

“Everything’s got a scientific explanation” (ou talvez não): um desejo de fim do mundo em Sarah Kane e Lars von Trier

Vítor Ferreira

Universidade do Porto

Resumo: Comparando os momentos de anestesia e perplexidade que coabitam nas obras de Sarah Kane e Lars von Trier, este ensaio reflete acerca dos motivos que nos podem levar a desejar (ir)racionalmente o fim do mundo.

Palavras-chave: fim do mundo, Sarah Kane, Lars von Trier, ciência, morte, caos

Abstract: Comparing the moments of anesthesia and perplexity that coexist in the works of Sarah Kane and Lars von Trier, this essay reflects upon the reasons that may lead us to (ir)rationally wish the end of the world.

Keywords: end of the world, Sarah Kane, Lars von Trier, science, death, chaos

I

A frase que origina (parcialmente) o título deste ensaio é pronunciada por Ian, uma das três personagens com as quais Sarah Kane, em 1995, estreia o seu universo dramático. À afirmação de Cate “I believe in God.” (Kane 2001: 56), Ian responde com “Everything’s got a scientific explanation.” (*ibidem*). Estamos no final da penúltima cena e o título da peça (*Blasted*, ou, em português, *Ruínas*) ilustra de forma bastante precisa o cenário mas também o momento dramático que as personagens experienciam. Ian, que

num primeiro instante da peça se apresenta como um desprezível agressor, racista (“Tip that wog when he brings up the sandwiches.” (*idem*: 3)) e homofóbico (“You dress like a lesbos. I don’t dress like a cocksucker.” (19)), cujo principal objetivo parece ser humilhar tudo aquilo que o rodeia,¹ vê, então, invertido o seu papel. De facto, tal acontece logo na Cena Dois, aquando da entrada do Soldado (a restante personagem) em cena. A partir desse momento específico, Ian terá de aceitar uma postura submissa,² obedecendo ao Soldado, que transporta na arma e na violência do discurso os maiores instrumentos de poder.

Mas regressemos ao princípio (deste texto, não da peça). Afinal, por que razão decidi destacar, no título, algo tão vulgar como a resposta de Ian? A esta pergunta respondo com dois motivos: 1) pelo contexto em que a afirmação é proferida; 2) pela relação que me permite estabelecer com outras obras. Atentemos no primeiro. Após ter sido violado e cegado (porque o Soldado lhe suga os globos oculares antes de suicidar-se), Ian, nas Cenas Quatro e Cinco, aguarda a morte.³ Ou melhor, como diria outra voz, numa outra peça, “investe na direção da morte”.⁴ Porém, para um homem perturbado, ferido e mutilado, o suicídio é dificilmente concretizável. Embora a decisão esteja tomada e pareça ser irrevogável, Ian depende de Cate (nem que seja para encontrar a arma). Cate, por outro lado, não concorda com Ian: “It’s wrong to kill yourself.” (*idem*: 54). E é neste contexto que os dois dialogam sobre a existência (ou a ausência) de Deus.⁵ Naturalmente aporético, o diálogo acentua entre ambos uma fratura insanável: de um lado, a otimista ingénua, do outro, o niilista que através da confirmação prática do horror se crê ainda mais lúcido. Vejamos um exemplo desta rutura:

Cate God wouldn’t like it.
Ian There isn’t one.
Cate How do you know?
Ian No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing.
Cate Got to be something.
Ian Why?
Cate Doesn’t make sense otherwise.
Ian Don’t be fucking stupid, doesn’t make sense anyway. No reason for there to be a God just because it would be better if there was. (*idem*: 55)

Como podemos ver, Ian parece muito certo da sua descrença. Contudo, e apesar de todo o contexto envolvente, à medida que o diálogo avança, acabará por afirmar a existência da Ciência, atribuindo-lhe o poder de explicar tudo. Mas como pode a Ciência explicar Auschwitz ou Sarajevo? E colocar esta questão é, igualmente, perguntar: como pode a Humanidade dar resposta a tais atrocidades? Porque sem o Humano não pode existir a Ciência. Mas, também, porque, cada vez mais, sem a Ciência não pode existir o Humano. Para Sarah Kane, o mundo podia até ter festivais de música, bom teatro e o seu Manchester United. Mas era claramente um lugar onde reinava o caos da falha: o incompreensível: o injustificável. E, por isso, nas suas peças expõe os recortes mais escuros, mundos de um mundo que gostaríamos que não existisse. Mundos que as suas personagens querem deixar: “This is not a world in which I wish to live.” (*idem*: 210). Mundos que não somos capazes de compreender que existam. Mas que existem, no mundo que partilhamos. E, como tal, somos obrigados a perguntar: porquê? para quê?

II

Ainda assim, nem tudo parece ter uma resposta. Corrijo: nem tudo parece ter uma resposta satisfatória. E, no cinema, Lars von Trier faz da exposição do incompreensível e do injustificável um ingrediente essencial. Em 1996, ano em que Sarah Kane estreia *O Amor de Fedra (Phaedra's Love)*, von Trier apresenta *Ondas de Paixão (Breaking the Waves)*, um filme que julgo partilhar alguns pontos de contacto com o teatro da autora britânica, nomeadamente na exploração paralela de algumas temáticas⁶ e na construção das personagens.⁷ Por conseguinte, estudar conjuntamente as suas obras permite-nos verificar que Sarah Kane e Lars von Trier partilham bem mais do que uma reputação de *enfants terribles* ou um imaginário criativo capaz de chocar leitores e espetadores de todo o mundo.⁸

Mas, por agora, concentremos a atenção em *Ondas de Paixão*. Mais especificamente num momento relativo à última parte do filme e que me permitiu construir a ponte entre Sarah Kane e Lars von Trier. Um momento que poderia ser entendido como uma resposta à constatação de Ian em *Ruínas*. Bess (Emily Watson), personagem central do filme, está disposta a tudo para salvar o marido. E ainda que as outras personagens a tentem convencer de que não há nada que possa fazer, ela vai até

ao limite das suas crenças. Poderia dizer-se, talvez, que vai até ao fim do mundo (do seu, sem dúvida). Num sacrifício final, entrega-se de forma deliberada a um grupo de selvagens, sendo violada, torturada e acabando por falecer momentos após chegar ao hospital.

Que lógica podemos, então, estabelecer entre uma violação num barco e um homem que está a morrer num hospital? À partida, nenhuma. Ainda assim, Bess (já morta) conseguirá alcançar o que pretendia. O seu marido, que de acordo com a opinião médica oficial se encontrava cada vez mais próximo da morte, irá recuperar de forma inexplicável. Um milagre, portanto. Terá sido Deus? Simplesmente o acaso? Não sabemos. E não sabemos nós, espetadores, nem as personagens que sobrevivem, pelo que os seus rostos outrora vibrantes se afogam numa apatia generalizada. Uma alteração evidente, que julgo manifestar-se de forma mais intensa em Dr. Richardson (Adrian Rawlins), o médico de Bess (e também do seu marido). Metódico, íntegro e, acima de tudo, racional, Dr. Richardson apresenta-se como uma personagem-tipo, possivelmente entendível como a personificação do conhecimento científico. No decorrer do filme, e apesar da genuína compaixão que aparenta sentir por Bess, o médico não consegue evitar um constante sorriso paternalista e a ligeira manifestação de quem, por se achar dotado de um conhecimento mais prestigiante, naturalmente se sente superior. Compreensível. Pois, afinal, ele é um médico. E Bess uma rapariga da aldeia (que todos reconhecem como bastante limitada).

No entanto, Bess morre (da forma que morre). E o médico perde a sua paciente. A partir de então não sabe o que pensar. E muito menos o que dizer. Ora veja-se o momento no qual é interrogado por uma comissão de inquérito a respeito do ocorrido:

The Inquiry You described the deceased as “an immature, unstable person, a person who due to the trauma of her husband’s illness, gave way in obsessive fashion to a perverse form of sexuality”. Would you like to clarify that to the Inquiry?

Dr. Richardson That’s what I wrote?

The Inquiry Yes. That’s what it says.

[...]

You had the deceased in your care. The court would like to hear the medical facts.

Dr. Richardson If... If, hum, if you were to ask me again... to write the conclusion then... instead of writing “neurotic” or, hum, “psychotic”, then I might just use, hum, use a word like...“good”.

The Inquiry “Good?”

Dr. Richardson Yes.

The Inquiry You wish the records of this court to state that in your medical opinion the deceased was suffering from being “good”? Perhaps this was the psychological defect that led to her death. Is that what we shall write, Dr. Richardson? (02:18:10 - 02:20:08)

Na peça que Sarah Kane estreou no mesmo ano, uma das personagens centrais, Fedra, logo na Cena Dois, responde a um médico da seguinte forma: “I didn’t ask you to speculate. I asked for a diagnosis. And treatment.” (Kane 2001: 68). Habitados à Ciência eficaz que rapidamente encontra resposta para tudo, somos, contudo, obrigados a verificar que há momentos nos quais a Ciência falha. Ou porque efetivamente não nos traz respostas. Ou porque não traz as respostas que gostaríamos de ouvir. Em *Ondas de Paixão*, a Ciência falha porque não consegue encontrar uma forma suficientemente adequada de explicar o sucedido. Falha o discurso: no conteúdo, mas também na forma. Pelo que as hesitações e a gaguez de Dr. Richardson (a que pela primeira vez assistimos) são apenas um testemunho do seu colapso.

Uma ruína da linguagem que não é exclusiva do cinema de Lars von Trier. Num ensaio que explora a ideia de sublime em Sarah Kane, Joana Matos Frias verifica, a respeito de *Ruínas*, que “Kane está a escrever a sua primeira peça, e já experiencia este colapso total da linguagem que, em última instância, a conduzirá a um enorme vazio entre o *grito* e o *silêncio*” (Frias 2015: 237). E, realmente, o que de mais comum parece haver entre as personagens de Kane e as de von Trier é o percurso que trilham: do *grito* ao *silêncio*, da *hiperestesia* à *anestesia* (*idem*: 243), ou vice-versa.

Num outro filme, que analisaremos muito brevemente, Lars von Trier decide voltar a *humilhar* a Ciência. Para tal, transplanta alguns dos traços psicológicos de Dr. Richardson para John (Kiefer Sutherland), uma das personagens de *Melancolia*⁹ (*Melancholia*, 2011). A esta nova personagem acrescenta, porém, uma boa dose de arrogância (talvez para depois poder humilhá-la de forma mais violenta). Tal como o seu homólogo, John serve como espelho da racionalidade durante a quase totalidade do

filme. Sem nunca duvidar da força do conhecimento científico, e perante a ameaça do fim do mundo, tenta acalmar a mulher, Claire (Charlotte Gainsbourg), garantindo-lhe em diversos momentos que nada tem a temer:

John Sweetheart, you have to trust the scientists.

Claire They say that it will hit...

John No they don't, that's not true. Not the real scientists. Now, the prophets of doom they'll write whatever they can to attract attention. But the real scientists, all of them agree. Melancholia is just gonna pass right in front of us. And it's gonna be the most beautiful sight ever. (01:08:31 - 01:08:53)

John Tomorrow evening Melancholia will pass us by and you'll never have to see it again, okay?

Claire So it won't hit us?

John Not a chance.

Claire What if your scientists have miscalculated and...

John They haven't.

Claire You promise?

John Of course I do. I promise. (01:27:56 - 01:11:15)

Como seria expectável (para os mais familiarizados com os filmes de von Trier), John está enganado. E assim, quando finalmente se apercebe de que os cálculos dos *verdadeiros* cientistas falharam, decide suicidar-se, tomando um frasco de comprimidos. Mais tarde, Claire irá encontrá-lo morto, no estábulo, deitado junto aos cavalos. A imagem revela-se bastante sugestiva. Observamos a queda irreversível da personagem: da prestigante sociedade científica, regressa à natureza. Não é, todavia, um regresso qualquer, mas o regresso possível (que naturalmente lhe custa a vida).

III

Podemos observar que há muitos filmes acerca do fim do mundo, mas não tantos assim em que o mundo realmente acabe. Um ano antes da profecia maia (inspiradora de alguns pânicos e *blockbusters*) poder falhar, Lars von Trier decidiu acabar com o mundo. Fê-lo, evidentemente, da maneira que encontrou possível. No seu caso, através do cinema. O objeto consequente de tal intenção, *Melancholia*, principia e culmina com o fim do mundo. No princípio, que é também o fim, o mundo realmente acaba. E com o mundo,

a vida. E tudo aquilo que nos poderia ou deveria importar. Como causa (deste fim do mundo), o cineasta decidiu optar pela colisão entre um outro planeta azul e a Terra. Responder a “por que razão acaba o mundo?” no filme de Lars von Trier é fácil. Não tão fácil (mas, ainda assim, possível) é entender por que razão quis Lars von Trier acabar com o mundo. E, para tal, o melhor talvez seja recuarmos no tempo.

Não sei ao certo quantas vezes o universo cinematográfico do realizador dinamarquês terá sido rotulado de misantropo. Mas arrisco dizer que muitas. E, para isso, não só terão contribuído as suas infelizes declarações em diversos momentos¹⁰ mas também as constantes ilustrações do mal e da injustiça que os seus filmes exibem. As cicatrizes, essas, podem ser observadas com mais detalhe nas personagens principais.¹¹

No entanto, é importante notar que, entre alguns dos seus filmes, se vão apontando algumas diferenças. O final de *Dogville* (2003), conhecido por despertar os instintos mais sádicos dos espetadores, oferece, também, um curioso detalhe. A personagem principal, Grace (Nicole Kidman), tal como algumas personagens do teatro de Sarah Kane já mencionadas, vê o seu papel inverter-se: de vítima converte-se em agressora. E, se durante a quase totalidade do filme Grace parece assumir uma crença incondicional no valor humano, sempre pronta a encontrar justificações e desculpas para os atos mais bárbaros que os seus intervenientes cometem, no final muda de opinião, concluindo que sem *Dogville* o mundo até seria um lugar melhor. Como consequência, opta pelo massacre total da população. No entanto, recusa matar Moses, o único cão. A conclusão parece ser: o problema do mundo está na Humanidade, não na Natureza. Seis anos mais tarde, porém, Lars von Trier estreia *Anticristo* (*Antichrist*, 2009), um filme que ilustra a Natureza de forma bem distinta. A dado momento, é mesmo a personagem feminina (cujo nome desconhecemos) que comenta: “Nature is Satan’s Church” (Trier 2009). E assim, quando em *Melancholia* escutamos Justine (Kirsten Dunst) dizendo passivamente “The Earth is evil. We don’t need to grieve for it” (Trier 2011a), é todo o universo de *Anticristo* que nos ecoa na memória.

Resumindo, de *Dogville* a *Anticristo*, o pessimismo do cineasta parece aumentar, uma vez que concluímos: o mal não se encontra apenas na Humanidade, mas também na Natureza. De *Anticristo* a *Melancholia* o caminho repete-se. Mas desta vez (porque talvez haja um limite para o pessimismo,) von Trier converte-o em *otimismo*: “In a way, the film

does have a happy ending.” (Trier 2011b). Sim. O nosso mundo, devorado por outro planeta, chega ao fim. A vida desaparece. Ainda assim, Lars von Trier vê no seu filme um final feliz. E não é o único. A respeito da mesma obra, Žižek constata: “Again, paradoxically, I claim it’s not a superficially but [a] profoundly optimistic film” (2012). O filósofo esloveno justifica-se, aplaudindo a forma tranquila como Justine aceita o fim. Mas vejamos um outro excerto da entrevista que Lars von Trier concede a Nils Thorsen, um pouco antes de concluir o filme:

How do you personally feel about the thought that the world might come to an end?

If it could happen in an instant, the idea appeals to me. As Justine says: Life is evil, right? And life is a wicked idea. God may have had fun at creation, but he didn’t really think things through. [...] So if the world ended and all the suffering and longing disappeared in a flash, I’m likely to press the button myself. If nobody would be in pain. Then people might say: how nasty, what about all the lives that wouldn’t be lived? But I can’t help seeing it all as a mean streak. (Trier 2011b)

O cineasta pode chegar a esta conclusão e, por conseguinte, querer defendê-la no filme que está a realizar, construindo-a de forma a que o apocalipse seja entendido como “a sublime event that is passively consumed and even enjoyed” (Kollig 2013: 95). Mas von Trier fala do mal, da dor e do sofrimento. E em tudo isto nada parece haver de otimista. Daí que eu julgue ser mais correto entender este *otimismo* como uma forma auto-irónica de pessimismo. A mesma que, em *Ruínas*, leva o desesperado Ian a comentar “Lucky Bastard.” (Kane 2001: 57) após Cate lhe mencionar a morte de um bebé. E onde o teatro de Sarah Kane e o cinema de Lars von Trier mais se tocam é no extremo do pessimismo, neste humor bem negro que pudemos observar. Mas, tocam-se, também, na demonstração das feridas que a Humanidade parece não conseguir sarar.

Sarah Kane pode não ter escrito sobre o fim do mundo. Mas fê-lo quando as suas personagens desejaram a morte. Quando traumatizou os espectadores das suas peças. Fê-lo porque os seus leitores não conseguem ler um texto seu sem desejar que este chegue ao fim. Ou que, pelo menos, pare de ser como é. Fê-lo em *Ruínas* com o jogo entre “darkness” e “light” (*idem*: 59-60). Fê-lo em *Purificados* (*Cleansed*, 1998) na didascália final (“The sun gets brighter and brighter, the squeaking of the rats louder and louder, until the light is blinding and the sound deafening” (*idem*: 151)). Fê-lo no jogo entre o grito e o silêncio. E fê-lo até na sua própria vida. Dizia que as suas personagens eram

“completely Romantic” (*apud* Saunders 2002: 64). Simulou-lhes a decisão final. Artaud talvez a considerasse uma suicidada da sociedade. Eu não sei. Apenas lhe conheço as obras. E das obras concluo a impossibilidade de entendermos tudo. Mas também a responsabilidade, profundamente humanista, que submeteu nos seus textos.¹²

IV

É igualmente justo e pertinente salientar que, apesar de todas as semelhanças e aproximações que procurei demonstrar, há diferenças significativas entre o trabalho de ambos. E onde mais se afastam talvez seja mesmo nessa questão da *responsabilidade* artística. *Ruínas*, por exemplo, apresenta uma dimensão que dificilmente encontramos no cinema de von Trier. E apesar de aquele ter sido o primeiro texto de Kane, escrito há já vinte anos, ele conserva em si uma urgência atual. Cada vez mais formatados e anestesiados pelo “enquadramento” (Butler 2009: 3) que a comunicação social ocidental nos oferece, somos levados a interpretar algumas vidas como menos valiosas do que outras. No seu livro de ensaios *Frames of War*, Judith Butler explica: “the frames through which we apprehend or, indeed, fail to apprehend the lives of others as lost or injured (lose-able or injurable) are politically saturated” (*ibidem*). Sarah Kane não precisou de ler esta conclusão. Sabia-a desde a sua primeira peça. Em *Ruínas*, diz-nos Ian a respeito do que acontece em alguns lugares: “No one’s interested” (Kane 2001: 47). De facto, somos cúmplices deste fechar de olhos. Pois estaríamos a mentir se disséssemos que um atentado em Nova Iorque provoca em nós a mesma reação que um atentado na Síria. Mas o mundo que ocupamos tem Nova Iorque. E para os que não apreciam grandes metrópoles, tem até prados, lagos e praias. E a Síria. E em todos estes lugares, o bem e o mal. Sem fronteiras muito definidas.

Resta-me questionar: será perigoso ter em conta Sarah Kane e Lars von Trier quando investigamos assuntos como o fim do mundo? Deveremos estar preparados para aceitar o fim como a melhor solução? Num ensaio relativo a Sade, comenta Octavio Paz: “Sade é um escritor que merece ser lido. É um escritor perigoso? Não acredito que haja escritores perigosos: o perigo de certos livros não está nos próprios livros mas na paixão dos seus leitores.” (2001: 60). É bem possível que no início desta investigação não tivesse a consciência absoluta de que perguntar por que existe o mundo, ou para quê,

implica aceitar de antemão uma infinidade de cenários. E, evidentemente, não vou negar: as peças de Sarah Kane e os filmes de Lars von Trier são desconfortáveis. Mas o que dizer de uma violação? De um suicídio? E de tantas outras coisas... E com isto me sinto obrigado a concluir que mais perigoso do que ler estas peças ou ver estes filmes é não fazê-lo. Porque evitar o desconforto é continuar a permitir que, todos os dias, o mundo de tantos outros chegue ao fim.

Bibliofilmowebgrafia

Butler, Judith (2009), *Frames of War: when is life grievable?*, Londres, Verso Books.

Diken, Bülent/ Lausten, Carsten (2005), "Becoming abject: rape as a weapon of war", *Body and Society*, vol. 11, no. 1: 111-128.

Frias, Joana Matos (2015), "Can take away your life but not give you death instead: Sarah Kane, o sublime como abjecção", in *Repto, Rapto (alguns ensaios)*, Porto, Edições Afrontamento: 231-244.

Kane, Sarah (2001), *Complete Plays*, Londres, Methuen.

Kollig, Danielle Verena (2013), "Filming the world's end. Images of the apocalypse in Lars von Trier's *Epidemic* and *Melancholia*", *Amaltea: Revista de mitocrítica*, Vol. 5: 85-102.

Paz, Octavio (2001), *Mais do que Erótico: Sade*, tradução de Paulo Lopes D'Azevedo, Miraflores, Difel.

Saunders, Graham (2002), *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester University Press.

Simut, Andrei (2011), “The apocalypse according to Lars Von Trier”, *Ekphrasis*, nº 2: 77-84.

Trier, Lars Von (1996), *Breaking the Waves*; argumento de Lars von Trier e Peter Asmussen; com Emily Watson, Stellan Skarsgård e Adrian Rawlins.

-- (2000), *Dancer in the Dark*; argumento de Lars von Trier; com Björk.

-- (2003), *Dogville*; argumento de Lars von Trier; com Nicole Kidman e Paul Bettany.

-- (2009), *Antichrist*; argumento de Lars von Trier; com Charlotte Gainsbourg e William Dafoe.

-- (2011a), *Melancholia*; argumento de Lars von Trier; com Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg e Kiefer Sutherland.

-- (2011b), “Longing for the end of all”, entrevista concedida a Nils Thorsen. <http://www.melancholiathemovie.com/#_interview> (último acesso em 23/09/2015)

Žižek, Slavoj (2012), “The optimism of Melancholia”. <<http://bigthink.com/videos/the-optimism-of-melancholia>> (último acesso em 23/09/2015)

Vítor Ferreira nasceu em 1993 no Porto. Licenciado em Línguas, Literaturas e Culturas (variante Inglês/Espanhol) pela Universidade do Porto, é atualmente mestrando em Estudos Literários, Culturais e Interartes na mesma instituição. Publicou, na *Revista Ler*, textos de ficção, poesia e fotografia. Tem como áreas de interesse: Estudos Interartes, Poesia Portuguesa Contemporânea, Dramaturgias Contemporâneas, Literatura de Viagens e Estudos Feministas.

NOTAS

¹ Para além de insultar Cate (“You’re stupid. You’re never going to get a job” (Kane 2001: 8)), Ian parece igualmente querer humilhar-se a si mesmo, desrespeitando a débil condição física que manifesta através de um consumo excessivo de substâncias nocivas.

² Nas obras de Sarah Kane e, mais especificamente, em *Ruínas* (inspirada pelo conflito na antiga Jugoslávia), todas as personagens são capazes do *bem* e do *mal*. Mesmo o Soldado, que surge em cena numa posição de agressor, pode ser entendido como uma vítima quando, por exemplo, relata as atrocidades que outros soldados cometeram contra a sua namorada. Todavia, a intenção da dramaturga não seria a de desculpar as suas ações, mas a de expor a complexidade dos cenários de guerra. Ler a obra de Kane tendo em conta o que ocorria na Bósnia ajuda a compreender:

Regarding victimhood, for instance, in some cases family members were forced to rape one another or to witness a family member being raped. On the side of the aggressor, there is evidence to suggest that rape was used as a rite of initiation. Being forced to rape, soldiers or fellow Serbs were forced into a brotherhood of guilt. Those who refused were humiliated and in some cases castrated or even killed. (Diken/Lausten 2005: 112)

³ Podemos verificar que o horror do confronto com o Soldado altera a perceção de Ian em relação à morte, pois na Cena Um era o próprio que afirmava não tolerá-la: “Can’t stand it. (...) Death. Not being.” (Kane 2001: 10).

⁴ Refiro-me a uma frase que pode ser encontrada em *4:48 Psicose* (*4:48 Psychosis*, 2000): “I am charging towards my death.” (Kane 2001: 207).

⁵ Relativamente a Deus, assinalo uma afirmação de Sarah Kane: “It was my first relationship breakup, I suppose.” (*apud* Saunders 2002: 22).

⁶ Para citar alguns exemplos: o desejo de suicídio, a (im)possibilidade do amor, a fé, a esperança, a justiça (ou todas estas ausências).

⁷ Poderíamos, por exemplo, pensar nas semelhanças que existem entre Cate (*Ruínas*) e Bess (*Ondas de Paixão*) ou no modo como Ian (*Ruínas*) e Jan (*Ondas de Paixão*) optam pelo suicídio (não conseguindo, porém, concretizá-lo).

⁸ Mesmo ao nível das imagens que produzem há muitas semelhanças: tortura, violações, mutilações genitais, etc.

⁹ Dois filmes que, de facto, partilham muitas afinidades, tal como nota Andrei Simut:

Of all the Trier’s films, *Breaking the Waves* relates in a special way to *Melancholia*, not only for some formal recurrent elements (both films start with a wedding filmed in a realistic-documentary style, with symbolic connotations; both films are divided into chapters, accompanied by striking romantic landscapes and symbolic images; a similar emphasis on dramaturgical structure, different from other films by Trier), but

also for the programmatic Romantic approach, admitted by the director himself on both occasions (*Breaking the Waves* was situated by Trier in the sentimental department”, which is also true for *Melancholia*). (2011: 78)

¹⁰ O exemplo mais conhecido ocorreu em 2011, sendo que após as polémicas declarações relativas a Hitler, o festival de Cannes decidiu mesmo declarar von Trier como “persona non grata”.

¹¹ Para tal, bastaria citar um triângulo de nomes: Bess (*Ondas de Paixão*), Selma (*Dancer in the Dark*) e Grace (*Dogville*).

¹² Tal como reflete Joana Matos Frias:

há qualquer coisa de verdadeiramente existencialista na obra de Sarah Kane, e o seu existencialismo está nisto, no modo como Kane se sente responsável, enquanto artista, por testemunhar a sua visão do mundo, envolvendo-se no seu próprio testemunho. [...] A escritora leva às últimas consequências o seu sentido de responsabilidade perante a História, como quis Sarte quando admitiu que somos todos responsáveis pelo que se passa no mundo. (2015: 242)