

MELANCOLIA

Nos últimos tempos, tem sido proclamado com frequência o fim do amor. Pensa-se hoje que o amor perece devido à liberdade de escolha ilimitada, às numerosas opções e à coação do ótimo, e que, num mundo de possibilidades ilimitadas, o amor não é possível. Denuncia-se do mesmo modo o arrefecimento da paixão. Eva Illouz, no seu livro *Porque Dói o Amor**, atribui este arrefecimento à racionalização do amor e à extensão da tecnologia da escolha. Mas as teorias sociológicas deste tipo desconhecem que está hoje em ação alguma outra coisa que ataca o amor mais do que a liberdade sem fim ou as possibilidades ilimitadas. Não é somente o excesso de oferta de outros *outros* que conduz à crise do amor, mas fá-lo também a erosão do *outro*, que tem lugar em todos os âmbitos da vida e está ligada a um excessivo e ensimesmado narcisismo do mesmo. Com efeito, o *desaparecimento do outro* é um processo dramático — mas trata-se de um processo que se desenvolve sem que, infelizmente, muitos se deem conta.

O Eros dirige-se, em sentido enfático, ao *outro* que não é possível alcançar sob o regime do eu. Por isso, no inferno do

* E. Illouz, *Warum Liebe weh tut*, Berlim, Suhrkamp, 2011. (N. T.)

igual, a que a atual sociedade se assemelha cada vez mais, não há qualquer experiência erótica. Esta pressupõe a assimetria e a exterioridade do outro. Não é um acaso que Sócrates, enquanto amado, se chame *atopos*. O outro, que eu desejo e que me fascina, *é desprovido de lugar*. Subtrai-se à linguagem do igual: “Atópico, o outro faz vacilar a linguagem; não é possível falar *dele*, *sobre* ele; qualquer atributo é falso, doloroso, desajeitado, deprimente.”¹ A atual cultura de um constante igualar não permite negatividade alguma do *atopos*. Comparamos continuamente tudo com tudo, e assim tudo nivelamos a fim de o tornar *igual*, uma vez que precisamente perdemos a atopia do outro. A negatividade do outro *atópico* subtrai-se ao consumo. Assim, a sociedade de consumo visa eliminar a alteridade atópica a favor de diferenças consumíveis, *heterotópicas*. A diferença é uma positividade, no que se contrapõe à alteridade. Hoje, em todos os lados, a negatividade desaparece. Tudo se achata de modo a poder tornar-se objeto de consumo.

Vivemos numa sociedade que se torna cada vez mais narcísica. A libido inverte, antes do mais, a própria subjetividade. O narcisismo não é um amor-próprio. O sujeito do amor-próprio leva a cabo uma delimitação negativa frente ao outro, em proveito de si mesmo. Em contrapartida, o sujeito narcísico não pode fixar claramente os seus limites. Assim, o limite entre ele e o outro esbate-se e retrai-se. O mundo apresenta-se-lhe somente como uma série de projeções de si mesmo. O sujeito não é capaz de reconhecer o outro na sua alteridade, nem de o reconhecer na alteridade. Só há significações onde o sujeito de algum modo se reconhece a si mesmo. É como uma sombra de si mesmo que deambula por todo o lado, até se afundar em si mesmo.

1 R. Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt, 1985, p. 45. [A *Câmara Clara*, tradução de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1981. (N. T.)]

A depressão é uma perturbação narcísica. É uma relação consigo mesmo exagerada e patologicamente sobrecarregada que a ela conduz. O sujeito narcísico-depressivo está exausto e fatigado de si mesmo. É desprovido de mundo e acha-se abandonado pelo *outro*. Eros e a depressão opõem-se um ao outro. Eros arranca o sujeito a si mesmo e condu-lo para o exterior, na direção do outro. Pelo contrário, a depressão fá-lo soçobrar em si mesmo. O atual sujeito narcísico do rendimento visa, sobretudo, o sucesso. O sucesso veicula uma confirmação de si através do outro. Pois bem, o outro, despojado da sua alteridade, vê-se degradado para a condição de espelho do sujeito que confirma no seu eu. Esta lógica do reconhecimento toma, ainda mais profundamente, no seu eu o sujeito narcísico do rendimento. Desenvolve-se assim uma *depressão do sucesso*. O sujeito depressivo do rendimento afunda-se e afoga-se em si mesmo. Em contrapartida, Eros torna possível uma experiência do outro na sua alteridade, arrancando o eu ao seu inferno narcísico. Eros põe em ação um *desconhecimento* voluntário de si mesmo, um voluntário *esvaziamento de si mesmo*. Apodera-se do sujeito do amor uma fraqueza particular, acompanhada, ao mesmo tempo, por um sentimento de força, que, de qualquer modo, não é *realização própria* do sujeito, mas *dom do outro*. No inferno do igual, a chegada do outro atópico pode assumir uma forma apocalíptica. Ou formulado noutros termos: hoje, só um apocalipse pode libertar-nos — ou antes, só ele pode redimir-nos — do inferno do igual na direção do outro. Do mesmo modo, *Melancholia*, o filme de Lars von Trier, começa com o anúncio de um acontecimento apocalíptico, desastroso. Desastre significa, literalmente, *não astro* (do latim: *des-astrum*). No céu noturno, Justine descobre, na presença da sua irmã, uma estrela resplandecente de cor vermelha que, mais tarde, se revela como um *não astro*. *Melancholia* é um *desastrum* com o qual todo o curso da desgraça se inicia. Mas há aqui qualquer coisa de

negativo que é ponto de partida de um efeito de salvação, purificador. Deste ponto de vista, “Melancholia” é um nome paradoxal, na medida em que produz, sob uma forma particular de melancolia, uma cura para a depressão. Manifesta-se como o outro atópico, que arranca Justine do poço narcísico. É realmente assim que floresce perante o planeta que traz consigo a morte.

Eros vence a depressão. A relação tensa entre amor e depressão domina, em *Melancholia*, desde o começo, o discurso do filme. O prelúdio de *Tristão e Isolda*, que acompanha musicalmente a película, conjura a força do amor. A depressão apresenta-se como a impossibilidade do amor. Ou, por seu turno, o amor impossível conduz à depressão. Pela primeira vez, o planeta Melancholia, enquanto outro atópico, irrompendo no inferno do igual, concita em Justine a aspiração erótica. Na cena junto à pedra do rio, vê-se o corpo nu de uma amante que a volúpia envolve. Cheia de esperança, Justine cai sob a luz azul do planeta portador de morte. Nessa cena, é como se Justine ansiasse pelo embate mortal com o corpo celeste atópico. Espera a catástrofe que se aproxima como uma união feliz com o amado. Somos forçados a pensar na morte de amor de Isolda. Perante a morte que se aproxima, também Isolda se entrega, num prazer supremo, a “tudo o que sopra na respiração do mundo”. Nada tem de um acaso que, precisamente nesta única cena erótica do filme, de novo ressoe o prelúdio de *Tristão e Isolda*. Este convoca magicamente a proximidade entre Eros e morte, apocalipse e redenção. De modo paradoxal, é a morte que aproxima Justine da vida. Abre-a ao outro. Justine, liberta da sua prisão narcísica, dedica-se a cuidar de Claire e do seu filho. A magia real do filme é a transformação prodigiosa através da qual Justine deixa de ser uma depressiva e se transforma em amante. A atopia do outro manifesta-se como a utopia de Eros. Lars von Trier intercala de maneira claramente inten-

cional quadros clássicos conhecidos para dirigir discursivamente o filme e o dotar de uma semântica particular. Assim, na introdução surrealista, aparece o quadro de Pieter Brueghel *Caçadores na Neve*, que mergulha o espectador numa profunda melancolia invernal. No fundo do quadro, a paisagem confina com a água, do mesmo modo que a quinta de Claire, que se insere diante do quadro de Brueghel. As duas cenas mostram uma topologia semelhante, de tal maneira que a melancolia invernal de *Caçadores na Neve* se torna extensiva à propriedade de Claire. Os caçadores, vestidos de escuro, regressam a casa profundamente curvados. Os pássaros negros nas árvores fazem com que a paisagem de inverno pareça ainda mais sombria. A tabuleta da estalagem, *Zum Hirschen*, com a sua imagem de santo, pende torta e dir-se-ia que prestes a cair. Cheio de melancolia invernal, este mundo produz um efeito de abandono de Deus. Lars von Trier faz com que do céu caíam lentamente fragmentos negros, que devoram o quadro como uma fogueira. A esta melancólica paisagem de inverno segue-se uma cena que produz um efeito análogo ao de uma obra de pintura, em que Justine imita a *Ofélia* de John Everett Millais. Flutua na água, como a bela *Ofélia*, com uma coroa de flores na mão.

Justine, depois de uma briga com Claire, cai de novo no desespero, e o seu olhar desloca-se, desamparado, percorrendo os quadros abstratos de Malevich. Depois, num ataque, arranca da estante os livros abertos e substitui-os ostensivamente por quadros que, todos eles, se reportam a paixões humanas abissais. É nesse preciso momento que ressoa uma vez mais o prelúdio de *Tristão e Isolda*. Portanto, *trata-se de novo de amor, desejo e morte*. Justine centra de início o seu olhar nos *Caçadores na Neve* de Brueghel. Dirige-o sucessivamente, depois, sobre a *Ofélia* de Millais, *David com a Cabeça de Golias* de Caravaggio, *O País de Cocanha* de Brueghel e, por fim, sobre um desenho de Carl