



Slavoj Žižek

Acontecimento

Uma viagem filosófica através de um conceito

Tradução:

Carlos Alberto Medeiros



Todos a bordo: acontecimento em trânsito

“UM TSUNAMI MATOU mais de 200 mil pessoas na Indonésia!”
“Um paparazzo clicou a vagina de Britney Spears!” “Finalmente percebi que tenho de deixar tudo para trás e ajudá-lo!” “A brutal conquista militar sacudiu o país inteiro!” “O povo venceu! O ditador fugiu!” “Como é possível haver uma coisa tão bela quanto a última sonata para piano de Beethoven?”

Todas essas afirmações se referem àquilo que pelo menos alguns de nós consideraríamos ser um acontecimento – uma noção anfíbia com mais de cinquenta tons de cinza. Um “acontecimento” pode significar um desastre natural devastador ou o último escândalo protagonizado por uma celebridade, o triunfo do povo ou uma brutal transformação política, uma experiência intensa proporcionada por uma obra de arte ou por uma decisão de foro íntimo. Dadas todas essas variações, não existe outra forma de impor certa ordem ao dilema da definição senão assumir o risco, embarcar e começar nossa jornada com uma definição aproximada de acontecimento.

Testemunha ocular do crime [4.50 to Paddington, no título original], de Agatha Christie, tem início no meio de uma viagem de trem da Escócia para Londres, em que Elspeth McGillicuddy, a caminho de uma visita a sua velha amiga Jane Marple, vê uma mulher sendo estrangulada no compartimento de outro trem que está passando (o das 4h50 para Paddington). Tudo ocorre

muito rapidamente e a visão dela não é clara, de modo que a polícia não leva muito a sério seu depoimento, pois não há evidências de que tenha ocorrido um crime; só Miss Marple acredita em seu relato e começa a investigar. Eis um acontecimento em seu estado mais puro e essencial: algo chocante, fora do normal, que parece acontecer subitamente e que interrompe o fluxo natural das coisas; algo que surge aparentemente a partir do nada, sem causas discerníveis, uma manifestação destituída de algo sólido como alicerce.

Existe num acontecimento, por definição, algo de “milagroso”, dos milagres de nossas vidas cotidianas até aqueles das esferas mais sublimes, incluindo a do divino. A natureza acontecimental da cristandade surge do fato de que ser cristão exige a crença num acontecimento singular – a morte e a ressurreição de Cristo. Talvez ainda mais fundamental seja a relação circular entre a crença e suas razões: não posso dizer que acredito em Cristo por ter sido convencido pelas razões que sustentam essa crença; só quando acredito é que posso compreender tais razões. A mesma relação circular existe no amor: não me apaixono por motivos precisos (os lábios dela, seu sorriso...) – é por já estar apaixonado que seus lábios etc. me atraem. É por isso que o amor, também, é acontecimental. Ele é a manifestação de uma estrutura circular em que o efeito acontecimental determina retroativamente suas causas ou razões.¹ E o mesmo vale para um acontecimento político como os protestos contínuos na praça Tahrir, no Cairo, que derrubaram o regime de Mubarak: pode-se facilmente explicá-los como o resultado de impasses específicos da sociedade egípcia (o desemprego, uma juventude educada sem perspectivas claras etc.), mas, de alguma forma, nenhum

deles pode realmente elucidar a energia sinérgica que deu origem ao que se passou.

Do mesmo modo, o surgimento de uma nova forma de arte é um acontecimento. Tomemos o exemplo do *film noir*. Em sua pormenorizada análise, Marc Vernet² demonstra que todas as principais características que constituem a definição comum de *film noir* (iluminação *chiaroscuro*, câmeras em ângulos tortos, o universo paranoico do romance policial *noir* com a corrupção elevada a uma característica metafísica personificada na *femme fatale*) já estavam presentes nas películas de Hollywood. Mas o enigma que permanece é a misteriosa eficiência e persistência da noção de *noir*: quanto mais certo está Vernet no nível dos fatos, quanto mais oferece causas históricas, mais enigmáticas se tornam a força e a longevidade extraordinárias dessa noção “ilusória” de *noir* – a noção que há décadas tem assombrado nossa imaginação.

Numa primeira abordagem, um acontecimento é, assim, o *efeito que parece exceder suas causas* – e o *espaço* de um acontecimento é aquele que é aberto pela brecha que separa o efeito das causas. Já com essa definição aproximada, vemo-nos no próprio cerne da filosofia, dado que a causalidade é um dos problemas básicos com que ela se confronta: todas as coisas estão conectadas com vínculos causais? Tudo que existe deve sustentar-se em razões suficientes? Ou será que existem coisas que, de alguma forma, acontecem a partir do nada? Como pode então a filosofia ajudar-nos a determinar o que é um acontecimento – uma ocorrência que não se sustenta em razões suficientes – e como ele é possível?

Desde sua própria origem, a filosofia parece oscilar entre duas abordagens: a transcendental e a ontológica ou ôntica. A

primeira se refere à estrutura universal de como a realidade se apresenta para nós. Que condições é preciso atender para que percebamos uma coisa como realmente existente? “Transcendental” é o termo técnico filosófico para tal arcabouço, o qual define as coordenadas da realidade – por exemplo, a abordagem transcendental nos torna conscientes de que, para um naturalista científico, só os fenômenos materiais espaço-temporais regulados pelas leis naturais realmente existem, enquanto, para um tradicionalista pré-moderno, espíritos e significados também são partes da realidade, e não apenas projeções humanas. A abordagem ôntica, por outro lado, está preocupada com a realidade em si, com sua emergência e sua disposição: como apareceu o universo? Será que ele tem um começo e um fim? Qual é nosso lugar nele? No século XX, a brecha entre esses dois métodos de pensamento se tornou mais acentuada: a abordagem transcendental alcançou seu apogeu com o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), enquanto a ontológica parece hoje ter sido sequestrada pelas ciências naturais – esperamos que a resposta a nossa pergunta sobre as origens do universo venha da cosmologia quântica, das ciências do cérebro e do evolucionismo. Bem no início de seu novo best-seller, *O grande projeto*, Stephen Hawking proclama triunfalmente que “a filosofia está morta”:³ questões metafísicas sobre a origem do universo etc., que eram tema de especulações filosóficas, agora podem ser respondidas pela ciência experimental e, assim, empiricamente testadas.

O que deixa o viajante inevitavelmente chocado é que as duas abordagens culminam numa noção de acontecimento: o acontecimento da revelação do ser – do horizonte de significado que determina como percebemos a realidade e nos

relacionamos com ela – no pensamento de Heidegger; e, no Big Bang (ou simetria quebrada), o acontecimento primordial do qual surgiu todo o universo, na abordagem ôntica, sustentada pela cosmologia quântica.

Nossa primeira tentativa de definição de acontecimento como um efeito que excede suas causas nos traz de volta, assim, a uma multiplicidade inconsistente: seria um acontecimento uma mudança na maneira como a realidade se apresenta a nós ou uma violenta transformação da realidade em si? A filosofia reduz a autonomia de um acontecimento ou pode explicar essa mesma autonomia? Assim, mais uma vez: existiria alguma forma de impor certa ordem a esse dilema? O procedimento óbvio seria classificar os acontecimentos em espécies e subespécies – estabelecer uma distinção entre acontecimentos materiais e imateriais etc. Entretanto essa abordagem ignora a característica básica de um acontecimento: o surgimento surpreendente de algo novo que solapa qualquer esquema estável. A única solução adequada é, assim, abordar os acontecimentos de maneira acontecimental – passar de uma noção de acontecimento a outra como forma de expor os inescapáveis impasses de cada uma delas, de modo que nossa jornada se dê através das transformações da própria universalidade, aproximando-se – espero eu – do que Hegel chamou de “universalidade concreta”, que não é apenas um contêiner destituído de seu conteúdo específico, mas engendra seu conteúdo mediante a exposição de seus antagonismos imanentes, impasses e inconsistências.

Vamos então imaginar que estamos viajando num metrô com muitas paradas e conexões, cada parada representando uma suposta definição de acontecimento. A primeira parada

será uma mudança ou desintegração do arcabouço por meio do qual a realidade se apresenta para nós; a segunda, uma queda no sentido religioso. A isto se segue a quebra da simetria; a iluminação budista; um encontro com a verdade que desmonta nossa vida habitual; a experiência de si [self] como ocorrência puramente acontecimental; a imanência da ilusão da verdade que torna a própria verdade acontecimental; um trauma que desestabiliza a ordem simbólica em que existimos; o surgimento de um novo “significante-mestre”, um significante que estrutura todo um campo de significado; uma ruptura política radical; e a dissolução de uma realização acontecimental. A viagem será atribulada, mas excitante, e muito será explicado pelo caminho. Assim, sem mais delongas, vamos começar!

Estruturar, reestruturar, enquadrar

EM 7 DE SETEMBRO DE 1944, após a invasão da França pelos Aliados, o marechal Philippe Pétain e membros do seu governo de Vichy foram realocados pelos alemães em Sigmaringen, um grande castelo no sul da Alemanha. Foi ali estabelecida uma cidade-Estado extraterritorial, regida pelo governo francês no exílio, nominalmente chefiado por Fernand de Brinon. Houve até três embaixadas na cidade-Estado: as da Alemanha, da Itália e do Japão. Sigmaringen tinha suas próprias estações de rádio (Radio-patrie, Ici la France) e sua própria imprensa (*La France*, *Le Petit Parisien*). A população do enclave era constituída por cerca de 6 mil cidadãos, dentre os quais conhecidos políticos colaboracionistas (como Laval), jornalistas, escritores (Céline, Rebatet), atores como Robert Le Vigan, que fez o papel de Cristo em *Golgotha*, de Duvivier, em 1935, e suas famílias, além de cerca de quinhentos soldados, setecentos membros da SS da França e alguns civis franceses na condição de trabalhadores forçados. O cenário era de extrema loucura burocrática: para sustentar o mito de que o governo de Vichy era o único governo francês legítimo (o que era verdadeiro, do ponto de vista jurídico), a máquina do Estado continuou funcionando em Sigmaringen, produzindo um infindável fluxo de decretos, leis, decisões administrativas etc. sem nenhuma consequência

concreta, como um aparelho de Estado sem Estado, correndo por conta própria, prisioneiro de sua própria ficção.⁴

A filosofia muitas vezes parece a seus oponentes de senso comum uma espécie de Sigmaringen de ideias, produzindo suas ficções irrelevantes e fingindo oferecer ao público insights dos quais depende o destino da humanidade, enquanto a vida real prossegue em outro lugar, indiferente às gigantomaquias filosóficas. Seria a filosofia realmente um simples teatro de sombras? Um pseudoacontecimento imitando de modo estéril acontecimentos reais? E se seu poder residir em sua própria recusa ao engajamento direto? E se, em sua distância estilo Sigmaringen da realidade imediata dos acontecimentos, ela puder ver uma dimensão muito mais profunda desses mesmos acontecimentos, de modo que a única forma de nos orientarmos na multiplicidade de acontecimentos seja por meio das lentes da filosofia? Para responder essas perguntas, devemos primeiro indagar: o que é a filosofia no que ela tem de mais elementar?

Em fevereiro de 2002, Donald Rumsfeld – então secretário de Defesa dos Estados Unidos – envolveu-se num pequeno debate filosófico amador sobre a relação entre o conhecido e o desconhecido: “Existem ‘conhecimentos conhecidos’; existem coisas que sabemos que sabemos. Existem ‘desconhecimentos conhecidos’; ou seja, existem coisas que sabemos que não sabemos. Mas também existem ‘desconhecimentos desconhecidos’ – coisas que não sabemos que não sabemos.” O objetivo desse exercício era justificar o iminente ataque americano ao Iraque: sabemos o que sabemos (quer dizer, que Saddam Hussein é o presidente do Iraque); sabemos o que não sabemos (quantas armas de destruição em massa Saddam possui); mas também existem coisas que não sabemos que não sabemos – se Saddam

possui alguma outra arma secreta sobre a qual não temos a menor ideia... Mas o que Rumsfeld esqueceu de acrescentar foi um quarto termo, fundamental: as coisas que não sabemos que sabemos – que é precisamente o inconsciente freudiano, “o conhecimento que não conhece a si mesmo”, como costumava dizer o psicanalista francês Jacques Lacan (1901-81, e cujo trabalho é uma referência básica para este livro).⁵ (Para Lacan, o inconsciente não é um espaço pré-lógico [irracional] de instintos, mas um conhecimento simbolicamente articulado ignorado pelo sujeito.) Se Rumsfeld pensava que os maiores perigos no confronto com o Iraque eram os “desconhecimentos desconhecidos”, as ameaças de Saddam das quais não podíamos sequer suspeitar, nossa resposta deveria ser que os maiores perigos eram, ao contrário, os “conhecimentos desconhecidos”, as crenças e suposições repudiadas às quais aderimos sem ter a mínima consciência. Esses “conhecimentos desconhecidos” são na verdade a principal causa dos problemas enfrentados pelos Estados Unidos no Iraque, e a omissão de Rumsfeld prova que ele não era um verdadeiro filósofo. “Conhecimentos desconhecidos” são o principal tema da filosofia – formam o horizonte transcendental, ou o arcabouço, de nossa experiência da realidade. Recordemos o clássico tema do início da modernidade com respeito à mudança de arcabouço em nossa compreensão do movimento:

A física medieval acreditava que o movimento era causado por um ímpeto. As coisas estão naturalmente em repouso. Um ímpeto faz com que uma coisa se mova; mas então ele se esvai, deixando o objeto reduzir a velocidade e parar. Assim, para que algo continue se movendo, precisa continuar sendo empurrado,

e o empuxo é algo que se pode sentir. [Esse foi até um argumento em favor da existência de Deus, já que algo muito grande – como Deus – tinha de estar empurrando para manter o céu em movimento.] Assim, se a Terra se move, por que não sentimos? Copérnico não conseguiu responder essa pergunta ... Galileu tinha uma resposta para Copérnico: a simples velocidade *não* é sentida, somente a aceleração. Assim, a Terra pode estar em movimento sem a gente sentir. A velocidade também não muda até que uma força a altere. Essa é a ideia da *inércia*, que então substituiu a antiga noção de ímpeto.⁶

Essa guinada em nossa compreensão de movimento, do ímpeto para a inércia, altera a própria forma básica de como nos relacionamos com a realidade. Como tal, ela é um acontecimento: em sua forma mais elementar, um acontecimento não é algo que ocorra dentro do mundo, mas *uma mudança no próprio arcabouço pelo qual percebemos o mundo e nos envolvemos nele*. Esse arcabouço pode por vezes ser diretamente apresentado como uma ficção que, não obstante, nos possibilita dizer a verdade de maneira indireta. Um belo exemplo de “verdade que tem uma estrutura de ficção” são aqueles romances (ou filmes) em que uma ação desenvolvida por personagens (como parte do roteiro) reflete as complicações amorosas desses personagens na vida real, como o filme sobre a montagem de *Otelo* em que o ator que faz o papel-título é de fato ciumento e, na cena final da peça, realmente estrangula até a morte a atriz que faz o papel de Desdêmona. *Mansfield Park*, de Jane Austen, fornece um exemplo antigo desse procedimento. Fanny Price, garota de família pobre, é criada em Mansfield Park por Sir Thomas Bertram. Ela cresce ali com seus quatro primos, Tom, Edmund,

Maria e Julia, mas é tratada como inferior a eles; só Edmund lhe devota uma verdadeira amabilidade, e, com o tempo, um doce amor se desenvolve entre eles. Com as crianças já crescidas, Sir Thomas, o inflexível patriarca, se afasta por um ano; nesse período, o elegante e mundano Henry Crawford e sua irmã Mary chegam à vila, e sua chegada desencadeia uma série de intrigas românticas. Os jovens decidem montar uma peça, *Lovers' Vows* [Juras de amor]; Edmund e Fanny inicialmente se opõem ao plano, acreditando que Sir Thomas o desaprovava. Edmund, com relutância, acaba por concordar em fazer o papel de Anhalt, amante da personagem vivida por Mary Crawford, a fim de evitar que os outros tragam alguém de fora para isso. Ao mesmo tempo que oferece a Mary e Edmund um meio para falarem de amor e casamento, a peça fornece um pretexto para Henry e Maria flertarem em público. Para a decepção de todos, Sir Thomas chega inesperadamente no meio de um ensaio, o que acaba com o plano.⁷ Mas até esse ponto o que vemos é uma suposta ficção representando uma realidade que ninguém está disposto a reconhecer.

Frequentemente, numa narrativa, é apenas por meio de uma guinada semelhante em termos de perspectiva que compreendemos realmente do que trata a história. Muito mais que o famoso *WR: Mistérios do organismo*, um trabalho posterior, a obra-prima de Dušan Makavejev é *Inocência desprotegida* (1968), com sua singular estrutura de “um filme dentro de um filme”. O herói é Dragoljub Aleksić, um envelhecido acrobata aéreo sérvio que realizava suas acrobacias pendurado em aviões e que, durante a ocupação da Sérvia pela Alemanha na época da guerra, filmou em Belgrado um melodrama ridiculamente sentimental com esse título. O filme de Makavejev inclui essa pelí-

cula em sua totalidade, acrescentando entrevistas com Aleksić e outras tomadas de documentário, e a chave para o filme é a relação entre esses dois níveis e a questão que colocam: de quem é a inocência desprotegida? O filme de Aleksić responde: a garota que ele salva das maquinações de sua malévola madrasta e do homem que esta lhe deseja impor como marido. Mas a verdadeira resposta é: a “inocência desprotegida” é a do próprio Aleksić, que persiste em suas perigosas acrobacias apesar da idade avançada, posando para a câmera, atuando e cantando, maltratado e ridicularizado pelos alemães e pelos comunistas no pós-guerra, e finalmente pela própria plateia do filme, que só pode rir de sua atuação ridiculamente ingênuo. Quanto mais avança o filme de Makavejev, mais tomamos consciência do sofrimento implícito na fidelidade incondicional de Aleksić a sua missão acrobática. O que pode ser mais ridiculamente trágico do que ver um velho em seu porão pendurado pelos dentes a uma corrente e girando o torso para a câmera? Ele não está se expondo dessa maneira ao olhar do público em toda a sua inocência, sem meios de se proteger do ridículo? Essa guinada em nossa perspectiva, quando nos tornamos conscientes de que a verdadeira inocência a ser protegida é a de Aleksić, embora ele seja supostamente o herói, assinala o momento acontecimental do filme. É a exposição de uma realidade que ninguém queria admitir, mas que agora se tornou uma revelação e mudou o campo de jogo.

Em Hollywood, a mãe de todos os fotogramas é, evidentemente, a formação de um casal. É assim que a Wikipédia descreve a cena final de *Super 8*, filme de ficção científica de Steven Spielberg: “O filme termina com a nave estelar decolando rumo ao planeta natal da criatura, enquanto Joe e Alice ficam

de mãos dadas.” O casal se aproxima – é “criado” – quando a Coisa, a que Lacan se referiria como “o terceiro traumático”, e que serviu como um ambíguo obstáculo à criação do casal, é finalmente derrotada e desaparece. O papel do obstáculo é ambíguo porque, embora este possa ser sinistro, é apesar disso necessário para, em primeiro lugar, aproximar o casal; é o desafio que devem enfrentar ou o obstáculo que devem superar a fim de perceberem que desejam ficar juntos.⁸

Como podemos desvalorizar essa estrutura narrativa que subordina o encontro com uma Coisa à formação de um casal? Tomemos o clássico romance de ficção científica *Solaris*, de Stanisław Lem, publicado em 1972, e sua versão cinematográfica de 1974, dirigida por Andrei Tarkovski. *Solaris* é a história do psicólogo de uma agência espacial, Kelvin, enviado a uma nave semiabandonada orbitando um planeta recém-descoberto, Solaris, onde nos últimos tempos têm acontecido coisas estranhas (cientistas enlouquecendo, entrando em alucinações, suicidando-se). Solaris é um planeta com uma fluida superfície oceânica que se move incessantemente e, de tempos em tempos, assume formas reconhecíveis – não apenas intrincadas estruturas geométricas, mas também gigantescos corpos de crianças ou edifícios realmente existentes. Embora fracassem todas as tentativas de se comunicar com o planeta, os cientistas sustentam a hipótese de que Solaris é um cérebro gigante que de alguma forma lê nossas mentes. Logo depois de sua chegada, Kelvin encontra a seu lado na cama sua falecida mulher, Harey, que anos antes, na Terra, se suicidara após ter sido abandonada por ele. Kelvin não consegue se livrar dela, todas as suas tentativas fracassando completamente (depois de ele enviá-la ao espaço num foguete, ela se rematerializa no dia

seguinte); e a análise do tecido corporal de Harey mostra que ela não se compõe de átomos como seres humanos normais. Debaixo de um certo nível micro, não existe nada, apenas um vazio. Finalmente, Kelvin descobre que Solaris, esse cérebro gigante, materializa as fantasias mais profundas que sustentam nosso desejo; é uma máquina que materializa na realidade o objeto fantástico absoluto que eu nunca estaria pronto a aceitar, embora toda a minha vida psíquica gire em torno dele. Harey é a materialização das mais profundas fantasias traumáticas de Kelvin.

Lida dessa forma, a história é realmente sobre a jornada interna do herói, sua tentativa de chegar a termos com sua verdade reprimida ou, como disse o próprio Tarkovski: “Talvez, efetivamente, a missão de Kelvin em Solaris tenha um só objetivo: mostrar que o amor do outro é indispensável a toda vida. Um homem sem amor não é mais um homem. O propósito de toda a ‘solarística’ é mostrar que humanidade deve ser amor.” Em claro contraste com isso, o romance de Lem tem como foco a inerte pressão externa do planeta Solaris, dessa “Coisa que pensa” (para usar uma expressão de Kant que se encaixa perfeitamente aqui): a essência do romance é precisamente o fato de Solaris continuar sendo um Outro impenetrável, sem possibilidade de comunicação conosco. É verdade que ele nos devolve nossas fantasias íntimas rejeitadas, mas o “O que você deseja” além desse ato permanece rigorosamente impenetrável (por que ele faz isso? Como resposta puramente mecânica? Para jogar conosco jogos demoníacos? Para nos ajudar – ou nos forçar – a confrontar nossa verdade rejeitada?). Seria interessante comparar a obra de Tarkovski com a releitura comercial por Hollywood de romances que serviram de base para filmes:

Tarkovski faz exatamente o mesmo que o pior produtor de Hollywood, reimprimindo o enigmático encontro com a alteridade, a Coisa, no arcabouço da formação do casal.

A maneira de romper com o enquadramento de Hollywood é, assim, não tratar a coisa como apenas uma metáfora da tensão familiar, mas aceitá-la em sua absurda e impenetrável presença. Isso é o que ocorre em *Melancholia*, de Lars von Trier (2011), que apresenta uma interessante inversão dessa fórmula clássica de uma Coisa-objeto (um asteroide, um alienígena) que serve de obstáculo revigorante à criação do casal. No final do filme, a Coisa (um planeta em rota de colisão com a Terra) não se retrai, como em *Super 8*; ele atinge a Terra, destruindo todas as formas de vida, e o filme é sobre as diferentes maneiras como os principais personagens enfrentam a iminente catástrofe (com reações que variam do suicídio à aceitação cínica). O planeta é, assim, a Coisa – *das Ding* – em sua forma mais pura, como diria Heidegger: a Verdadeira Coisa que dissolve qualquer enquadramento simbólico – nós a vemos, é nossa morte, nada podemos fazer.⁹ O filme começa com uma sequência introdutória, filmada em câmera lenta, envolvendo os personagens principais e imagens do espaço, que apresenta os motivos visuais. Uma tomada da perspectiva do espaço mostra um planeta gigante aproximando-se da Terra; os dois astros colidem. O filme prossegue em duas partes, cada qual com o nome de uma de duas irmãs, Justine e Claire.

Na primeira parte, “Justine”, um jovem casal, Justine e Michael, está em sua recepção nupcial na mansão da irmã dela, Claire, e seu marido, John. A suntuosa festa vai da tardinha ao amanhecer com comidas, bebidas, danças e os conflitos comuns de família (a mãe de Justine, amarga, faz observações

sarcásticas e comentários ofensivos, o que acaba resultando na tentativa de John de expulsá-la de sua propriedade; o chefe de Justine fica cercando-a, implorando que escreva para ele um texto publicitário). Justine se afasta da festa e se torna cada vez mais distante; faz sexo com um estranho no gramado e, ao final da recepção, Michael a abandona.

Na segunda parte, “Claire”, Justine, doente e deprimida, passa a morar com Claire, John e o filho deles, Leo. Embora não consiga realizar atividades normais do dia a dia, como tomar banho ou até comer, Justine melhora com o tempo. Durante sua estada, Melancolia, um enorme planeta telúrico azul que se ocultava por trás do sol, torna-se visível no céu à medida que se aproxima da Terra. John, que é astrônomo amador, fica excitado com o planeta e aguarda ansioso pelo “desvio gravitacional” esperado pelos cientistas, os quais garantiram ao público que a Terra e Melancolia vão passar um pelo outro sem colidirem. Mas Claire está ficando com medo e acredita que o fim do mundo está próximo. Na internet, encontra um site que descreve os movimentos de Melancolia em torno da Terra como uma “dança da morte” em que a passagem de um pelo outro fará com que colidam logo depois. Na noite do desvio gravitacional, parece que Melancolia não vai atingir a Terra, mas logo depois o canto dos pássaros se interrompe abruptamente e no dia seguinte Claire percebe que Melancolia está circulando de volta e, no final, vai colidir com a Terra. John, que também descobre que o fim está próximo, comete suicídio com uma overdose de pílulas. Claire fica cada vez mais agitada, enquanto Justine permanece inalterada diante da catástrofe iminente: calma e calada, aceita o acontecimento vindouro, afirmando saber que não existe vida em nenhum outro lu-

gar do universo. Ela consola Leo construindo uma “caverna mágica”, um abrigo simbólico feito de galhos, no gramado da mansão. Justine, Claire e Leo entram no abrigo quando o outro planeta se aproxima. Claire continua agitada e temerosa, enquanto Justine e Leo permanecem calmos e de mãos dadas. Os três são instantaneamente incinerados quando ocorre a colisão, destruindo a Terra.

Essa narrativa é entremeada por numerosos detalhes engenhosos. Para acalmar Claire, John diz-lhe para observar Melancolia através de um círculo de arame que abrange exatamente seu formato circular no céu, e repetir a experiência dez minutos depois para ver que o tamanho diminuiu, deixando espaço na moldura – uma prova de que Melancolia estaria se afastando da Terra. Ela o faz e fica eufórica ao ver um formato menor. Entretanto, quando observa Melancolia através da moldura algumas horas depois, fica horrorizada ao perceber que o formato do planeta agora se expandiu muito além da moldura do círculo de arame. Esse é o círculo da fantasia enquadrando a realidade, e o choque vem quando a Coisa irrompe e se derrama sobre esta. Há também maravilhosos detalhes dos distúrbios que ocorrem na natureza quando Melancolia vai se aproximando da Terra: insetos, vermes, baratas e outras formas de vida repugnantes, geralmente ocultas debaixo da grama verde, emergem no solo, tornando visível o repulsivo rastejar da vida debaixo de uma superfície idílica – é o real invadindo a realidade, arruinando sua imagem. (Isso é semelhante ao filme *Veludo azul*, de David Lynch, em que, numa famosa tomada logo após o ataque cardíaco do pai, a câmera se move extremamente próxima da superfície da grama e então penetra nela, tornando visíveis as microformas de vida

rastejantes, o repulsivo real debaixo da idílica superfície de um subúrbio.)¹⁰

A ideia de *Melancholia* originou-se numa sessão de terapia a que von Trier se submeteu durante um tratamento para depressão: o psiquiatra disse-lhe que, sob extrema pressão ou ameaça de catástrofe, pessoas depressivas tendem a agir com mais calma do que as outras – já esperam que coisas ruins aconteçam. Esse fato oferece mais um exemplo da cisão entre a realidade – o universo social de costumes e opiniões convencionais em que vivemos – e a brutalidade traumática e absurda do real: no filme, John é um “realista”, totalmente imerso numa realidade habitual, de modo que, quando as coordenadas dessa realidade se dissolvem, todo o seu mundo entra em colapso; Claire é uma histérica que começa a questionar tudo num acesso de pânico, mas ainda assim evita um colapso psicótico total; e a depressiva Justine continua agindo como de costume porque já está vivendo numa fuga melancólica da realidade.

O filme apresenta quatro atitudes subjetivas em relação a esse acontecimento final (a Coisa-planeta atingindo a Terra), tal como Lacan as entenderia. John, o marido, é a encarnação do *conhecimento acadêmico*, que entra em colapso em seu encontro com o real; Leo, o filho, é o querubínico *objeto-causa do desejo* dos outros três; Claire é a mulher *histérica*, o único sujeito pleno do filme (na medida em que subjetividade significa dúvidas, questionamento, incoerência); e isso, surpreendentemente, leva Justine à posição de um *mestre*, o único que estabiliza uma situação de pânico e caos ao introduzir um novo significante-mestre, que traz ordem a uma situação confusa, conferindo-lhe a estabilidade do significado. O significante-mestre de Justine é a “caverna mágica” que ela constrói para

estabelecer um espaço protegido quando a Coisa se aproxima. Deve-se ter muito cuidado aqui: Justine não é um mestre protetor que oferece uma bela mentira – em outras palavras, ela não é o personagem de Roberto Benigni em *A vida é bela*.¹¹ O que ela provê é uma ficção simbólica que, evidentemente, não tem eficácia mágica, mas funciona em determinado nível para evitar o pânico. O objetivo de Justine não é nos cegar em relação à iminente catástrofe: a “caverna mágica” nos habilita a aceitar prazerosamente o fim. Não há nada de mórbido nisso; tal aceitação é, pelo contrário, o pano de fundo necessário de um engajamento social concreto.¹² Justine é, assim, a única pessoa capaz de propor uma resposta apropriada à catástrofe iminente, assim como à obliteração plena de todo enquadramento simbólico.

Para assimilar adequadamente a aceitação desse fim radical, deve-se arriscar uma comparação entre *Melancolia*, de Trier, e *A árvore da vida*, de Terrence Malick (lançado no mesmo ano). Em ambos os filmes a história envolve os mesmos dois níveis: trauma familiar versus catástrofe cósmica. Embora não se possa evitar a repulsa em relação à excessiva espiritualidade de *A árvore da vida*, o filme tem alguns momentos interessantes.¹³ Ele abre com uma citação do Livro de Jó, a resposta de Deus à queixa de Jó sobre todos os infortúnios que o atingiram: “Onde estavas tu, quando eu fundava a terra ... Quando as estrelas da alva juntas alegremente cantavam?” (38:4,7). Essas palavras obviamente se referem à família O’Brien, que se vê numa posição semelhante à de Jó ao sofrer uma catástrofe imerecida: no início de *A árvore da vida*, a sra. O’Brien recebe um telegrama informando-a da morte do filho, RL, com dezenove anos de idade; o sr. O’Brien também é notificado por telefone, quando

está num aeroporto, e a família é lançada numa turbulência. Como devemos interpretar essa série de perguntas retóricas oferecidas por Deus em resposta à pergunta de Jó sobre o motivo dos infortúnios que o atingiram? Similarmente, como devemos entender a tragédia que recai sobre os O'Brien? Em sua resenha do filme, David Wolpe aponta a ambiguidade da resposta de Deus:

A descrição por Deus das maravilhas da natureza pode ser vista de duas maneiras. Uma possibilidade é que a imensidão do mundo natural, em sua inclemente indiferença, nada tem a ver com as preocupações dos seres humanos. O deserto não liga quando você chora, assim como o jorro da catarata não vai parar por piedade. A natureza nos mostra sua face inexpressiva e grandiosa, e nós não somos nada. Com efeito, Jó contradiz seu protesto, afirmando que “eu sou apenas poeira e cinzas” ... Mas gradualmente vemos que cada imagem, da célula ao cosmo, é não apenas grandiosa, mas bela. A segunda metade da citação de Jó, como cantam as estrelas da alva, lembra-nos de que a apreciação da maravilha e da beleza também é possível. Podemos perder nosso eu na indiferença da natureza, mas também podemos perdê-lo em sua magnificência. Nós vemos o mundo como insensível ou sublime? O drama de nossa vida e morte se desenrola com rapidez, mas é encenado num palco inigualavelmente maravilhoso.¹⁴

A leitura mais radical do Livro de Jó foi proposta na década de 1930 pelo teólogo norueguês Peter Wessel Zapffe, que acentuou a “imensurável perplexidade” de Jó quando o próprio Deus finalmente aparece diante dele: esperando um Deus sagrado e puro cujo intelecto é infinitamente superior ao nosso,

Jó “vê-se confrontado com um governador do mundo de um primitivismo grotesco, um cósmico habitante das cavernas, um falastrão e fanfarrão, quase agradável em sua total ignorância da cultura espiritual ... O que é novo para Jó *não* é a grandeza de Deus em termos quantificáveis; disso ele já tinha pleno conhecimento ... a novidade é sua baixaza qualitativa”.¹⁵ Em outras palavras, Deus – o Deus do real – é *das Ding*, um mestre cruel e impulsivo que simplesmente não tem um senso de justiça universal. Assim, como *A árvore da vida* se situa com respeito a essas interpretações?

Malick se baseia no elo entre trauma e fantasia: uma das possíveis reações ao trauma é a fuga para a fantasia, ou seja, imaginar o mundo em si mesmo, fora de nosso horizonte subjetivo. Ele nos mostra o universo em formação, incluindo a Via Láctea e o Sistema Solar. Vozes apresentam diversas questões existenciais. Na Terra recém-formada, vulcões entram em erupção e micróbios começam a se formar. Mostra-se a vida marinha inicial, depois plantas sobre a terra, depois dinossauros. Visto do espaço, um asteroide atinge a Terra... Essa lógica recentemente alcançou o clímax no livro de Alan Weisman *O mundo sem nós*, uma visão do que teria acontecido se a humanidade (e *apenas* ela) subitamente desaparecesse da Terra – a diversidade natural mais uma vez florescendo, a natureza superando aos poucos os artefatos humanos. Ao imaginar o mundo sem a nossa presença, nós humanos somos reduzidos a um simples olhar desencarnado observando nossa própria ausência, e, como apontou Lacan, essa é a posição subjetiva fundamental da fantasia: observar o mundo na condição da inexistência do sujeito (a fantasia de testemunhar o ato de sua própria concepção, a cópula dos pais, ou o próprio enterro,

como Tom Sawyer e Huck Finn). *O mundo sem nós* é, assim, a fantasia em sua forma mais pura: testemunhar a própria Terra recuperando seu estado pré-castrado de inocência, antes de nós humanos a estragarmos com nossos dejetos.

Assim, enquanto *A árvore da vida* se evade para uma fantasia cósmica semelhante a um mundo sem nós, *Melancholia* não faz o mesmo. Não imagina o fim do mundo para fugir do impasse familiar: Justine é realmente melancólica, desprovida de um olhar fantástico. Quer dizer, a melancholia não é, em sua forma mais radical, o fracasso da atividade do lamento, o apego persistente ao objeto perdido, mas seu exato oposto: “a melancholia oferece o paradoxo de uma intenção de enlutar que precede e antevê a perda do objeto”.¹⁶ Aí reside o estratagema da melancholia: a única forma de possuímos um objeto que nunca tivemos, que estava perdido desde o princípio, é tratar um objeto que ainda possuímos plenamente como se já estivesse perdido. É isso que dá um sabor singular a uma relação de amor melancólica, tal como aquela entre Newland e a condessa Olenska em *A época da inocência*, de Wharton: embora os parceiros ainda estejam juntos, imensamente apaixonados, usufruindo da presença um do outro, a sombra da futura separação já atinge seu relacionamento, de modo que eles percebem seus atuais prazeres sob a égide da catástrofe (separação) que está por vir. Nesse exato sentido, a melancholia é efetivamente o começo da filosofia – e, nesse exato sentido, Justine de *Melancholia* não é melancólica: sua perda é a perda absoluta, o fim do mundo, e o que ela pranteia antecipadamente é essa perda absoluta – ela vive literalmente no fim dos tempos. Quando a catástrofe era apenas uma ameaça, ela era apenas uma pessoa melancólica, deprimida; quando a ameaça se concretiza, ela se encontra em seu elemento.