen Caldwell, no livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis – A study of Dom Casmurro*, de 1960, aponta pela primeira vez que Bento Santiago não é um narrador confiável.

Segundo o enredo de *Anticristo*, conclui-se que o marido asfixiou sua esposa em legítima defesa, já que ela o atacava descontrolada. Outrossim, há a sugestão de que a loucura e crueldade da esposa eram anteriores ao luto, uma vez que ela poderia ter impedido a morte do filho e optou por não fazê-lo (quando o marido descobre que ela torturava o filho, há uma cena de flashback na qual a mulher vê o momento em que seu filho Nic vai em direção à janela, e ela não o impede). Todavia, por meio de diversos recursos formais, o filme problematiza essa exposição dos fatos, indicando a existência de um narrador que organiza a história conforme seus próprios interesses. Mais do que isso, mostra que esse narrador é o terapeuta, cujo objetivo é culpar a esposa pela morte de seu filho, de modo que o assassinato da mulher ao final do filme seja justificado e que ele seja eximido de qualquer culpa. Isso é possível devido a um distanciamento entre o ponto de vista da obra e o foco narrativo<sup>5</sup> exposto pelo personagem, que não coincidem, mas, ao contrário, opõem-se. Patrícia Kruger explicita esse processo em sua tese de doutorado sobre *Anticristo*, na qual ela analisa o filme à luz de Brecht e Strindberg, influências significativas para Lars von Trier. A fim de comprovar a existência de um narrador, Kruger atenta inicialmente para a divisão episódica do longa-metragem em prólogo, capítulos e epílogo. Essa

[...] divisão do filme em partes [...] aproxima a construção cinematográfica da construção literária, e acaba por revelar o artifício da primeira por meio de quebras abruptas da linearidade narrativa, que forçam a problematização da temporalidade [...]. (KRUGER, 2016, p. 22)

Trata-se de um procedimento que aponta para a artificialidade do filme, evidenciando sua *construção*, o que suscita uma visão crítica a partir de um caráter anti-ilusionista. Outro recurso que contribui para a quebra do ilusionismo próprio de filmes hegemônicos é a subversão do tempo e do espaço, que ocorre em *Anticristo* a partir do uso da câmera lenta, de saltos abruptos entre cenas e de filmagens em ângulos inusitados.<sup>6</sup> Esses mecanismos são próprios do gênero épico e marcam a presença de um narrador:

---

<sup>5</sup> Os termos “foco narrativo” (referindo-se à percepção do personagem) e “ponto de vista” (referindo-se à visão veiculada pela obra) são utilizados neste artigo da mesma forma que Patrícia Kruger os utiliza em sua Tese de Doutorado.

<sup>6</sup> A maior parte dos filmes toma como princípio as regras aristotélicas de verossimilhança e unidade, e tenta ao máximo esconder qualquer efeito que possa denunciar o filme enquanto construção artificial. A ilusão desejada é a de uma reprodução fiel do “mundo real”, de comportamentos que são tidos como “naturais”.

Coro, prólogo e epílogo são, no contexto do drama, como sistema fechado, elementos épicos, por se manifestar, através deles, o autor, assumindo função lírico-narrativa. Dispersão em espaço e tempo – suspendendo a rigorosa sucessão continuidade, causalidade e unidade – faz pressupor igualmente o narrador que monta as cenas a serem apresentadas, como se ilustrasse um evento maior com cenas selecionadas. Um intervalo temporal entre duas cenas ou o deslocamento espacial entre uma cena e outra sugerem um mediador que omite certo espaço de tempo como não relevante [...] ou manipula os saltos espaciais [...]. Mais ainda, revelam a intervenção do narrador cenas episódicas, na medida em que interrompem a unidade da ação e não se afiguram necessárias ao evoluir causal da fábula principal. (ROSENFELD, 2002, p. 33)

Corroborar-se, ainda, a existência de um narrador em *Anticristo* por meio de uma análise mais atenta do prólogo, apresentado ao espectador em preto e branco e em câmera lenta. Conforme destacado por Kruger (2016), nessa parte inicial do filme há elementos que serão retomados diversas vezes na narrativa, tais como o nome dos capítulos (Luto, Dor e Desespero) gravados nas bases de três estátuas, que por sua vez representam os três mendigos (nome da constelação que aparecerá no final da película); o trio de animais (veado, raposa e corvo) que aparece no quebra-cabeça sobre o qual o casal faz sexo; os sapatos de Nic no chão, colocados em posição invertida (uma das principais “provas” contra a maldade da esposa). Esses e outros elementos precocemente introduzidos deixam transparecer a organização da cena por um narrador que já tem conhecimento de toda a história e que condensa no prólogo aspectos essenciais da narrativa e do discurso que será construído. Segundo Anatol Rosenfeld (2002), é próprio do gênero épico o tempo pretérito, com um narrador que conhece toda a história e a conta em retrospectiva. No filme isso é relevante, pois

[...] a quantidade de informações elencadas no prólogo que serão pouco a pouco espalhadas nas demais cenas do filme pode indicar uma voz narrativa *consciente do desenrolar da trama*, que sabe, portanto, como os eventos ocorrerão e organiza seu relato com base nesse conhecimento. (KRUGER, 2016, p. 31)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Os grifos são da autora.

Esse recurso é utilizado não apenas no prólogo de *Anticristo*, mas também quando o casal chega ao Éden: o terapeuta, antes de se dirigir à cabana, sem nenhum motivo aparente, passa pela oficina (cenário onde ocorrerá, posteriormente, a briga corporal e a castração do marido), focaliza e toca em objetos significativos para o desfecho do enredo: a caixa de ferramentas, o esmeril manual e a pilha de galhos secos.

Outros mecanismos do filme também problematizam a representação deste enquanto ilusão (isto é, enquanto “realidade” mimetizada) e afastam a obra de Lars von Trier de um cinema hegemônico, que segue as regras aristotélicas de verossimilhança e procura ocultar qualquer ferramenta que denuncie uma construção artificial. Ao se afastar dessa reprodução, *Anticristo* aproxima-se da produção *épica*, que foi utilizada, principalmente, por Brecht. Procedimentos anti-ilusionistas (que causam um efeito de distanciamento e, portanto, suscitam uma visão mais crítica) são frequentes na película de Trier: além dos fatores já mencionados, há elementos fantásticos (os animais, os braços que surgem da árvore, as bolotas de carvalho que caem magicamente como uma chuva sobrenatural), que denotam um caráter onírico no filme.

Após evidenciar a presença de um narrador, Kruger demonstra como esse narrador pode ser identificado com a personagem masculina do filme – o marido – visto que ele possui um número significativamente maior de falas que a esposa; ele é o único a presenciar acontecimentos fantásticos; ele aparece sozinho em inúmeras cenas; e estratégias de filmagem, montagem e iluminação sempre destacam a sua imagem (o marido é mais nítido, mais iluminado e frequentemente aparece em primeiro plano, enquanto a esposa é menos nítida e é representada à meia luz ou na sombra). Outrossim, vale destacar que a câmera subjetiva<sup>8</sup> coincide frequentemente com o olhar do terapeuta, mesmo quando ele está inconsciente,

[...] mostrando [...] a perspectiva dos fatos a partir de sua posição. Basta lembrarmos da cena em que ele é golpeado por Gainsbourg<sup>9</sup> na genitália e, em seguida ela começa a masturbá-lo. O enquadramento dos movimentos de Gainsbourg é feito claramente a partir do ponto de vista de Dafoe, deitado no chão, baseando-se no que seria sua percepção visual do fato. (KRUGER, 2016, pp. 68-69)

---

<sup>8</sup> Por câmera subjetiva entende-se “ocularização interna”: é quando a câmera mostra o que um dos personagens do filme vê com seus próprios olhos, como se a câmera correspondesse aos olhos da personagem.

<sup>9</sup> Como os personagens de *Anticristo* não são nomeados, Patrícia Kruger refere-se a eles pelos nomes dos atores que os interpretam: Willem Dafoe sendo o marido e Charlotte Gainsbourg a esposa.

A presença do marido mesmo em situações nas quais ele está inconsciente ou ausente confirma seu papel de narrador e manipulador dos acontecimentos:

A extensão da voz da personagem masculina em cenas nas quais a esposa aparece sozinha (ou com Nic) aponta o domínio da narrativa por Dafoe mesmo em tomadas onde ele não está presente, marcando seu controle da narrativa talvez até de forma mais determinante, como uma entidade com valor absoluto que transita por vários canais comunicativos da ficção. (KRUGER, 2016, pp. 92-93)

Uma vez estabelecido como narrador da história, é necessário desconfiar do terapeuta, sobretudo pelo fato de haver outra instância narrativa (correspondente ao ponto de vista da obra) que problematiza e contesta o discurso proferido: “Apresentando uma determinada visão de mundo, esse foco narrativo seria [...] problematizado por uma estrutura maior, o *autor implícito da obra*, que relativiza, desmente, perturba e coloca à prova esse foco narrativo [...]” (KRUGER, 2016, p. 45).<sup>10</sup> Nesse caso, o “autor implícito” não endossa, mas ao contrário, opõe-se à visão do narrador, tornando sua versão dos fatos questionável. A diferença e distância entre essas duas instâncias narrativas (autor implícito e narrador) já havia sido destacada na literatura, em relação aos personagens de Machado de Assis que decidem contar suas próprias histórias: “É característico o uso que Machado faz do narrador em primeira pessoa, seja ele Brás Cubas, o conselheiro Aires, ou o padre de *Casa velha*, que Machado está, de fato, bem distante do ponto de vista deles” (GLEDSON, 1991, p. 8).<sup>11</sup>

No caso de *Anticristo* as problematizações do discurso veiculado pelo narrador ocorrem diversas vezes, comprovando que os acontecimentos não somente são organizados de acordo com uma narração específica, como também são manipulados e distorcidos, de modo a persuadir o espectador a aderir à teoria do narrador. Ao longo do filme, é comprovada a incapacidade do terapeuta de interpretar a realidade (como quando ele se assusta com o barulho das bolotas de carvalho caindo. Ele não sabe o que provoca o barulho e sente medo; é preciso que sua esposa lhe explique a razão daquele som), assim como é comprovada sua incapacidade

---

<sup>10</sup> Os grifos são da autora.

<sup>11</sup> Gledson e Kruger utilizam o termo “ponto de vista” de maneira diversa. Enquanto Kruger se refere à perspectiva defendida pela obra, em oposição a um foco narrativo pertencente ao narrador não confiável, Gledson usa o termo justamente para se referir à perspectiva dos personagens que narram as histórias em primeira pessoa.

de “curar” a mulher (seus métodos terapêuticos não funcionam; ele diz conhecer a cônica melhor do que ninguém, mas descobre que não tem conhecimento sequer de coisas banais, como o fato de ela não ter terminado sua tese). A diferenciação entre realidade e fantasia é tênue, e a sanidade do terapeuta pode facilmente ser questionada por conta de suas alucinações. Somente ele vê os animais fantásticos, logo, as cenas nas quais eles aparecem consistem em construções narrativas do marido e não correspondem à realidade. Nesse sentido, a aparição do veado no flashback que mostra a esposa assistindo à queda de Nic, faz com que essa cena seja desclassificada como real, visto que a presença do veado denuncia a interferência da imaginação do marido, que deseja culpar a mulher pela morte do filho.

Desse modo, tal qual Bento Santiago, o personagem masculino de *Anticristo* “distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos” (SCHWARZ, 1997, p.15). Contudo, a distorção dos acontecimentos é, talvez, ainda mais perigosa no cinema do que na literatura, porque no caso de Lars von Trier há uma “materialização da *esfera psíquica* da personagem de Dafoe, como se o filme ilustrasse os processos mentais velados, mas historicamente condicionados, de uma determinada subjetividade [...]” (KRUGER, 2014, p.60).<sup>12</sup> As imagens, quando induzidas a uma associação com determinada personagem, não são desmascaradas como manipulações narrativas a não ser a partir de um olhar atento e crítico:

Dafoe é quem define diversas características da outra personagem, chegando mesmo a induzir suas opiniões, como no caso da origem de seus temores. Assim, o argumento principal que justifica a loucura de Gainsbourg – sua identificação com a tese que deveria criticar – é também uma transferência à personagem de Gainsbourg de aceções próprias da subjetividade cuja exteriorização se dá no filme. O terapeuta [...] suspeita de pensamentos que podem ocorrer na cabeça de Gainsbourg e os projeta na tela como as palavras e ações da esposa, o que devemos encarar como afastado de uma representação direta, dramática da realidade. (KRUGER, 2016, p. 109)

Por esse ângulo, toda a narrativa é contaminada pela perspectiva do marido e portanto a veracidade de todos os fatos precisa ser questionada. As “evidências” da tortura de Nic pela esposa (as fotografias e o laudo médico) são vistas *apenas* pelo terapeuta; por dependerem de uma interpretação subjetiva e tendenciosa (a intenção do personagem masculino é culpar a

---

<sup>12</sup> Os grifos são da autora.



mulher pela morte do filho), as “provas” em *Anticristo* têm o mesmo valor das “provas” de Bentinho em *Dom Casmurro*: nenhum. Porém, em ambos os casos, o leitor / espectador é induzido a aceitá-las: “[...] o ciúme de Santiago interpreta as evidências à sua maneira, e de modo tão racional que o leitor fica inclinado a partilhar suas suspeitas” (CALDWELL, 2002, p. 27). Embora no caso de *Anticristo* o narrador não seja perturbado pelo ciúme, sua interpretação da realidade é desautorizada pela paranoia e obsessão que sente. A aproximação com o romance machadiano pode auxiliar no entendimento da construção de um narrador não confiável em *Anticristo*, apesar da distância geográfica, temporal e genérica (no sentido de gênero literário e cinematográfico) das duas obras.

Uma vez que não explicita seu narrador como não confiável, a obra machadiana possibilita três leituras, segundo Roberto Schwarz:

[...] uma, romanesca, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; outra, de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências do adultério, dado como indubitável; e a terceira, efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher. (SCHWARZ, 1997, p. 10)

Analogamente, haveria também três leituras possíveis em *Anticristo*: a primeira, romanesca, na qual uma mulher enlouquece em função da morte de seu filho; a segunda, “de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências” da culpa da mãe em relação à morte do filho, sendo ela diabólica por natureza; e a terceira, a contracorrente, cujo suspeito é o marido que tem a intenção de culpar sua esposa pela morte do filho.

O desmascaramento do narrador não confiável encontra, nas duas obras, diversos obstáculos, sendo o primeiro deles a construção dos personagens. Ambos os narradores (Bento e o terapeuta) têm “prestígio poético e social”, o que facilita a adesão ao seu discurso por parte do público. Bentinho é um “cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem-falante, um pouco desajeitado em questões práticas, sobretudo de dinheiro, sempre perdido em recordações da infância [...], venerador lacrimoso da mãe [...]” (SCHWARZ, 1997, p. 10); já o personagem masculino de *Anticristo* é um terapeuta, de classe média, “bem-falante” como o outro, racional e zeloso por sua esposa, de quem cuida. Tanto Bento quanto o marido, “convincentes e simpáticos como personagens”, “foram *intencionalmente* concebidos para agradar o leitor,

aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista<sup>13</sup> do narrador” (GLEDSON, 1991, p. 8).<sup>14</sup> Em outras palavras, sua simpatia e raciocínio (aparentemente) lógico são calculados para convencer o público de algo.

Tal caracterização ganha ainda mais força quando contrastada com a descrição das personagens femininas, tidas como “culpadas” nas narrativas. Bento define a si mesmo como tomado por emoções, e associa esse traço a outro importante: sua sinceridade. Em oposição, Capitu é tida constantemente como dotada de um raciocínio calculista, o que é associado, pela narrativa, à perfídia. Desse modo, o leitor é levado a crer que Capitu planeja suas ações antecipadamente e com muita esperteza, com o único fim de alcançar objetivos egoístas, ao passo que o próprio narrador age conforme o coração, mais inocente e genuíno, portanto. Essa caracterização dificulta a credibilidade de Capitu enquanto detentora de um amor autêntico por Bento, que por sua vez acredita ser apenas um instrumento para a menina ascender socialmente. Em *Anticristo*, os personagens também são colocados em polos opostos por meio de associações arbitrárias: enquanto o terapeuta representa o lado da civilização, da racionalidade, do médico, e assume papel de sujeito, à esposa são associados os elementos de natureza, de fragilidade, de paciente a ser tratada, fazendo com que ela assuma um papel de objeto. Consequentemente, a esposa perde qualquer espécie de crédito, e é mais fácil de ser aceita como “louca” e irracional.

No entanto, uma leitura atenta das duas obras mostra como essas caracterizações podem ser questionadas. Ambos os narradores *mentem* para outros personagens, manipulam situações conforme lhes é conveniente, e nada impede que eles façam o mesmo com suas narrativas para persuadir o leitor e o espectador. No caso de *Dom Casmurro*, Bento

[...] é dado a meias-verdades. Explica sua visita à casa de Sancha “com a verdade absoluta” – ou seja, como sendo ideia de sua mãe; mas o que realmente o fez ir até lá foi a insinuação de Justina de que Capitu flertava com um rapaz. Diz à mãe que às vezes sonha com anjos e santos, mas é Capitu quem tem esses sonhos. Após contar uma de suas mentiras a Capitu, ele implora ao leitor: “Não me chames dissimulado, chama-me compassivo”. Censura Capitu por ter esquecido sua canção de amor (o pregão de doces), mas ele também a tinha esquecido.

---

<sup>13</sup> Aqui, como antes, Gledson utiliza o termo “ponto de vista” para referir-se à perspectiva dos narradores não confiáveis.

<sup>14</sup> Os grifos são do autor.

Quando seu ciúme de Escobar vem à tona, suas dissimulações tornam-se definitivas e calculadas. Ele mente a Capitu sobre suas finanças – para torturá-la e testar sua dedicação. [...] Viaja à Europa com o único propósito de dar a impressão de que visita Capitu, apesar de nunca ter sequer passado perto dela, nem ter tido ao menos a intenção de fazê-lo. (CALDWELL, 2002, p. 40)

A todo instante Bento distorce a realidade de modo a alcançar determinado fim. Analogamente, ele distorce a narrativa para convencer o leitor de que Capitu é culpada de adultério. Em *Anticristo*, como já foi mencionado, a credibilidade do terapeuta é contestada pela ineficácia de seus métodos terapêuticos por sua comprovada incapacidade de interpretar a realidade. Ademais, seu discurso é ironizado pelo autor implícito no momento em que acontecimentos do filme contradizem o personagem masculino: quando a esposa reclama que o chão está queimando, o marido retruca simplesmente “*o chão não está queimando*”, mas em seguida ela tira o calçado e mostra seu pé queimado. Outro exemplo é a tentativa de associar a mulher à natureza, como nas cenas (geralmente fantásticas) em que ela se funde com a grama ou com alguma paisagem; todavia, o desconforto da personagem feminina na natureza (seu machucado no pé, o fato de colocar um cobertor que a separa da grama para deitar-se) indica que essa simbiose não procede, embora o desejo do marido seja fundir natureza e mulher.

Assim como Bento perde a autoridade de julgar Capitu por ser mentirosa, já que ele próprio mente, o narrador de *Anticristo* não tem autoridade para julgar a sanidade de sua esposa, pois se ela ouve um choro que “não é real”, ele ouve, vê e interage com alucinações ao longo do filme inteiro.

O comentário do terapeuta de que ela tirou conclusões precipitadas sobre sua experiência parece ser, assim, reaproveitado pelo ponto de vista da obra como mais um alerta sobre as conclusões precipitadas sobre a própria narrativa tendenciosa que Dafoe vem montando, em especial no que concerne sua esposa. (KRUGER, 2016, p. 196)

Além das caracterizações que dão maior ou menor credibilidade aos personagens, há ainda outro obstáculo que dificulta a percepção desses narradores como não confiáveis, e esse obstáculo é social. Os argumentos utilizados pelos narradores são sutis e, em certa medida, convincentes, porém

[...] a arma fundamental de que dispõem é o preconceito social. Concordamos com eles porque compartilhamos suas atitudes – é por isso que a (possível) inocência de Capitu levou tanto tempo para ser descoberta e, talvez, também por isso, foi descoberta por uma mulher” (GLEDSON, 1991, p.p. 8-9).

Destarte, as duas obras tornam-se mais complexas e interessantes, uma vez que não lidam simplesmente com problemas e perturbações individuais, mas evocam questões sociais perigosamente naturalizadas. Por trás da agitação sentimental e da perturbação psicológica existe algo mais profundo; no caso de *Dom Casmurro*, os interesses sociais estão

[...] ligados à organização e à crise da ordem paternalista. Em lugar do novo Otelo, que por ciúme destrói e difama a amada, surge um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam ser intoleráveis. Neste sentido, os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise. (SCHWARZ, 1997, p. 11)<sup>15</sup>

O caso de *Anticristo* é muito parecido. A obsessão e o principal medo do terapeuta consistem na mudança ou inversão da ordem patriarcal que garante a dominação e submissão da mulher em relação ao homem. A evocação da época de caça às bruxas e todas as implicações históricas que tal evocação traz, fazem com que seja possível identificar que

[...] o discurso paranoico e persecutório de Dafoe, incorporando o senso comum para demonizar a sexualidade e a intelectualidade da mulher contemporânea, iguala-se aos discursos fantasiosos de autoridades religiosas e jurídicas, artistas, cientistas e intelectuais da Idade Moderna, que projetaram a irracionalidade, a insanidade e a crueldade de sua doutrina nas mulheres que demonizaram. Estas, tal qual Gainsbourg, precisaram perecer para que a ordem social pudesse ser garantida. O paralelo é adensado quando o enforcamento e a incineração de Gainsbourg reencenam as graves consequências da materialização de obsessões delirantes, mascaradas de

---

<sup>15</sup> Nesse trecho específico de seu estudo, Schwarz refere-se às ideias de Gledson, que teria identificado o elemento social presente em *Dom Casmurro*.

argumentos racionais, tanto na caça às bruxas quanto na contemporaneidade que o filme retrata [...]. (KRUGER, 2016, p. 232)

A indicação de que há um discurso social velado que é defendido (seja consciente ou inconscientemente) pelos narradores está nas próprias obras. Se o leitor crê na narração de Bentinho, ele é levado a acreditar que o caráter do narrador muda quando ele “descobre” que Ezequiel é filho de Escobar; no entanto, como aponta Roberto Schwarz (1997), “a viravolta decisiva dá-se mais cedo, quando Bento deixa de ser filho e se torna marido e proprietário [...]”; o Casmurro, portanto, “não nasce da traição da mulher, mas da junção de vontades confusas, em parte inconfessáveis (o ciúme desatinado, os apetites sexuais diversos), com a autoridade patriarcal, *conjugação que descarta, ou trai, o juramento de confiança e igualdade que o moço bem-nascido fizera à vizinha pobre.*” (SCHWARZ, 1997, p. 33).<sup>16</sup>

Em relação a *Anticristo*, a maior transformação do filme (resultado da mudança do narrador) ocorre a partir do momento em que a esposa declara-se “curada”, a despeito do fracasso terapêutico do marido, para a surpresa tanto do personagem masculino como do espectador.

Ao reagir de forma não esperada, rebelando-se contra a arrogância de quem age de maneira dita “mais racional”, entretanto, Gainsbourg é logo tida como louca. Basta lembrarmos que quando ela declara-se “curada” o filme desenvolve-se às avessas, com a mulher frágil e chorosa tornando-se, no interior da mente de Dafoe, a mulher-bruxa ameaçadora, ainda mais irracional, e que precisa ser aniquilada. [...] Em outras palavras, depois de sua tentativa de escapar da manipulação psicológica de Dafoe, desafiando a ordem patriarcal, Gainsbourg precisa ser punida para que a ordem volte a reinar. (KRUGER, 2016, p. 205)

Todas as vezes que a esposa desafia o marido no filme, ele é submetido a uma nova desestabilização, que é destacada de diferentes maneiras em cada caso. Quando ela comprova sua afirmação de que o chão estava queimando ao mostrar seu pé queimado ao marido, apesar de ele ter negado o fato, o terapeuta se depara com a cena fantástica na qual aparece o veado com um feto morto pendendo de seu corpo; quando ela afirma estar curada, ele se depara com

---

<sup>16</sup> Os grifos são do autor.

a raposa comendo as próprias entranhas e dizendo “*o caos reina*”. O filme torna-se cada vez mais “fantástico” e irracional à medida que o marido perde o controle e domínio sobre a esposa, tão absolutos na primeira parte do longa-metragem. De maneira similar, o discurso de Bentinho é inicialmente organizado e linear; na segunda parte do livro, essa linearidade dá lugar a digressões cada vez mais constantes, e a história fica mais fragmentária. No início de *Anticristo*, o marido controla o modo como a esposa respira, como ela anda, ele decide quando eles podem ou não fazer sexo, ele decide o que é ou não real, ele é quem explica o que ela está sentindo. Dessa forma, quanto mais a esposa comprova independência em relação ao marido e quanto mais ele perde controle sobre ela, mais ele a associa à imagem demoníaca da bruxa que precisa ser eliminada em prol da manutenção de uma ordem social machista. As “transgressões” da esposa poderiam ser associadas às “transgressões” das mulheres acusadas de bruxaria na Idade Média, sendo essas infrações quaisquer atos de “ameaça” ao domínio masculino.

As duas obras (o filme de Lars von Trier e o romance de Machado de Assis), quando são interpretadas a contrapelo e têm seus respectivos narradores desmascarados, ilustram a maestria de seus autores na manipulação de recursos formais e estéticos para construir narrativas extremamente ambíguas, que são capazes de enganar o público. Contudo, mais do que isso, quando encaradas criticamente, essas obras não só tecem comentários importantes sobre as sociedades que criticam (o Brasil do século XIX, a Idade Média e Moderna da caça às bruxas), como também têm muito a dizer sobre a sociedade que as recebe, visto que, pela aderência e naturalização dos discursos problematizados, o público demora a perceber a armadilha proposta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora S. A., 1973.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus Editora, 2003.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- GLEDSOON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Uma reinterpretção de Dom Casmurro. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- JAKOBSON, Roman. “Decadência do cinema?”. In: \_\_\_\_\_. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- KRUGER, Patrícia de Almeida. *Penetrando o Éden: Anticristo*, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes. 2016.

286f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. \_\_\_\_\_. A projeção da loucura na figura feminina em *Anticristo*, de Lars von Trier. *Criação & Crítica*, São Paulo, v.13, pp.55-68, 2014. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/83847>>. Acesso em: 19 jul. 2018. \_\_\_\_\_. “Gaslighting no filme *Anticristo* – uma perspectiva brechtiana para discutir a opressão feminina no filme de Lars von Trier”. *Revista Geni*, São Paulo, 2015. Disponível em: < <http://revistageni.org/12/gaslighting-no-filme-anticristo/>>. Acesso em: 19 jul. 2018. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002. SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. In: \_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ANTICRISTO. Lars von Trier, 2009.