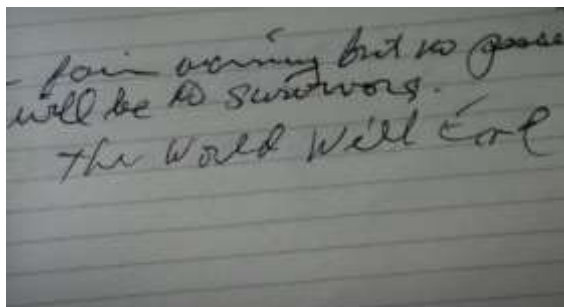


## O FIM DO MUNDO EM LARS VON TRIER, ABEL FERRARA E BELA TARR

Natália Laranjinha<sup>1</sup>



*Bem-aventurado aquele que lê, e os que ouvem  
as palavras desta profecia, e guardam as coisas  
que nela estão escritas porque  
O tempo esta próximo.  
Apocalipse (1:1-3)*

### RESUMO

Propõe-se uma análise de três filmes de cinema de autor, estreados em 2011 - *Melancolia*, *4:44 Último dia na terra* e *O Cavalo de Turim*. Apesar de uma estética distinta, os realizadores concebem o fim do mundo como um acontecimento limite que permite uma reflexão sobre o homem contemporâneo. Num tom contido, sem a grandiosidade do espetáculo visual que geralmente caracterizam os filmes sobre o fim do mundo, cada realizador traz ao espectador possíveis respostas sobre o sentido da existência e da vida do homem na terra.

**Palavras chave:** Fim, Apocalipse, Existência, Amor

As primeiras narrativas sobre o fim do mundo podem ser encontradas nos textos sagrados. Aliás, se hoje entendemos o apocalipse como o fim dos tempos, deve-se aos textos religiosos. A palavra deriva do grego *apocalipsis* e é traduzida por revelação. A associação entre o apocalipse e o fim do mundo, provém do livro atribuído a São João, conhecido como *Livro do Apocalipse* do Novo Testamento, onde é narrado o fim do mundo. De facto, a grande maioria das religiões incorpora, no seu corpo doutrinal, uma escatologia, uma narrativa sobre o fim do mundo. No entanto, esse fim representa um novo começo, a conclusão de uma era que origina um renascimento marcado por um regresso a Deus. O fim do mundo surge como

---

<sup>1</sup> Doutorada em Literatura Comparada pela Universidade de Lisboa, Pós-doutorada em cinema pela Universidade de Nova Iorque e investigadora do CIAC. e-mail: natalia\_laranja@yahoo.com

inseparável de um Juízo Final, pautado pelas categorias morais e dicotômicas do Bem e do Mal onde o derradeiro julgamento levará os pecadores a serem castigados e os fiéis a serem recompensados. Desta forma, as escatologias narram, não somente, o fim do mundo como também um estado pós-apocalíptico. As imagens criadas ao longo dos séculos inspiradas no Apocalipse fazem parte da nossa memória colectiva, são elas, entre outras: o caos, a destruição, a batalha final entre o Bem e o Mal em Armagedão, os cavaleiros do Apocalipse e o Anticristo e têm sido uma fonte fértil de inspiração, nomeadamente, para a literatura, a pintura e o cinema.

O fim do mundo já foi antevisto e previsto inúmeras vezes, a profecia mais conhecida é provavelmente a de Nostradamus que antevê o fim do mundo com a colisão de um planeta ou cometa e a sua destruição pelo fogo. Assistimos, frequentemente, a essas profecias que remontam aos manuscritos do Mar Negro e que, felizmente, até hoje, tem falhado na data. Para além do cariz religioso associado ao Apocalipse existem outras: por um lado a manipulação da natureza e a evolução científica e tecnológica que criam inquietude, medo de um possível descontrolo, por outro lado, a aceitação (ou constatação) que o ser humano tem uma natureza bélica e autodestrutiva. Ambas parecem confluir e cimentar a certeza do fim do planeta.

O cinema de Hollywood explorou muito bem os medos da sociedade nos filmes sobre o fim do mundo, as ameaças adquiriam os rostos dos receios da época, como a guerra fria e o medo da invasão comunista (nomeadamente nos anos 50), a ameaça nuclear e os desastres ecológicos (nos anos 70), e os ataques extraterrestres. De facto, o cinema sobre o fim do mundo não escapa a representar os receios mais prementes da sociedade. Os desastres nucleares como o de Chernobyl e o genocídio da II Guerra Mundial, entre outras tragédias, vêm lembrar que a destruição maciça pode alcançar uma escala mundial. O apocalipse no cinema remonta quase à sua origem, com o intuito de purgar o medo ou de acordar as consciências para a reflexão (como para a questão ecológica), o fim do mundo serve frequentemente de metáfora para a necessidade da destruição. O estado pós-apocalíptico, geralmente presente nessas produções, mostra uma triagem entre o Bem e o Mal, onde os sobreviventes são os escolhidos para recomeçar a humanidade numa nova oportunidade de restabelece-la com os valores apropriados.

O cinema também tem a vantagem de ser uma arte visual e em movimento, as imagens no Livro do Apocalipse, por exemplo, apelam precisamente a um

espetáculo de grandes proporções e fundamentalmente visual. A abertura dos sete selos do Livro da Vida que levará ao Juízo Final revela uma série de catástrofes que ditam o fim da humanidade como as guerras, as pestes, os terremotos ou ainda a queda de estrelas.

A esta relação dialógica entre o cinema e as ameaças latentes de destruição de cada época, devemos acrescentar que a presença recorrente de um fim do mundo (com ou sem Juízo final) nas sociedades reflete igualmente a ordem natural assente na finitude humana e na perenidade do mundo como uma sequência lógica e inevitável. Será sobretudo nesta última perspectiva que os filmes em análise se posicionam. Em 2011, (coincidência ou não com a previsão divulgada que o fim do mundo aconteceria no dia 21 de Novembro de 2012) estrearam três filmes de cinema de autor sobre o fim do mundo: o *Melancolia* do dinamarquês Lars von Trier, *4:44 - Último dia na terra* do Nova-iorquino Abel Ferrara e o *Cavalo de Turim* do realizador húngaro Bela Tarr. Cada filme identifica-se com uma estética muito peculiar e muito diferente, todavia partilham vários pontos em comum, nomeadamente o fim do mundo parece surgir como um pretexto para uma reflexão sobre a Humanidade e o nosso tempo.

## **Melancolia**

As imagens em câmara lenta do prólogo sumarizam o filme: uma noiva solitária caminha penosamente arrastando uma rede enquanto aves mortas caem do céu (Fig. 1), segue-se a colisão do planeta Melancolia com a terra. O cineasta escolhe *Tristan und Isolde* de Wagner para a abertura, música igualmente reveladora como iremos constatar. O filme divide-se em duas partes, intituladas com o nome das personagens principais, duas irmãs Justine e Claire. A primeira parte retrata a noite do casamento de Justine e também o fim do matrimónio. A segunda parte foca-se nas reações das duas irmãs perante o planeta Melancolia e a sua aproximação a terra.



(Fig. 1)

A dicotomia narrativa revela a oposição entre Justine e Claire, nomeadamente, a disparidade entre uma e a outra. Justine é um ser mergulhado numa profunda melancolia, na primeira parte, o que a leva a um estado catatónico. Na segunda parte, ela emerge do seu intenso sofrimento e alcança uma serenidade perturbadora perante a aproximação do fim. Desde o início, Justine vive alienada na sua melancolia, possuída pelas emoções, ela fala estranhamente sobre a destruição que se aproxima e tece comentários como: "- Eu sei coisas" e "- Só existe vida na terra mas não por muito tempo". A essa certeza, Justine acrescenta: "- A terra é má, não precisa chorar por ela. Ninguém sentirá a sua falta, a vida na Terra é má." Quando esta profecia começa a ter contornos cada vez mais reais, Justine apazigua-se, como se a morte que antes invadia o seu corpo e mente se exteriorizasse e desta forma a libertasse.

Justine muito perturbada na noite do seu casamento confessa a sua mãe que se sente assustada sem qualquer razão aparente. Em seguida, ela troca as telas das prateleiras da sala substituindo os quadros de Kazimir Malevitch por os de Pieter Bruegel, John Millais e Caravaggio, visões de morte e declínio. A tela *Caçadores na neve*, de Bruegel, foi uma das primeiras pinturas associadas a um declínio climático (É também uma homenagem a Andrei Tarkovsky que mostra esta mesma tela em *Solaris*). A outra tela de Bruegel, *A Terra da Cocanha*, expõe a futilidade e a decadência do mundo burguês, o mesmo mundo no qual Justine vive. *Davi com a Cabeça de Golias*, de Caravaggio, retrata a vitória de Davi após a batalha bíblica com o gigante. E, por fim, *Ophelia* de John Millais, personagem do *Hamlet* de Shakespeare que abandonada por Hamlet, enlouquece e morre afogada, como Justine ela é uma noiva solitária. Justine encontra na arte a possibilidade de

expressar o terror interior que sente, a sua antevisão do fim do mundo. Essa premonição não cabe na linguagem dos falantes e somente a visualidade da pintura e as suas emoções conseguem representar o que ela pressente.

Lars von Trier estabelece uma relação entre o planeta fictício Melancolia e o planeta Saturno (Fig. 2). Relembramos que na teoria dos humores desenvolvida no séc. V a. C. por Hipócrates e completada na Idade Média, por conhecimentos astrológicos, a melancolia é descrita como um estado de alma provocado pela influência perniciosa do planeta Saturno. Os artistas, nomeadamente, do Renascimento, representam os melancólicos - os filhos de Saturno - tal como Justine, cúmplice e vítima da melancolia e do planeta com o qual tem uma relação quase erótica, como quando se deita nua num rochedo e se deixa invadir pela sua cor azulada.



(Fig. 2)

A medida que Justine começa a ficar mais calma, na segunda parte do filme, Claire entra em pânico quando percebe que o fim está próximo, perante uma tentativa de escapar com o seu filho, Justine diz-lhe impávida: "- Não há nenhum lugar para ir." Ao contrario da sua irmã, Claire apresenta-se como racional, organizada e ponderada, conjuntamente com o seu marido (antes deste se suicidar) ela observa, e tenta instrumentalizar a morte. Através de um instrumento que coloca em frente dos seus olhos, ela mede a distância que separa Melancolia da Terra. Quando se apercebe da proximidade do planeta, Claire revolta-se porque essa proximidade é sinónima de morte e esta escapa ao seu entendimento. A razão instrumental na sua tentativa de explicar e de integrar esta realidade num quadro conceptual, revela-se restritiva e inútil. Claire, na segunda parte do filme, deixa a sua racionalidade ser invadida e dominada pelas suas emoções, nomeadamente, pelo

medo. A inversão ocorre: Claire, racional e firme, cai no desespero incontrollável e Justine, instável, encontra finalmente um equilíbrio.

Lars von Trier deixa transparecer a frivolidade e a decadência do mundo, nomeadamente durante o casamento, onde a hipocrisia das relações inter-humanas, o logro das pessoas em relação aos afectos ou ainda o vazio de uma vida faustosa tecem a narrativa. A colisão de Melancolia com a terra permite ao realizador expor uma reflexão sobre essas questões e, sobretudo, obriga quem vê a colocar a questão do sentido da existência. A espiritualidade é também abordada através de Justine, uma visão quase gnóstica do mundo, onde o mal domina, a vida contaminada já não tem salvação possível, portanto, a sua destruição surge como uma fatalidade.

No entanto, apesar deste quadro sombrio, Lars von Trier oferece-nos uma imagem poética na hora da despedida. Nas últimas imagens, como em *Tristan und Isolde*, a morte e o amor colidem, na cena final, Justine, Claire e Leo dão as mãos em silêncio para o último momento de partilha (Fig. 3).



(Fig. 3)

#### 4:44 Último dia na terra

O filme começa com a certeza, anunciada pelos cientistas, do fim do mundo, precisamente as 4:44 do dia seguinte. Um desastre provocado pelas alterações climáticas irá causar a extinção da Humanidade. Assistimos às últimas horas de um casal, Cisco e a sua namorada Skye. Com excepção das idas de Cisco ao terraço onde assiste a um suicídio e a visita que faz a um amigo, traficante e consumidor de

droga tal como ele um dia foi, o espaço cinge-se ao interior do seu apartamento, em Lower East Side, Nova Iorque. O mundo retratado mostra a indissociabilidade entre humanidade e tecnologia; ecrãs, monitores, iPads, iPhones, Skype etc.. estão em constante atividade criando um mundo psicadélico pelo qual deambulam as personagens. Desses ecrãs elevam-se vozes e imagens de multidões a rezarem, de comentadores a exporem o desastre anunciado (Fig. 4), fragmentos de discursos religiosos como o do Dalai Lama sobre os perigos do capitalismo e a perda de controlo do homem sobre a tecnologia. Uma espiritualidade pronta a consumir, como tudo no filme, onde o ritmo acelerado e intermitente da tecnologia e o excesso de informação, difusa e fracionada, não deixa espaço (nem tempo) para uma reflexão mais densa.



(Fig. 4)

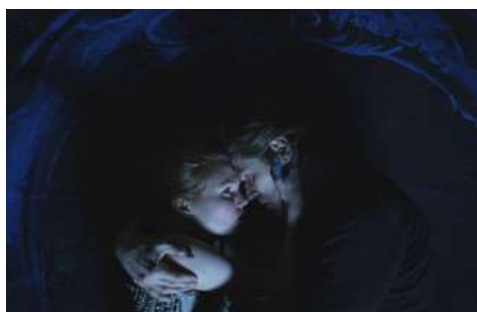
Ao longo do filme duas constatações sobressaem: a primeira, a histeria e o frenesim nas ruas, não porque o fim do mundo está próximo, mas porque é mais um dia nas ruas em Nova Iorque. A segunda constatação encontra-se na indiferença ou passividade das personagens perante o fim. Cisco é o único que se desespera, que tenta encontrar um sentido para o sucedido, que se revolta contra a própria humanidade por não ter travado a catástrofe. O que Abel Ferrara nos aponta ouvimo-lo através de Cisco no terraço do seu apartamento, quando grita “Vamos morrer, estamos já todos mortos”. O filósofo Giorgio Agamben no seu livro *Infância e História*, partindo de Walter Benjamin, afirma que o Homem contemporâneo já não é capaz de uma experiência autêntica, apesar de ter ao seu alcance a tecnologia e variadíssimas possibilidades que melhoraram a sua vida, o seu quotidiano não deixa de ser fastidioso, empurrando o homem e enterrando-o na banalidade e na

passividade. É precisamente esse adormecimento que parece representar o verdadeiro perigo e que poderá levar a Humanidade à catástrofe.

Neste filme, como em *Melancolia*, a arte surge como forma de expressar o que as palavras não conseguem dizer. Skye, a companheira de Cisco, pinta o seu último quadro numa tela estendida no chão (Fig. 5): um Ouroboros, a figura de uma cobra ou dragão que morde a própria cauda. E no meio dessa figura que Cisco e Skye se abraçam antes da extinção do planeta. Podemos questionar-nos sobre o que resta ao ser humano perante o fim derradeiro? A semelhança de *Melancolia*, resta o abraço, as pontes afectivas que nos ligam aos outros (Fig. 6). Amor e morte voltam a fundir-se, e nesse derradeiro momento, em silêncio, talvez o que é realmente importante surge ao ser humano como uma evidencia antes escondida e esquecida.



(Fig. 5)



(Fig. 6)

### O Cavalo de Turim

O filme de Bela Tarr situa-se nas antípodas do de Abel Ferrara. Num meio rural, esquecido do mundo, desprovido de qualquer tecnologia, como se pertencesse a um mundo fincado num tempo passado, um pai e uma filha sobrevivem. Assistimos à repetição de situações do quotidiano da filha com o pai: a filha vai buscar água, coze batatas, comem, ela ajuda o pai que tem o braço direito imobilizado a despir-se, deitam-se e no dia seguinte tudo se repete na mesma

ordem. Um ritual percorrido por actos mecânicos e silêncios. A filmagem acompanha este ritual, com longos movimentos de câmara e um cenário niilista: uma casa de pedra e um estábulo no meio de um vale, convergem nessa contenção e austeridade do filme. Entre pai e filha não há praticamente diálogos, como se o que se torna muito familiar dispensasse a comunicação (Fig. 7 e 8). Não há colisões com planetas, nem desastres climáticos, nem efeitos especiais, aliás, nem há uma história, uma narrativa no sentido clássico, mas sim uma repetição de gestos e situações. É um convite feito ao espectador, o de fazer uma jornada espiritual, uma meditação. O *Cavalo de Turim* foi filmado num mês, a preto e branco, com apenas duas personagens, é o último filme do realizador, porque depois do *Cavalo de Turim*, Bela Tarr afirmou que já não tem nada para dizer e que chegou ao fim.



(Fig.7)



(Fig. 8)

O filme inicia-se com uma narração, em voz-off, de uma pequena história sobre o filósofo Friedrich Nietzsche e um cavalo em Turim: A 03 de Janeiro 1889, na praça Alberto de Turim, Nietzsche ao ver um cocheiro chicotear um cavalo, agarra-se ao pescoço do animal a chorar. Dizem que depois deste episódio Nietzsche mergulhou na insanidade vindo a morrer dez anos depois. A pergunta que surge é: “O que sucedeu com o cavalo?”. O filme começa com um cavalo, fonte sua subsistência das personagens. O animal recusa sair do estábulo e cumprir com as

suas tarefas, vislumbramos a personagem Bartelby de Hemann Melville (em *Bartelby*) na sua recusa em passar um objecto ao seu colega. Nessa rejeição, como a de Justine em compactuar com a vida social e as suas obrigações, nasce a primeira manifestação da renúncia da vida tal como ela se apresentava. Em ambos o resultado é a morte.

No decorrer dos seis dias, pai e filha recebem a visita de um vizinho Kromos. Num discurso curto que mais parece um monólogo, ele retrata uma visão apocalíptica do mundo e do seu irremediável fim. Neste monólogo Kormos refere que a aldeia está vazia e em ruína e que a mudança já aconteceu: ‘- Porque tudo esta em ruina/ tudo esta depravado/ E como se dissesse que eles/ destruíram tudo, deterioraram tudo.’<sup>2</sup> Eles (não identificando quem são eles), segundo Kormos, são responsáveis pela decadência porque tudo o que eles tocam, desejam e tudo o que desejam adquirem e tudo o que adquirem corrompem para novamente desejar, adquirir e corromper, ciclo infernal que dura há séculos.

A Criação é medonha afirma Kromos, visão que se aproxima da de Justine no *Melancolia*. Se reconhecemos a presença de Nietzsche na sua mais célebre afirmação do que “Deus morreu”, o facto é que no mundo retratado por Bela Tarr Deus, existe uma presença superior e maléfica, indefinida, que em conjunto com o homem trabalha para a destruição do mundo. A visão do mal como principio fundador do homem assim como a decadência na qual se encontra parece como no *Melancolia*, só poder levar a extinção da vida.

Se no Antigo Testamento, na Génesis, Deus criou o mundo começando pela criação da Luz e demorou seis dias tendo descansado no sétimo, Bela Tarr divide o filme em seis dias e mostra o fim do mundo acabando precisamente na ausência de luz. No sexto e último dia, a água e a comida faltam e, por fim, a luz até que a escuridão invade o ecrã (Fig. 9).

---

<sup>2</sup> ‘Parce que tout est en ruine/ tout est dépravé/ mais ça revient à dire qu’ils ont/tout détruit, tout détérioré.’ Minha tradução.



(Fig. 9)

Bela Tarr questiona-se neste filme sobre o sentido da vida, nomeadamente a de uma vida sem esperança, uma vida reduzida ao nível da sobrevivência e de uma rotina monótona. *O Cavalo de Turim* apresenta-se como uma reflexão sobre a existência humana, e convida cada espectador a chegar à sua própria resposta. Numa entrevista o realizador comentou: “A maneira como eu vejo o fim do mundo, é muito simples, muito tranquila, sem nenhum espetáculo, sem fogos-de-artifício, sem apocalipse. Ele vai descaindo até ficar cada vez mais fraco e no fim, acaba.” Ao visionar *O Cavalo de Turim*, temos a sensação que o mundo já acabou e que as personagens presas às suas rotinas, a um eterno retorno, ainda não se aperceberam do sucedido. No fim do filme, não há abraços, nem amor, nem esperança, uma visão crua e nua de uma existência povoada de gestos para garantir a sobrevivência, no fluxo incontornável do tempo, há somente o esquecimento e a morte.

O que interessa a estes realizadores são as pessoas, as pessoas face a uma situação limite e extrema como a do fim do mundo. Apesar de adotarem uma abordagem bem diferente, os três filmes apresentam alguns pontos em comum. Para o filósofo Vladimir Jankelevich a morte está mais próxima de nós quando existe a impossibilidade de perspectivar um futuro, os cineastas apontam essa impossibilidade. Para as personagens, de alguma forma, o mundo já acabou, a sua destruição completa não passa de uma consequência inevitável, como expressa Byung-Chul Han, a propósito de *Melancolia* e da sociedade contemporânea: ‘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'<sup>3</sup>. (p.11). Perante o fim do mundo, nenhuma das personagens principais modifica o seu quotidiano, agem como se nada fosse acontecer, não há uma última celebração da vida nem tentativas - mesmo que ilusórias - de escapar. Nenhum dos três realizadores se alarga em explicações sobre as causas científicas do fim do mundo e, as suas escolhas em não mostrar edifícios a colapsarem ou multidões em pânico permite abordar a morte como ela é e, que só pode ser vivida numa dimensão privada e individual, mesmo quando se trata de uma morte colectiva. O facto também, de negarem um estado pós-apocalíptico que traria a expectativa de existirem sobreviventes e de um novo recomeço, ilustra uma visão desesperançada do mundo em que vivemos e de uma trajectória, para eles já traçada, que nos levará á catástrofe. A responsabilidade do fim do mundo, nestes três filmes, apesar da colisão do planeta Melancolia e das alterações climáticas em *4:44* que, a meu ver só servem de pretexto, é atribuída ao ser humano, vem de dentro para fora, provem da sua incontestável queda na decadência, nomeadamente social e económica, que o leva à inércia e ao esquecimento do que é realmente importante: a sua própria Humanidade, porque como afirma Abel Ferrara: 'O fim do mundo, não tem muita importância. Todos os dias é o fim do mundo. Morremos todos os dias. O apocalipse, é antes de tudo nas nossas almas que acontece.'<sup>4</sup>

## REFERÊNCIAS

Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris: Payot, 2002.

Entrevista com Abel Ferrara in [http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/09/08/abel-ferrara-c-est-tous-les-jours-la-fin-du-monde\\_1569410\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/09/08/abel-ferrara-c-est-tous-les-jours-la-fin-du-monde_1569410_3476.html).

Han, Byung-Chul, *A agonia de Eros*, Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

Ritzenhoff. Karen A; Krewani, Angela (org), *The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions about the End of the World*, Maryland: Rowman & Littlefield, 2016.

---

<sup>3</sup> Han, Byung-Chul, *A agonia de Eros*, Lisboa: Relógio D'Água, 2012. p. 11

<sup>4</sup> 'Sinon, la fin du monde, ça n'a pas beaucoup d'importance. C'est tous les jours la fin du monde. On meurt tous les jours. L'apocalypse, c'est d'abord dans nos âmes que ça se passe.' Minha tradução. Entrevista com Abel Ferrara in *Le Monde*, 08/09/2011.