

**O FEMININO MALDITO EM *ANTICRISTO*, DE LARS VON TRIER:
UMA LEITURA A PARTIR DA TEORIA DO IMAGINÁRIO¹**

**THE CURSED FEMALE IN LARS VON TRIER'S *ANTICHRIST*:
A READING BY MEANS OF THE THEORY OF THE IMAGINARY**

Jessé Antunes Torres²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1575-8880>

Resumo: Este ensaio propõe uma leitura do filme *Anticristo*, de 2009, escrito e dirigido por Lars von Trier, a partir da teoria do imaginário, entendida aqui a partir dos estudos de Durand (2012). Nesse movimento de leitura, este trabalho se aproxima metodologicamente da mitocrítica, embora não a estejamos seguindo à risca. O cinema é tomado enquanto uma tecnologia do imaginário, na medida em que mobiliza imagens e afetos. O filme escolhido é especial, pois opera numa lógica simbólica e imagética, psicanalítica, abandonando o “realismo” para dar lugar ao devaneio, ao sonho e às manifestações do inconsciente. A partir da análise, evidencia-se que regendo o filme encontra-se o imaginário de um feminino maldito herdado dos mitos fundadores judaico-cristãos (Lilith, Eva), que culmina, na Idade Moderna, na figura da bruxa.

Palavras-chave: Anticristo. Lars von Trier. Imaginário. Feminino maldito. Mitos fundadores.

Abstract: This essay proposes a reading of the 2009 movie *Antichrist*, written and directed by Lars von Trier, based on the theory of the imaginary, here understood from the studies of Durand (2012). In this examination movement, this work methodologically approaches Durand's myth critique, although we are not following it to the letter. Cinema is taken as a technology of the imaginary, as it mobilizes images and affections. The chosen movie is special, as it operates in a symbolic and imaginal, psychoanalytical logic, abandoning “realism” to give way to daydreams, dreams, and manifestations of the unconscious. From the analysis, it is evident that conducting the film is the image of a cursed female inherited from the Judeo-Christian origin myths (Lilith, Eve), which culminates, in the Modern Age, in the figure of the witch.

Keywords: Antichrist. Lars von Trier. Imaginary. Cursed female. Origin myths.

¹ Texto apresentado como trabalho final da disciplina Tópicos Especiais em Estudos do Imaginário, semestre 2021-1, no PPG em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul).

² Doutorando em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Mestre em Ciências da Linguagem (Unisul). Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

“Toda a malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher”

(Eclesiástico 25, 26)

Para Durand, como expressa Almeida (2020, p. 40), a história ocidental é uma história iconoclasta, “[...] que combate, abomina e execra as imagens, que não as reconhece como portadoras de conhecimento, que não respeita sua realidade”. Nessa tradição, a razão é a única via de acesso ao real, de validação de verdades, e a imaginação é relegada a um papel secundário, que “[...] até pode *representar* a realidade, mas não é real em si” (ibidem, loc. cit.). Contudo, “na perspectiva dos estudos antropológicos do imaginário, essa visão, por mais predominante e duradoura que tenha sido, mostra-se equivocada [...]” (ibidem, loc. cit.). Partindo do pressuposto de que o ser humano, diferentemente dos outros, é um animal simbólico (Cassirer), pois usa de mediação simbólica em sua relação com o mundo, a teoria do imaginário de Durand (2012) postula que a imaginação tem primazia na organização do real. O imaginário precede, portanto, a racionalidade, e suas origens remontam ao nível biopsíquico. Ele responde “[...] tanto pelos fantasmas, pelos monstros, pelos sonhos e pesadelos quanto pelos pensamentos, pelos discursos e pelos devaneios” (ALMEIDA, 2020, p. 43-44). O real é, em última instância, inseparável do imaginário. “Não é o imaginário espelho, reflexo ou representação da realidade, mas seu agente organizador e transformador, pois imagina objetos, construções, artes, tecnologias, pensamentos etc. antes que existam e de modo a tornar possível [...] sua existência concreta” (ibidem, p. 44).

Para Durand (1988, p. 11 apud ALMEIDA, 2020, p. 44),

a função da imaginação é antes de mais uma função de eufemização, não um simples ópio negativo, máscara que a consciência ergue face à horrenda figura da morte, mas pelo contrário dinamismo prospectivo, que, através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo.

O cinema é uma das chamadas tecnologias do imaginário, na medida em que mobiliza essas imagens com-partilhadas, na medida em que é um verdadeiro *festival de afetos*, na expressão de Barthes. Mesmo o cinema dito documental não prescinde da imaginação. Para Almeida (2020), desde os seus primórdios o cinema procedeu por manipulações estéticas, e portanto sempre jogou com o imaginário. Para o autor, “o que se opõe ao real não é o imaginário, mas a ilusão. Do mesmo modo, o que se opõe à verdade

é a mentira e não a ficção” (ALMEIDA, 2020, p. 42). “[...] A ilusão [...] é um mecanismo de proteção que impede justamente de vermos o real. [...] Não nega o real em sua totalidade, mas esconde sua parte desagradável, vira o rosto, olha para outro lugar, se possível se esconde dela” (ibidem, p. 42-43). Por sua vez, “[...] a ficção não tem ligação nem com a verdade nem com a mentira, já que funciona no plano do imaginário e, como tal, pode servir tanto para organizar o real como para fugir dele, ou dele se proteger por meio de uma ilusão” (ibidem, p. 45). A ficção “[...] promove uma mediação simbólica, organiza imaginariamente o real e suscita emoções, sentimentos, enfim, uma participação subjetiva” (ibidem, loc. cit.).

Nesse sentido, o filme que trazemos para análise, *Anticristo* (2009), escrito e dirigido pelo realizador dinamarquês Lars von Trier, é uma obra privilegiada para analisar essas questões, pois lida justamente com a temática da morte, o maior dos mistérios e razão de nossa angústia existencial (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020). Mas, além disso, porque é um filme que trabalha com as imagens do inconsciente – devaneios, sonhos, delírio etc. Nesse sentido, o filme opera por uma lógica simbólica, e veremos que há uma justificativa para isso. *Anticristo* traz muito marcadamente a questão da psique humana. Não é um filme fácil, em todos os sentidos, pois também traz cenas cruas e impressionantes de violência. Deixa muitos afetos e poucas respostas claras ao fim. O filme mistura drama e pitadas de terror e foi feito após o diretor experienciar ele mesmo a depressão. Alguns consideram *Anticristo* a primeira obra de uma Trilogia da Depressão de Lars von Trier, integrada ainda por *Melancholia* (2011) e *Ninfomaníaca* (2013).

Não seria tão interessante aproximarmos-nos de um filme como esse com uma forte luz científica, que visa a tudo esclarecer, pois apenas veríamos o que o olho exterior é capaz de capturar. É nesse sentido que os estudos do imaginário, área considerada por certo tempo “a louca da casa”, se revelam férteis para abordarmos esta obra.

O procedimento que iremos adotar se aproxima, na mitodologia durandiana, da mitocrítica, embora não estejamos seguindo esse método à risca. Trata-se de “[...] uma técnica de investigação que parte das obras literárias, artísticas, dos relatos, histórias de vida, documentos e narrativas de modo geral para depreender os mitos diretores dessas produções. Compreende que há um relato mítico inerente à significação de todo relato” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020, p. 116). Como defendia Campbell (2007), o mito é sonho despersonalizado, e o sonho, mito personalizado.

Anticristo

O filme tem como personagens apenas marido (interpretado por Willem Dafoe) e esposa (interpretada por Charlotte Gainsbourg), cujos nomes não ficamos sabendo. No prólogo, o casal faz sexo, enquanto o filho pequeno, Nick, escapa do berço, caminha pelo apartamento e acaba caindo de uma janela aberta.

No primeiro capítulo, “Luto”, no funeral da criança, ele chora convulsivamente, enquanto ela tem o semblante sério e desmaia. Um mês depois, ela ainda está internada, com um suposto “luto anormal”. O marido, que é terapeuta, acredita que o médico dela está exagerando na medicação e que o luto dela não tem nada de anormal. A mulher replica que o marido não é médico e diz: “Acredite, há pessoas mais inteligentes que você”. Ela se culpa pela morte do menino, dizendo que era a única que sabia que Nick costumava perambular pela casa.

O marido consegue articular a alta da esposa, o que ela critica, dizendo que ele não conseguiu deixar de se intrometer. Ela enfatiza que um terapeuta não deve tratar a própria família, ao que ele responde que ninguém a conhece melhor que ele.

No apartamento do casal, na região de Seattle, EUA, chega pelo correio uma cópia da autópsia da criança, que ele guarda no bolso do casaco, possivelmente para evitar mais dores. Ela decide parar de tomar os medicamentos. Na cena seguinte, chora convulsivamente e diz que quer morrer também.

Na cama, ela diz ao marido que ele sempre foi distante dela e de Nick, e que no verão passado, o último do menino, ele estivera distante como pai e como marido. Ela diz que, antes de ela se tornar sua paciente, ele nunca se interessou por ela, e que ele não se importa que o filho morreu. Ele responde que no verão anterior quis respeitar a vontade dela, que pedira paz para escrever sua tese. Ao que ela replica: “Talvez eu não tenha falado sério”. Ele diz que entendera que ela queria escrever sozinha, que ela e Nick iriam para o sítio chamado Éden com esse objetivo. “Mas eu não terminei [*a tese*]”, ela confessa, o que ele não sabia. “O projeto não pareceu tão interessante lá. Ou pior, uma mentira.” Ela o faz recordar que ele inclusive havia criticado a superficialidade da proposta, e diz que essas críticas fizeram-na enxergar o projeto dessa forma.

Ela sofre com sintomas físicos de ansiedade e ele a ajuda com técnicas de respiração e relaxamento. Ela desperta no meio da noite com forte desejo sexual, mas ele rejeita a relação.

Na cena seguinte, ele explica que expor-se aos medos é a única coisa que pode ajudá-la, e propõe fazer um diagrama piramidal dos maiores temores dela, mas a mulher não consegue se lembrar de nada de imediato.

No meio da noite, ela tem outro surto, após o qual novamente força a relação sexual com ele, e desta vez ele cede e acaba por penetrá-la, arrependendo-se depois.

Ele propõe que, se ela não consegue dizer *do que* tem medo, talvez saiba dizer *onde* o sente. “A floresta”, ela responde. Ele estranha, porque ela sempre gostara da floresta, e pergunta se seria alguma floresta em particular. Ela revela que é a floresta de Éden, o sítio. Ele sugere colocar o jardim de Éden no topo da pirâmide dos medos, mas ela diz “Não tão ao topo”, sinalizando que haveria algo ainda mais temido.

O casal parte para Éden. Imagens subliminares desconcertantes podem ser vistas, como uma que mostra os rostos dela e dele fundidos soltando um grito de horror, como na pintura *O Grito*, de Munch. No trem, ele propõe uma espécie de exercício de hipnose, em que ela deveria se imaginar chegando ao sítio. Ele pede que ela se imagine deitando na relva em volta da cabana e se misturando com o verde, o que ela consegue. Após a hipnose, ele diz que a mente pode alcançar tudo aquilo que ela pode conceber e acreditar.

Na floresta rumo a Éden, ela corre e diz que o chão está queimando, o que ele classifica como delírio. Ela pede para descansar um pouco e tira um cochilo. Enquanto isso, ele dá uma caminhada pela floresta. Nesse momento acontece o primeiro de três avistamentos “mágicos” de animais por parte dele: uma brisa sopra e então ele encontra uma cervo que tem um filhote natimorto ainda dependurado ao seu corpo.

No início do capítulo dois, “Dor (O caos reina)”, vemos que a esposa tem muito medo de cruzar a pontezinha sobre o riacho para chegar a Éden, e só consegue fazê-lo correndo. No jardim ao redor da cabana há uma grande pilha de galhos secos. Já na cabana, ele acaba encontrando umas fotos Polaroid tiradas no verão anterior. À noite, ouvem-se barulhos bizarros no teto, mas ela explica que são apenas bolotas de carvalho caindo.

De manhã, o marido acorda com a mão direita, que ficara para fora da janela, infestada de carrapatos. Ele arma um exercício psicológico para que a esposa sinta a grama e vá aos poucos perdendo o medo. Não sem muito esforço, ela consegue finalizar o exercício e chora. Na sequência, algo a desestabiliza ainda mais: um filhote de passarinho cai do ninho sobre um formigueiro e logo uma ave de rapina vem reclamá-lo para si, devorando-o.

Ela confia que já teve medo naquele lugar antes, e que foi por medo que parou de escrever sua tese, que versava sobre o tema “ginocídio” (feminicídio). Enquanto

preparava seu manuscrito, ela ouviu Nick chorar, porém o som não vinha de lugar algum, pois o menino estava brincando em silêncio no paiol. Após o relato, ele diz que o que ela experienciou não era real. Ao ouvir isso, ela se enfurece e tenta agredi-lo, dizendo: “Você não devia ter vindo aqui. Você é tão arrogante!”

Na cena seguinte, o casal ouve novamente bolotas caírem no telhado e a mulher fala sobre a reprodução dos carvalhos: “[...] foi importante saber disso quando estive aqui com Nick. As bolotas de carvalho ficavam caindo do telhado. Caindo e caindo... Morrendo e morrendo. E entendi que... tudo que costumava ser bonito em Éden talvez fosse horrível. Agora ouço o que não ouvia. O choro de tudo o que vai morrer”. Ele responde que é tudo muito tocante, se fosse um livro infantil, pois no mundo real carvalhos não choram. “Seus pensamentos distorcem a realidade”, ele diz, “e não o contrário”. Mas ela insiste: “A natureza é a Igreja de Satã”. Nesse momento, um vento mais forte sopra e ela diz: “Ele [*Satã*] está aqui. Essa foi a respiração dele”. O marido levanta e fecha a janela. Ele põe, no topo da pirâmide dos medos, a palavra Satã, mas em seguida risca, incerto.

Em estado hipnagógico, ela fala: “Nick... Ele se afastou de mim da última vez. Estava sempre fora de casa. Ele poderia ter se esforçado mais para me apoiar”.

No bolso do casaco, ele reencontra a autópsia de Nick e finalmente a lê, descobrindo algo que o afeta, mas que não é revelado ao espectador nesse momento.

No dia seguinte, ela acorda muito bem e disposta, embora ele pareça contrariado. Ele diz que dormiu bem, mas teve uns sonhos estranhos, ao que ela responde: “Sonhos não são interessantes para a psicologia moderna. Freud está morto, não está?”. Ela passeia em meio à floresta e diz estar curada, enfiando a mão na toca da raposa. Porém, tudo tem um ar falso, de calma antes da tempestade. Diante desse ceticismo do marido, ela se irrita e diz: “Você não pode ficar feliz por mim, né?” Então há o segundo avistamento animal: um vento sopra e ele encontra uma raposa, que, tocada, revida como que ameaçada, e na sequência vemos que o animal tem uma profunda ferida que ele mesmo ajuda a abrir com os dentes. Finalmente, a raposa fala com uma voz diabólica: “O caos reina”.

No capítulo três, “Desespero (Ginocídio)”, munido de uma escada e de um lampião, ele sobe até o sótão da cabana, onde encontra o manuscrito da tese dela e algumas imagens utilizadas na pesquisa: mulheres consideradas bruxas na fogueira, sendo torturadas e interrogadas pela Inquisição. Sobre uma mesa está o manuscrito da tese. Há também um mapa do céu onde se pode ver uma constelação chamada Os Três Mendigos, formando as figuras *Pain [Dor]* (uma raposa), *Grief [Luto]* (uma cervo) e *Despair [Desespero]* (um

corvo). Ele folheia o manuscrito da tese e percebe que a caligrafia dela vai degenerando ao longo do caderno até virar um garrancho ilegível, quando então o texto acaba.

Na cena seguinte, ele propõe um exercício de psicodrama: ele interpretaria os pensamentos que provocam medo nela, enquanto ela, o papel do pensamento racional. Ele começa dizendo que ele é a natureza. Ela diz que a natureza não pode machucá-la, que natureza é apenas o verde lá fora, ao que ele responde que a natureza também está cá dentro: natureza dos seres humanos. Nesse momento, ela compreende:

O tipo de natureza que faz as pessoas causarem mal às mulheres. ... Esta natureza me interessou quando estive aqui. Era o assunto da minha tese. Mas você não deveria subestimar Éden. ... Descobri mais do que imaginava. Se a natureza humana é maldosa, também é válido para a natureza... Natureza de todas as irmãs. As mulheres não controlam seu corpo. A natureza é que controla. Escrevi isso nos meus livros (ANTICRISTO).

Ele então condena o fato de ela não ter sido crítica sobre os textos com que trabalhou, pois endossou a misoginia em vez de denunciá-la.

Na cena seguinte, o casal faz sexo e ela pede que ele bata nela, mas ele nega: “Eu não quero”. “Então você não me ama.” “OK! Talvez eu não te ame”, ele diz. Ela fica furiosa e sai da cabana nua. É noite. Ela vai até a floresta e, deitada sobre as raízes de uma grande árvore, se masturba vigorosa e convulsivamente. Nesse momento a cena mostra ele chegando e dando um forte tapa no rosto dela, que pede mais. Então ela é possuída por ele ali mesmo. Na sequência, o plano vai se abrindo paulatinamente e vemos que das raízes da árvore saem braços de cadáveres.

“O bem e o mal não têm nada a ver com terapia”, diz ele na cena seguinte. “O mal do qual você fala é uma obsessão.”

Ela encontra a autópsia de Nick e pergunta o que é aquilo. Nesse momento, um *flashback* mostra que o que o exame revelou foi uma pequena deformidade nos ossos dos pés da criança, prévia à morte – um achado irrelevante para o inquérito policial. Ele então a confronta sobre o fato de que em uma das Polaroids tiradas no verão passado os sapatos direito e esquerdo de Nick estão trocados, ao que ela responde que devia estar distraída naquele dia. No entanto, ele vai até o paiol e confirma que em todas as fotos, em vários dias diferentes, o menino está com os sapatos trocados. Nesse momento ele coloca no topo da pirâmide dos medos “*Me*” (ela mesma).

Então ela aparece e o golpeia com um pedaço de lenha, dizendo que ele a está

deixando. Ela tira as calças dele e força a relação sexual mais uma vez. Após algumas estocadas, sai de cima dele e acerta o pênis ereto com o pedaço de lenha. Ele desmaia. Ela masturba o falo ainda intumescido, que “ejacula” sangue. Em seguida ela faz um furo na perna dele, entre os ossos, e ali insere o eixo de uma pesada pedra de amolar, afixando-a com uma porca. A chave-inglesa usada é jogada embaixo da cabana.

Ele acorda e tenta se livrar da pedra, mas não consegue. Arrasta-se para a floresta. Esconde-se dela na toca da raposa. Enquanto isso, ela fica cada vez mais histérica à sua procura. Nesse momento, dentro da toca, há o terceiro avistamento animal: um corvo, que, mesmo recebendo várias pedradas, não para de crocitar, indicando o paradeiro dele. Mas a toca desmorona e ela não consegue tirá-lo de lá.

No capítulo quatro, “Os Três Mendigos”, ela revém momentaneamente de seu estado dissociativo, pedindo perdão ao marido, e o retira de debaixo da terra. Vai atrás da chave-inglesa, que não encontra. Ajuda-o a se arrastar até a cabana, onde ele pergunta: “Você quer me matar?”. “Ainda não”, ela diz, “os Três Mendigos ainda não estão aqui. ... Quando os Três Mendigos chegarem, alguém tem que morrer”. Ela pega na gaveta da cozinha uma tesoura. Deitada ao lado do marido, pede que ele estimule seu clitóris. Então é insinuado em *flashback* que, na noite em que Nick morreu, enquanto tinha relação sexual com seu marido, ela teria visto a criança perambular e nada teria feito. No chão da cabana, então, ela corta o próprio clitóris com a tesoura, soltando um grito horrível que chama os Três Mendigos.

Ele vê pela janela naquele momento as estrelas formando exatamente a constelação Os Três Mendigos. Uma chuva de granizo cai e eis que vêm se abrigar na cabana a cervo e a raposa. Debaixo do assoalho, o corvo crocita, e a tábua é quebrada pelo marido para que o animal saia. No local onde o corvo estava é encontrada a chave-inglesa.

O marido estava se libertando da pedra em sua perna quando ela crava a tesoura nas suas costas. Mas ele consegue finalmente livrar-se do peso e então dessa vez é ele quem é tomado por uma reação de luta ou fuga. Ele a esgana, asfixiando-a até a morte. No jardim, queima o corpo em uma pira de galhos secos. Quando ele está deixando Éden, uma imagem onírica que remete ao tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas*, de Bosch, mostra que a floresta ao redor da cabana está cheia de cadáveres.

No epílogo, ele deixa Éden mancando. Senta-se no mato para comer algumas frutas selvagens e encontra uma pena negra. Então ele tem mais uma derradeira visão dos Três Mendigos. Ao levantar-se e olhar colina abaixo, ele avista centenas de mulheres que caminham em sua direção.

Um psiquismo feminino

Devido à maneira como Von Trier construiu sua obra, ao fim do filme podemos ficar com algumas perguntas. Era a mulher de fato uma bruxa que teve uma premonição de que seu filho corria perigo, ou tudo não passou de um delírio de autoacusação? Teria ela de fato se omitido na noite da morte de seu filho? A astúcia de Von Trier é que, dependendo da resposta que dermos a esses questionamentos, estaremos assumindo a perspectiva “científica” do marido ou “mágica” da mulher. Do ponto de vista do imaginário, entretanto, a resposta a essas perguntas não importa, pois as imagens se fazem presentes de qualquer forma. Como escreve Silva (2020), “o imaginário coloca-se fora do registro da verdade factual”, e quando estamos falando de ficção, então a liberdade é ainda maior.

Entendemos que uma das chaves para a compreensão do filme está no momento em que ela diz ao marido que no verão anterior ele estivera ausente como pai e como esposo. Ela precisava de paz para terminar seu estudo, mas talvez essa paz não se encontrasse em Éden, e sim na ajuda dele com o cuidado da criança, pois a escrita de uma tese implica muitas horas de ausência. De forma que uma questão que o filme levanta é o machismo estrutural que se encontra na cultura. A personagem da esposa é como uma Eva que busca o conhecimento, prova do fruto da árvore da ciência do bem e do mal e tem seus olhos abertos para sua própria condição de mulher.

A natureza é onde “o caos reina” porque está livre dos valores do mundo humano da cultura. A natureza é onde os seres devoram uns aos outros sem remorso, enquanto o homem tem com a vida e a morte uma relação muito diferente. No livro do Gênesis (1, 26), é dito que fomos feitos à imagem e semelhança de Deus, e essa nossa relação especial com o Criador nos separa dos animais, pois somos dotados de inteligência, vontade e linguagem. Tudo que é vivo vai morrer, mas somente o homem tem consciência de sua finitude, e essa é a fonte de sua *angústia*. Porém, devemos ler a palavra homem também no sentido de *macho*: se, como expõe Studart (1987, p. 34), “o homem é o que produziu. É o sujeito da História. Foi ele que criou os valores desta civilização masculina” e raros foram os nomes femininos nas enciclopédias, o mundo dos valores, profundamente marcado pela tradição judaico-cristão, é essencialmente masculino.

Os ciclos reprodutivos do sexo gestante ligam as mulheres à natureza, e recai muito fortemente sobre a mulher a responsabilidade sobre a segurança e o bem-estar das

crianças pequenas. Somos, como escreveu Campbell (2007), a espécie que fica mais tempo junto ao seio materno, e disso decorre que a criança e a mãe formam uma unidade dual, física e psicologicamente. As mais permanentes disposições da psique humana seriam aquelas geradas por este fato, escreve esse estudioso da mitologia.

Toda ausência prolongada da mãe provoca tensão na criança e conseqüentes impulsos agressivos; da mesma maneira, quando se vê obrigada a controlar a criança, a mãe desperta nela respostas agressivas. Portanto, o primeiro objeto da hostilidade da criança é idêntico ao primeiro objeto do seu amor; seu primeiro ideal [...] é a unidade dual entre a Madona e o Bambino (CAMPBELL, 2007, p. 17).

Como expõe Studart (1987), mesmo após o parto, para a mãe a criança ainda é uma parte de seu ser, é carne de sua carne, faz parte de seus tecidos. Para a autora, isso faz com que algumas mães colem-se ansiosamente a seus filhos e inclusive se coloquem entre eles e o mundo quando estes começam a crescer.

Para a autora, a educação que se dá às meninas desde cedo as treina para as tarefas de mãe e esposa, atrofiando as suas capacidades como outrora se atrofiavam os pés das chinesas. O menino é estimulado a brincar na rua, enquanto a menina, a ficar em casa e se enredar nos problemas da mãe. O menino é solto, enquanto a menina, presa. Pouco ou nada é acenado a ela no sentido da ciência, das alegrias da inteligência. No mercado de trabalho, apesar de todos os avanços, as mulheres recebem menos que os homens, e alguns empregadores as recusam em seus quadros devido ao fato de precisarem sair em licença-maternidade e para o aleitamento.³

Ao verem as conquistas dos homens, as mulheres perguntam-se por que não poderiam ser elas mesmas as realizadoras de tais sucessos. Assim, muitas vão parar no consultório do psicanalista, instaladas na depressão e na insatisfação. Porém, como escreve Studart (1987, p. 27), “os psicanalistas não têm projeto nenhum a oferecer às suas clientes. [...] Não podem mudar a angústia das mulheres sem mudar o papel que elas exercem em nossa sociedade”. A mulher é vista como um corpo, um objeto de cama e mesa, e altamente obsolescente. “Quando demonstra idéias e defende teorias, ninguém lhe examina essas idéias

³ Um dos maiores exemplos desse pensamento encontra-se em uma entrevista do então deputado federal Jair Bolsonaro ao jornal *Zero Hora* em 2014: “Entre um homem e uma mulher jovem, o que o empresário pensa? ‘Poxa, essa mulher tá com aliança no dedo, daqui a pouco engravida, seis meses de licença-maternidade...’ [...] Quem que vai pagar a conta? O empregador” (FOSTER, Gustavo. Bolsonaro diz que não teme processos e faz nova ofensa: “Não merece ser estuprada porque é muito feia”. *Zero Hora*, 10 dez. 2014).

ou teorias. Dizem-lhe: ‘É feia, pensa assim porque é feia’” (ibidem, p. 30).

Embora o texto de Studart seja de 1974, as coisas não mudaram tanto. A autora defendia o trabalho como única maneira de as mulheres de fato se emanciparem, enfrentando os problemas do mundo, mas reconhecia que na União Soviética, onde elas representavam 50% da força trabalhadora, mesmo assim não ocupavam de maneira igualitária os cargos de chefia e decisão. Também a socióloga italiana Silvia Federici, segundo Faria (2018), ressaltou o fato de Marx ter pensado a questão do homem proletário, mas não a condição específica da mulher.

Em uma das poucas ocasiões em que reflete sobre a questão feminina, o filósofo Vilém Flusser (1972, p. 41) escreveu que

[...] a mulher é determinada na sociedade por fatores muito mais fundamentais que os econômicos e biológicos, embora esses fatores estejam, todos eles, encobertos pelo lixo do esquecimento. Escondem-se naqueles depósitos de lixo chamados “inconsciente” ou “mito” e de lá ressurgem espontânea e periodicamente para terrorizar mulheres e homens, nas formas impudicamente nuas como o é a mãe devoradora e o amante castrado [...].

Flusser chama o mito e o inconsciente de depósitos de lixo não num sentido negativo, mas a partir de uma compreensão do lixo enquanto resíduo da cultura ainda não desintegrado. Assim, ele dirá que a arqueologia é a pioneira das ciências da pesquisa do lixo, mas na sua esteira vêm psicanálise, etimologia, mitologia etc. Flusser acreditava que o feminismo é decorrência muito mais de uma tomada de consciência arqueológica que histórica. Ele escreve que, até haver essa “revolução do lixo”, o ponto de vista feminino sobre a feminilidade e a masculinidade não era apenas indisponível, mas inimaginável. A mulher era objeto até para si própria, pois só podia se ver do ponto de vista masculino.

Flusser coloca fenomenologicamente a questão da mulher nos seguintes termos: a mulher é côncava, e o homem, convexo. Em termos católicos, é ora *cálice do pecado*, ora *cheia de graça*, “mas sempre vasilhame”. Porém, essa concavidade feminina não é falta (“inveja do pênis” freudiana), não é vazia, embora oca, e não necessita ser preenchida (*horror vacui*), como a convexidade quer acreditar.⁴ O côncavo é na verdade a verdade do convexo, escreve Flusser. Porém, do ponto de vista masculino, a mulher é lata de lixo.

Em *Anticristo*, o personagem do marido comete o erro de tentar tratar, como

⁴ Como expõe Faria (2018), vem de Aristóteles a ideia de que a mulher é inferior ao homem porque malformada, carente de algo.

terapeuta, sua própria esposa – algo vedado por muitos códigos de ética. Em sua atitude está implícita a crença de que a razão e o esclarecimento estariam acima do fato de ele estava implicado naquele contexto psicológico. Embora pratique uma linha terapêutica que não parece ser psicanálise, já em Freud, em seu texto “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise”, encontramos conselhos no sentido de o psicanalista não tratar pacientes com os quais possui amizade ou laços sociais, ou mesmo familiares de pacientes (AGOSTINI, 2013).

Em “Luto e melancolia”, Freud (1974) distingue da melancolia o afeto normal do luto, escrevendo que o quadro geral das duas condições justificaria a correlação entre ambas. Segundo o fundador da psicanálise, em algumas pessoas as mesmas influências produzem melancolia no lugar do luto, que consistiria num trabalho de retirada da libido de um objeto que não existe mais. Para Freud, a oposição a essa retirada pode ser tão intensa que dá origem a um desvio da realidade, uma psicose alucinatória. Mas o luto compele o ego a desistir do objeto e continuar a viver. Já a melancolia também poderia ser caracterizada pela perda de um objeto amado, mas, segundo Freud (ibidem, p. 277), “[...] uma perda de natureza mais ideal”. O melancólico representa seu ego como desprovido de valor, desprezível, num delírio de inferioridade com perda do amor-próprio. Mas a chave desse quadro, para Freud, seria que as autorrecriminações são na verdade “[...] recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio paciente” (ibidem, p. 280). “A mulher que lamenta em altos brados o fato de o marido estar preso a uma esposa incapaz como ela, na verdade está acusando o *marido* de ser incapaz, não importando o sentido que ela possa atribuir a isso” (ibidem, p. 281).

Freud escreve que, quando há uma disposição para a neurose obsessiva, há mais chances de o luto comum transformar-se em melancolia, no sentido de que a pessoa enlutada acredita ser culpada pela perda do objeto amado. A melancolia resulta em autotortura e pode terminar no suicídio, quando o ego trata a si mesmo como objeto, vencendo o instinto de preservação da vida. Na melancolia, para Freud, a relação com o objeto comporta uma ambivalência, e travar-se-iam lutas entre o amor e o ódio em torno do objeto.

O feminino maldito e a figura da bruxa

Uma das acepções da palavra anticristo é a daquele que se opõe ao cristianismo. O termo é muitas vezes associado ao Diabo, mas Kelly (2008) expõe que não há um Anticristo, mas anticristos, que são humanos. Nietzsche, o mesmo filósofo que falou em uma

verdade mulher⁵ (FARIA, 2018), escreveu um livro chamado *O anticristo*, em que faz duras críticas à Cristandade. Para ele, a história do Cristianismo é a história de um grande mal-entendido, e o último dos cristãos morreu na cruz. Nietzsche condena no Cristianismo, entre outras coisas, o desprezo do corpo e a negação deste mundo e desta vida sob a promessa de um outro mundo, metafísico, bem como a negação da vontade, o elogio da fraqueza, a piedade e o ódio à alegria.

No filme *Anticristo*, o letreiro inicial traz uma das letras T da palavra substituída pelo símbolo ♀, associado ao planeta Vênus e usado para representar o sexo feminino – indicando que este estaria de alguma forma em oposição a Cristo.

No relato antropogônico do livro do Gênesis (2-3), Deus, após criar o homem ('adam) do barro ('adamah),⁶ fez cair sobre ele um torpor, tomou uma de suas costelas e dela modelou uma mulher. Nesse momento ambos estavam nus e não tinham vergonha. No centro do jardim do Éden, Deus colocara a árvore da vida – símbolo da imortalidade –, mas também a árvore da ciência do bem e do mal, cujo fruto não deveria ser comido. Porém, instigada pela Serpente falante,⁷ a mulher prova do fruto e também o dá a seu marido. Assim, eles passam a sentir vergonha de sua nudez e são expulsos do paraíso, perdendo também sua imortalidade. Recebem os nomes de Adão e Eva. Adão é condenado, entre outras coisas, a trabalhar arduamente pelo alimento (Éden era um jardim de delícias), e Eva, a parir com dores. A Eva, Deus também diz: “Teu desejo te impelirá ao teu marido/ e ele te dominará” (GÊNESIS 3, 16). Conforme podemos ler nas glosas da Bíblia de Jerusalém, conhecer o bem e o mal é algo que Deus reserva a si. Não se trata de onisciência, que o homem não adquire ao comer do fruto, nem de discernimento moral, que já tinha quando cometeu o pecado original, mas da faculdade de decidir por si mesmo o que é o bem e o que é o mal – autonomia moral que nega a condição de criatura. O primeiro pecado é um pecado de orgulho, que atenta contra a soberania de Deus. Porém, como Kelly (2008) observa, se apenas Eva tivesse comido do fruto, a descendência do casal não teria sido maldita, uma vez que se acreditava que apenas o homem teria papel ativo na procriação, cabendo à mulher ser apenas receptáculo. O pecado original é de Adão.

⁵ Em *Além do bem e do mal*.

⁶ Campbell (2007, p. 146-7) escreve que, para os ensinamentos cabalísticos dos judeus da Idade Média, bem como nos escritos cristãos gnósticos do século II, Adão, quando de sua criação, era andrógino, antes de o aspecto feminino ser-lhe retirado na forma de Eva. Essa remoção do feminino simboliza a quebra da perfeição na dualidade.

⁷ A interpretação de que a Serpente seria o Diabo é *a posteriori*, escreve Kelly (2008). A Serpente seria apenas uma espécie de alegoria para um processo humano.

Mas esta não é a única versão da história. Para alguns estudiosos, houve o apagamento de uma figura de Éden. Segundo a tradição cabalística, a primeira mulher foi Lilith, criada do barro como Adão. Lilith, porém, teria se negado a deitar sob Adão no momento do coito, pois ela acreditava ter os mesmos direitos que o homem, uma vez que fora feita da mesma argila. Adão apela para Deus, que também é macho e lhe dá razão. Lilith rebela-se, pronuncia o nome de Deus e abandona Éden, tornando-se um demônio. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986), Lilith representa as iras antifamiliares, conjugais e filiais. É rechaçada ao abismo, ao fundo do oceano, onde não cessa de receber punição pela perversão do desejo que a distancia da participação nas normas. No conto “Lilith”, de Primo Levi (2005), encontramos mais histórias relacionadas a essa figura:

Ela é gulosa do sêmen humano e está sempre à espreita onde o sêmen possa ser derramado, especialmente entre os lençóis. Todo sêmen que não for para o único lugar consentido, isto é, para dentro do ventre da mulher, é dela: todo sêmen que um homem tenha desperdiçado durante a vida, por sonho, por vício ou adultério. É claro que sobra muito para ela, e por isso está sempre grávida e não pára de procriar. Sendo uma diaba, ela pare diabos, mas eles não têm capacidade de fazer muito mal, mesmo que quisessem. São espíritos malignos, sem corpo: azedam o leite e o vinho, correm à noite sobre os forros dos tetos e dão nós nos cabelos das meninas.

Na mitologia grega, é Pandora a primeira mulher, que, tomada pela curiosidade, abre a caixa de Epimeteu, deixando escapar quase tudo que ela continha, com exceção da esperança. Há duas versões para a história – em uma delas, a caixa encerrava artigos malignos, como a gota, o reumatismo e a cólica. Na outra, mais provável, a caixa continha coisas boas – presentes de casamento dos deuses (BULFINCH, 2002). Do contrário, não estaria ali a esperança. Mas o sentido do mito é o mesmo. A mulher é maldita na tradição ocidental, seja ela Eva, Lilith ou Pandora. Como escreve Faria (2018, p. 77), “[...] a ideia que persiste é a do feminino como potência transgressora da norma que faz emergir a consciência abrupta da finitude. Podemos considerar que o que há na caixa e no fruto é o entendimento de que o encontro com a vida é necessariamente o encontro com a morte”.

Durante o período da Inquisição, a Igreja Católica transformou a crença nesse suposto mal inerente à mulher em uma prática sistemática de feminicídio. Como escreve Faria (2018, p. 43), “a bruxa é um dos significantes mais fortes para a face maldita do feminino”. Calcula-se que cerca de 80% dos condenados pelo Tribunal do Santo Ofício eram mulheres, que, acreditava-se, estariam a serviço do demônio. Mulheres curandeiras, que

mexiam com ervas e medicinas naturais, iam para a fogueira. O livro *Malleus Maleficarum* (*O martelo das feiticeiras*), de 1486, foi um poderoso instrumento para consolidar a crença em uma grande conspiração de Satã. A obra afirmava que, se foi a mulher quem provocou a expulsão do homem do paraíso, esta era ainda uma ameaça, e que a bruxaria seria mais comum no “sexo frágil”. A começar numa falha na formação de Eva, criada a partir de uma costela, cuja curvatura é contrária à retidão do homem. Também proliferava a ideia de que a bruxaria estaria ligada à cobiça carnal insaciável da mulher, o “furor uterino” (LADEIRA; LEITE, 1993). Como escreve Faria (2018), no *Malleus Maleficarum* a bruxa era considerada a mulher com comportamento sexual desviante, pois seus autores afirmavam ser a partir do sexo que as mulheres adquirem poderes satânicos.

Via de regra, a bruxa era representada em gravuras e ilustrações como uma mulher que pratica o infanticídio e/ou entrega crianças ao diabo. Fica evidente que o que se atacava sob o signo da bruxa era, sobretudo, a mulher que se recusava a reproduzir: a mulher que aborta, mas também toda aquela que praticava modalidades sexuais “improdutivas”: a sedutora não casada, a castradora, a velha (FARIA, 2018, p. 41).

Paradoxalmente, escreve Faria (2018), a bruxa é sempre descrita como feia, asquerosa, velha, porém possuidora de um perigoso efeito de sedução.

Faria (2018) analisa a obra *Calibã e a bruxa*, de Federici, que associa a formação do capitalismo e as origens da misoginia. Para Federici, isso se daria principalmente através de dois fatores: o trabalho doméstico feminino não remunerado e o controle estatal sobre o corpo da mulher. Nesse sentido, a caça às bruxas “[...] teria sido, sobretudo, um empreendimento das classes elevadas de uma sociedade pré-capitalista às quais interessava despossuir as mulheres de sua autonomia reprodutiva e de seus saberes específicos junto à natureza” (FARIA, 2018, p. 38). No período anterior à Inquisição, teria havido muito mais dignidade para as mulheres. Na sociedade capitalista, o corpo feminino é visto como recurso natural, como a terra. Quando as terras são privatizadas e o modo de vida passou a ser o trabalho assalariado, restou à mulher a vida doméstica. As atividades femininas não eram vistas como trabalho. Além disso, o Estado passa a exercer um forte controle sobre os corpos femininos, especialmente na fiscalização de parteiras e mulheres sábias. O conhecimento científico, masculino, passa a ser preferido em detrimento dos saberes tradicionais femininos.

Um outro aspecto levantado pela leitura que Faria faz de Federici é que o ataque à bruxaria teria sido também uma tentativa de eliminar uma visão mágica do mundo,

essencial para o estabelecimento do capitalismo, pois, para esse sistema poder tomar a natureza enquanto mero recurso, é necessário um desencantamento.

Chevalier e Gheerbrant (1986) destacam que, para Jung, as bruxas são um projeção da *anima* masculina, ou seja, do aspecto feminino primitivo que subsiste no inconsciente do homem. Trata-se uma sombra rancorosa. Para a mulher, a bruxa é bode expiatório, e segue vivendo dentro de nós se não assumimos as forças obscuras do inconsciente. É fruto de rejeições, desejos, temores e outras tendências de nossa psique que são incompatíveis com nosso eu. A bruxa é a antítese da imagem idealizada da mulher, assim como o bruxo é a antítese do pai – é a força perversa do poder. Bruxas e bruxos seriam como que os sacerdotes da Igreja demoníaca.

Símbolos

Para Jung (2016, p. 19), “[...] uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado”, até porque, segundo o autor, o símbolo ultrapassa o domínio da razão – e é por isso que as religiões empregam uma linguagem simbólica.

O simbolismo mais forte do filme é o relacionado com as imagens dos Três Mendigos, animais que remetem aos “*familiars*” das bruxas britânicas, espíritos de companhia que serviam para a feitiçaria, como ajudantes, espiões etc. O primeiro animal é a cervo (Luto), que aparece dando à luz um filhote natimorto. É um símbolo ligado à feminilidade, como escrevem Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 285):

En los sueños de mujer evoca generalmente su propia feminidad aún mal diferenciada (a veces mal aceptada), en estado aún primitivo e instintivo, no plenamente revelado, bien sea por la censura moral, por temor, por culpa de las circunstancias, por infantilismo psíquico, bien sea por un complejo de inferioridad; animus demasiado potente y negativo. [...] La imagen de la cierva es la de la virgen sobreviviendo en la madre y a veces la de la virginidad femenina castradora. En la mitología griega la cierva se consagra a Hera (Juno), diosa del amor y del himeneo, y perseguida por Artemis (Diana), la virgen cazadora.

O segundo animal é a raposa (Dor), que aparece rasgando com os dentes a própria carne – aquilo que há de mais fraco e perecível no ser humano –, simbolizando a

autotortura. A raposa é um símbolo de astúcia daninha, maldosa – e não podemos perder de vista que no Gênesis (3, 1) a Serpente que leva Eva a provar do fruto proibido é descrita como “o mais astuto de todos os animais dos campos” que Deus havia feito, e, assim como a raposa no filme, fala.

O terceiro animal é o corvo (Desespero), que aparece dentro da toca. Esse bicho, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986), devido à sua cor, ao som que produz e à sua alimentação, é aproximado sempre com a morte, por isto está associado no filme ao desespero. É um pássaro de mau agouro. Nos sonhos, representa o temor da desgraça, e está ligado às sombras. Mas também é um símbolo de perspicácia: no episódio bíblico do Dilúvio, é o responsável por verificar se a terra já começa a reaparecer. Em *Anticristo*, no fim do filme, o corvo vai crocitar justamente onde se encontrava a chave-inglesa que permitirá ao marido retirar da sua perna a pedra de amolar.

Os Três Mendigos podem ser lidos como a antítese dos três magos do Oriente que visitam o Menino Jesus quando do seu nascimento (MATEUS 2), levando-lhe como presentes ouro, incenso e mirra, guiados por uma estrela no céu. Nesse sentido, os Três Mendigos no filme são portadores do luto, da dor e do desespero.

Para evitar que o filho andasse floresta adentro e se expusesse a perigos, a mulher troca os sapatos direito e esquerdo do menino, causando desconforto, pois isto chega a deformar os pés. Com medo de que algo pudesse fazer mal a Nick, ela mesma acaba fazendo-lhe mal. Podemos ler essa inversão de sapatos como inversão simbólica. A questão dos pés deformados está ligada fortemente à cultura chinesa e à reclusão das mulheres. Para Freud e Jung, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986), o pé é símbolo fálico, enquanto o sapato é símbolo feminino, cabendo ao pé a adaptação ao sapato. A inversão da direita e da esquerda também pode ser lida em conexão com a mão direita do marido, que, após a primeira noite no sítio, é infestada de carrapatos. A mão direita de Deus é a da misericórdia e da bênção, enquanto a esquerda é a mão da justiça, do rigor e da maldição. A mão está associada à ideia de atividade, potência e domínio. É diferenciadora, diurna. No contexto específico do filme, é a mão da psicoterapia, da razão esclarecedora, que tenta iluminar a escuridão do inconsciente.

Outro elemento de grande destaque simbólico no filme é a árvore de carvalho. Na película, parece estar muito ligada à ideia dos ciclos de morte e renascimento, com a queda das bolotas sobre o telhado. Para Chevalier e Gheerbrant (1986), o carvalho simboliza a árvore por excelência, ou eixo do mundo, que liga a terra e o céu. O simbolismo da árvore está ligado à árvore da vida edênica e à árvore da ciência do bem e do mal, que é também

lenho de morte de Cristo crucificado. A árvore é pilar que sustenta a vida e a casa, para o judeu-cristianismo. Apesar de o tronco ter um caráter fálico, é símbolo feminino porque vem da terra e dá frutos, é mãe e manancial. A madeira é também um símbolo feminino. Para a cabala, as folhas da árvore do conhecimento com que Adão cobre sua nudez são um símbolo do saber mágico. A magia seria uma consequência da queda, vinculada à existência de um corpo físico sem um correspondente corpo de luz.

Finalmente, seria interessante mencionar o simbolismo da cabana e do seu sótão. Bachelard (2008) nos fala do sentido da cabana do eremita, lugar de solidão centrada, em que se está só diante de Deus – uma glória de pobreza. É esse o lugar que ela escolhe como refúgio para escrever sua tese. Porém, atormentada, ela busca um refúgio no refúgio – o sótão, que, segundo Bachelard, é marcado pela racionalidade do telhado, zona dos projetos intelectualizados. O sótão, na poética do espaço, se opõe à irracionalidade do porão, esse ser obscuro da casa. Para Jung, o “homem prudente”, em vez de enfrentar o porão (o inconsciente), busca coragem nos álbis do sótão, onde até pode haver camundongos e ratos, mas que se escondem em suas tocas ao menor barulho, enquanto no porão habitam seres mais lentos. Mesmo que a cabana do filme seja aquilo que Bachelard chama de casa oniricamente incompleta, fica marcada a subida ao sótão enquanto busca de racionalidade para a escrita da tese.

Considerações finais

Regendo o filme em análise, encontramos a figura da bruxa, mulher “inadequada”, que procura outras maneiras de ser mulher que não nos papéis de mãe e de esposa submissa. Essa figura, por sua vez, foi ligada aos mitos fundadores judaico-cristãos relacionados ao jardim de Éden, que trazem a mulher como a fonte do pecado. Ao mesmo tempo, temos, na mitologia grega, Pandora, também portadora da desventura. Lilith é maldita quando decide não se subordinar ao macho, enquanto Eva é condenada a ser submissa ao marido por tê-lo levado a pecar. No mito de Pandora, a tentação de provar do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal é substituída pela curiosidade de se saber o que havia no interior da urna de Epimeteu.

Esses mitos nos falam da condição historicamente construída da mulher em nossa cultura ocidental e judaico-cristã: uma condição de submissão e de maldição – o feminino maldito. Estariam eles superados numa época em que a mulher emancipou-se, ingressou no

mercado de trabalho e pode decidir ter ou não ter filhos apenas ingerindo a pílula? Não. Talvez não acreditemos mais que Deus criou o mundo em seis dias e descansou no sétimo, mas, a despeito de todas as lutas sociais, as mulheres ainda são vítimas de uma série de injustiças. A mesma pílula que permitiu separar sexo de reprodução, por exemplo, traz inúmeras consequências negativas para o corpo feminino. E entretanto, quando se fala em métodos contraceptivos, em geral se trata de intervenções no corpo da mulher – nada surpreendente, se considerarmos que foram homens os inventores desses métodos. À mulher que tem uma gravidez indesejada, em muitos países – entre eles o Brasil –, é negado o direito a um aborto legal e seguro, por conta de um fortíssimo *lobby* de setores religiosos da sociedade. Entretanto, o aborto é um problema de saúde pública urgente, pois, mesmo sendo proibido, acontece clandestinamente – em condições muitas vezes perigosas para a saúde da mulher.

Tais mitos estão mais vivos do que nunca: atualizam-se todos os dias quando vemos as meninas brincarem com bonecas e panelinhas e os meninos, com carrinhos e estojos de química. Ou quando uma mulher sai em licença-maternidade por alguns meses, mas o seu marido, apenas por alguns dias.

Está longe de ser verdade que toda mulher se realiza apenas quando se torna mãe. E entretanto, desde pequenas as meninas são treinadas para tal. Já o menino, quando segura uma boneca, é tachado de afeminado. São milhões de mães solteiras em nosso país. A participação do pai na criação dos filhos não apenas auxilia a mulher como contribui para um desenvolvimento mais saudável e equilibrado da psique da criança.

Alguns dos temas trabalhados em *Anticristo* serão retomados por Von Trier em *Ninfomaníaca*, que tem como protagonista novamente a atriz Charlotte Gainsbourg, no papel de Joe, uma mulher com hipersexualidade que, a despeito de todos os tabus e todas as interdições feitas ao “sexo frágil”, resolve assumir sua ninfomania e dar vazão a seu desejo desenfreado, não sem, para isto, ter que passar por um verdadeiro inferno. O filme faz uma intertextualidade com *Anticristo*. Joe, apesar de ter tido um filho, não se encaixa perfeitamente no papel de mãe.

Referências

- AGOSTINI, A. N. Algumas considerações sobre postura ética em psicoterapia de orientação analítica. **Rev. Bras. Psicoter.**, v. 15, n. 1, p. 46-58, 2013.
- ALMEIDA, R. de. Cinema e os imaginários contemporâneos. **Memorare**, Tubarão, v. 7, n. 3, p. 39-49, set./dez. 2020.
- ANTICRISTO. Roteiro e direção de Lars von Trier. Zentropa/Califórnia Filmes, 2009. 1 DVD (109 min), son., color.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia** (A idade da fábula). 27. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (Org.). **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- FARIA, P. M. de. **O feminino mal-dito como abertura ao pensamento poético**. Rio de Janeiro. 2018. 139 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- FERREIRA-SANTOS, M.; ALMEIDA, R. de. **Aproximações ao imaginário**. 2. ed. São Paulo: FEUSP, 2020.
- FLUSSER, V. A consumidora consumida. **Comentário**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 51, p. 35-46, jul./set. 1972.
- FREUD, S. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: FREUD, S. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 275-292.
- GÊNESIS. Português. In: **Bíblia de Jerusalém**. Ed. rev. aum. São Paulo: Paulus, 2002.
- JUNG, C. G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, C. et al. **O homem e seus símbolos**. 3. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016. p. 15-132.
- KELLY, H. A. **Satã: uma biografia**. São Paulo: Globo, 2008.
- LADEIRA, C.; LEITE, B. Inquisição, Idade Moderna e as bruxas: as mulheres em chamas. **Superinteressante**, São Paulo, ano 7, n. 2, ed. 65, fev. de 1993.
- LEVI, P. Lilith. In: LEVI, P. **71 contos de Primo Levi**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

MATEUS, Português. In: **Bíblia de Jerusalém**. Ed. rev. aum. São Paulo: Paulus, 2002.

NIETZSCHE, F. **O anticristo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SILVA, J. M. da. Cinco versões de imaginário. **Memorare**, Tubarão, v. 7, n. 3, p. 8-14, set./dez. 2020.

STUDART, H. **Mulher**: objeto de cama e mesa. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

Artigo recebido em: 24.09.2021

Artigo aceito para publicar em: 10.01.2022