

**A coragem é feminina: notas sobre o filme
Melancholia¹***Luiz Felipe Monteiro²*

No cinema contemporâneo encontramos na filmografia de Lars Von Trier uma das investigações mais curiosas sobre o enigma do feminino em suas diversas variações. Em seus últimos filmes, o motor narrativo é conduzido por uma mulher. A mãe cega que se sacrifica para curar o filho em *Dançando no Escuro* (2000); a estrangeira que se submete à comunidade em nome da Graça, em *Dogville* (2003); a esposa em luto que, sob a terapêutica do marido, inunda-se por um gozo mortífero, em *Anticristo* (2009).

Em *Melancholia* (2011), temos uma trama especialmente sugestiva para a resposta à questão: como morrer em uma posição feminina? Afinal, se a morte é para todos, há ao menos uma que responde a partir de uma referência não-todo fálica. Essa é Justine, a moça da vez.

Nos momentos iniciais da película vemos a Terra e *Melancholia* suspensos no espaço em uma "dança da morte" (nome dado à rota de colisão entre os dois planetas). Ambos são embalados, suavemente, pelo primeiro ato da ópera de Richard Wagner - *Tristão e Isolda* - uma clássica história de amor. Essa será a música que se repete ao longo de todo o filme e assim parece querer nos advertir que, ali nas imagens belíssimas em slowmotion das primeiras cenas, há uma outra cena, que penso estar nas alusões feitas às outras obras onde se encontra alguma pista sobre a enunciação do filme. Não faltam citações: a ópera de Wagner, a Justine de Marquês de Sade, quadros como "A morte de Ofélia" de Sir John Millais e "O elogio à melancolia" de Paul Delvaux. Há sempre nessas citações uma figura feminina amante, abusada, morta, manca. Esse universo é tão rico que

se torna quase um labirinto seguir os rastros deixados pelo diretor.

O filme começa quando Justine, logo após o casamento, segue com o noivo para o local da festa. O fato da limousine não passar no caminho será a primeira das diversas ironias sobre os semblantes da cultura expostos ao longo da estória. Nesse momento, fica claro o descompasso da personagem com as demandas do seu papel de esposa feliz. Justine chega atrasada, não cumpre os rituais da cerimônia, não se contenta com a festa que finge gostar.

No discurso dos convidados, o pai toma a palavra e fala superficialmente sobre como a filha está feliz. É um pretexto para provocar a mãe de Justine que, por sua vez, faz questão de dizer o quando odeia casamento. Finalmente, o marido balbucia algumas palavras que não parecem se dirigir a Justine.

Para além das peculiaridades de um pai bobalhão, de uma mãe 'dominadora' e de um marido desconcertado, fica claro como a dimensão do amor não se sustenta no discurso do Outro. Nesse quadro, Justine cai em angústia. Procura a mãe e depois o pai. Diz sentir medo, demanda deles algum signo de amor mas ambos, aos seus modos, não respondem. Sua irmã Claire e seu cunhado John(,) fazem questão de trabalhar pela felicidade de Justine. Claire organiza toda a cerimônia, John é quem tem o dinheiro para pagar. Todos perguntam insistentemente: "are you happy?".

Nessa noite, quando é convocada a se posicionar frente à demanda do Outro, ela escapa, sai da cena. São duas atuações onde podemos ler algo do seu desejo. Na primeira, depois de ser cobrada pelo chefe, Justine retira-se da festa. Leva carinhosamente o seu sobrinho para dormir; nessa cena ele pergunta quando irão brincar de caverna.

Na segunda atuação, deixa o marido no quarto em sua noite de núpcias. Logo após, encontra mais uma vez o chefe demandante, e pela primeira vez em um tom mais assertivo se

dirige a ele: "Nada é demais para você, Jack". Dali em diante Justine deixa de ser aquela que corresponde às demandas do Outro. Trata-se de uma frase de quem sabe que o falo, enquanto semblante de objeto da demanda, não é tudo, nem faz todo.

Há um nada em jogo para quem não está no universal do falo para todos. Não sem razão, são as mulheres que melhor sabem localizar o nada no campo do amor. "O amor está ali para demonstrar que o essencial na relação com o objeto é a maneira, o nada. O que Lacan chama amor é a relação do objeto com o nada"³ (MILLER, 2011, p. 241). No amor, o que interessa é o gesto, não o objeto da oferta. A demanda de amor não é de um objeto, mas de um signo do Outro e por isso é infinita.

Segundo Fuentes (2009), a intimidade das mulheres com o nada, como vemos na anorexia, na erotomania e na melancolia levou Lacan a situar o gozo feminino como uma modalidade do gozo do nada. Diferente do gozo fálico, o gozo feminino não é circunscrito pelo corpo. Quando Lacan (2005) precisa que às mulheres não lhes falta nada, entende-se a razão de conceber um gozo não cernido pela lógica fálica da presença-ausência. Se há um gozo drenado pelo furo do nada, não há semblante que vista ou contenha este excesso. Em casos de melancolia pode-se ver algo desse gozo se estender à experiência limite de ser nada.

Apesar de estar intimamente ligada à Melancholia que se aproxima, a saída de Justine não parece ser a mortificante identificação com o "ser nada". Penso que ela pode lidar com o nada, mais nos termos que Miller aponta ao falar sobre o amor.

* * *

Estamos no fim do primeiro ato e Justine já não vê a estrela Antares no céu. Sua referência ao campo do Outro se

desvai. Não há mais outro a quem fazer cena, não há mais a quem recorrer, não mais o que perder também.

Antes de colidir com a Terra, Melancholia atingiu Justine. Enquanto os outros especulam ou negam a colisão, Justine sabe e ponto. Já não teme a contingência e a morte. Não há mais uma barreira fálica que dê consistência à angústia de outrora. Não há mais véu que possa encobrir o real da morte e da castração. Se antes os semblantes vestiam o gozo dando-lhe um contorno, agora o gozo despido retorna desmedido e implacável. O corpo estranho de Melancholia é íntimo a Justine, ela sabe e se oferece.

Nesse ponto, o filme aponta para a especificidade com a qual uma mulher pode responder à castração. Trata-se da bela cena em que, sob a luz do sol da meia noite, Justine vai até um rio e se estende nua para Melancholia. A imagem desta mulher lindamente exposta à iminência da morte é talvez uma das melhores formas de fazer ver como a castração é a condição para o erótico. O saber relativo à morte tem em Justine um efeito do fazer advir o sexual. Nessa cena Eros e Tânatos parecem convergir no corpo nu de Justine, iluminado pela luz fria de Melancholia. Não há de que se ter vergonha.

Em "Uma conversa sobre a coragem", Miller (2010, p.68) comenta sobre a convergência do sexual e do saber no ato de coragem - "A coragem sexual é o mesmo que a coragem epistêmica, é afrontar o outro sexo na medida que o feminino é o sexo do Outro também para as mulheres"⁴. A coragem advém quando se atravessa o horror frente ao real da castração - o horror da feminilidade. A coragem dita feminina diz respeito ao "não ter nada a perder", no sentido de não se apoiar exclusivamente no plano fálico das perdas e ganhos. A coragem é por excelência não-todo fálica, porque no ato de coragem se prescinde do reconhecimento do Outro e por extensão do gozo fálico, narcísico, por excelência. Nesse sentido, pode-se dizer que

todo ato verdadeiramente corajoso é sem limite, sem justificativa, sem Outro.

Se Justine não se assusta com a iminência da morte, sua irmã Claire agoniza. Fica patente a angústia da irmã com a possibilidade da vinda do corpo estranho. Seu medo busca depositar no marido uma âncora. John, por sua vez, acredita no saber da ciência, se fia nos instrumentos de medição e observação para ratificar que Melancholia não tem substância, que passará pela Terra sem causar danos.

John parece querer acreditar na Melancholia como um café descafeinado. Um corpo sem substância. Um Real, sem corpo, sem pulsão. É o engano da ciência e do próprio discurso capitalista, ao buscar uma foraclusão do sujeito dividido pela pulsão.

O estranho pode ser íntimo, mas não semelhante. O destino de John condiz com sua posição subjetiva; seu rechaço à morte é tamanho que, na iminência de sua chegada, prefere se matar de modo não declarado, roubando os remédios da esposa. John não assume a castração para sua família, envergonha-se. É um covarde. Trata-se da típica saída masculina diante do real do sexo e do saber sobre a morte - ele não abre mão de sua fantasia, que não quer saber nada da falência de todos os semblantes que sustentavam sua existência. "A covardia fundamental dos homens é que se embarçam com o que têm que proteger[...] são tão covardes que escondem a covardia mesma, quer dizer que vão à luta em outro lugar que não o da relação dos sexos" ⁵(MILLER, 2010, p.67-68).

À medida que Melancholia se aproxima da Terra, Claire busca aplacar a angústia ao tentar criar um cenário para o acontecimento. Trata-se, porém, de um cenário pré-fabricado, como se pudessem aproveitar o fim do mundo de modo cool e sem maiores afetações - um vinho certamente cairia bem.

Justine zomba dos planos de Claire, mas desta vez ela não fica no lugar costumeiro de se desfazer dos semblantes do Outro. Trata-se do seu ato final - a caverna mágica.

Mas em nome de que Justine se conduz para este ato, se ela parece tão inerte à presença iminente de Melancholia? Penso que é na figura do sobrinho que reside uma chave para a resposta. Por um lado, o sobrinho é o único que não demanda felicidade, o seu pedido é uma brincadeira de caverna, uma demanda de amor, por outro lado é para a figura do sobrinho que algo do desejo de Justine parece apontar quando, em sua atuação na festa do casamento, se retira para o seu quarto.

Melancholia está prestes a colidir, é quando Justine pode brincar de caverna com seu sobrinho. Pegar gravetos (que não deixam de ser resíduos sem utilidade aparente) e com isso fazer a caverna mágica é um ato. Ali Justine dá nada e com isso, de certo modo, não abre mão do seu desejo. A caverna mágica não vela a iminência da morte; não se trata de um escapismo lúdico. Apesar de não haver significante universal que tampone o furo do real, Justine pode oferecer, em ato, uma saída singular. Se por um lado a caverna mágica é um significante do Outro, por outro lado é também um signo da falta de significante estrutural frente à morte. Pode por isso ser vista como um signo do nada.

Diferentemente de uma solução histérica, Justine não brinca de caverna diante da morte como um modo de não querer saber nada disso; trata-se, pelo contrário, de uma afirmação de quem sabe não haver universal para responder ao impossível. Não se trata da saída fálica da covardia neurótica, vista na figura de John, nem da saída fálica da angústia de castração, vista na figura de Claire, nem da saída mortificante da melancolia da própria Justine.

Em sua caverna mágica, ela fez da sua contingência de ser falante uma invenção vivificante. Ao acolher o sobrinho

e a irmã na cabana tão frágil quanto os gravetos, Justine teve a coragem de oferecer nada e com isso se virar com o real do sexo e da morte a partir de uma referencia não-todo fálica. Trata-se de uma resposta que não tem sentido ou uso para todos, e sim para Um. Naquele ato, ela pôde prescindir do falo como defesa frente ao Real. Mostra que diante do impossível, uma resposta não-universal, não fálica é aquela que leva consigo o Um despido do Outro. Afirmar com isso que a coragem é feminina evidencia como um ato verdadeiro é aquele despojado da lógica do reconhecimento implicada nos usos dos semblantes e do próprio falo.

Referências Bibliográficas:

Fuentes, M. J. S. (2009) As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino, Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

Lacan, J. (2005 [1962-1963]). O seminário, livro 10: a angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Miller, J. A. (2010) Una conversación sobre el coraje. In: Conferencia Porteñas - Tomo III. Buenos Aires: Paidós.

Miller, J. A. (2011) DONC - La lógica da cura. Buenos Aires: Paidós.

Filmografia:

Melancholia, Alemanha/Dinamarca/França/Suécia, 2011.

Diretor: Lars von Trier.

Roteiro: Lars von Trier.

Fotografia: Manuel Alberto Claro.

Elenco: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland, Charlotte Rampling, John Hurt, Alexander Skarsgård, Brady Corbet, Stellan Skarsgård.

¹ Trabalho apresentado no Simpósio de Miami: O que Lacan sabia sobre as mulheres. Maio/2013.

² Associado IPB-BA. Especialista em Teoria Psicanalítica de Orientação Lacaniana (EBMSP/IPB-BA). Praticante em Salvador-BA. Email: luizfelipemonteiro@gmail.com

³ Tradução nossa. No original: El amor está allí para demostrar que lo esencial en la relación con el objeto es la manera, la nada. Lo que Lacan llama amor es la relación del objeto con la nada".

⁴ Tradução nossa. No original: "el coraje sexual es lo mismo que el coraje epistémico, es afrontar el otro sexo en la medida que lo femenino es el sexo Otro también para las mujeres".

⁵ Tradução nossa. No original: "La cobardia fundamental de los hombres es que están embarazados de algo que tienen que proteger[...] son tan cobardes que esconden la cobardia misma, es decir que van a luchar en otro lugar que en la relación de los sexos".