

- OUTRAS LETRAS

A INTERAÇÃO DO FILME *MELANCHOLIA*, DE LARS VON TRIER, COM OUTRAS CRIAÇÕES APOCALÍPTICAS

Brunilda Tempel Reichmann*

Resumo: O filme *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, mostra a colisão entre Melancholia, um planeta imaginário, e a Terra. Entre os muitos autores que trabalharam com visões apocalípticas, encontramos Robert Frost, poeta americano. Para a voz poética, qualquer um dos dois elementos – fogo ou gelo – seria adequado para a destruição do mundo. Neste trabalho, refletiremos sobre a intertextualidade/intermedialidade resultante da existência de obras apocalípticas à luz dos escritos de Tiphaine Samoyault, Walter Moser, Irina Rajewsky, entre outros.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Intermidialidade.

Fire and Ice

*Some say the world will end in fire,
Some say in ice.
From what I've tasted of desire
I hold with those who favor fire.
But if it had to perish twice,
I think I know enough of hate
To say that for destruction ice
Is also great
And would suffice.*

(Robert Frost)

Em dezembro de 1920, Robert Frost publica na *Harpers Magazine* o poema intitulado “Fire and Ice”, que trata, de maneira aparentemente simplista e distanciada, da destruição do mundo. De acordo com o renomado astrônomo Harlow Shapley, do início do século XX, o poema foi inspirado em uma resposta que

* Estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora titular aposentada na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora titular do mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade) – Curitiba – PR – Brasil. E-mail: brunilda9977@gmail.com

dera ao poeta, em 1919, ao ser perguntado sobre o fim do mundo. Na opinião do astrônomo, o sol explodiria e incineraria a Terra ou a Terra congelaria no espaço. Segundo biógrafos de Frost, o poeta estaria, nesse poema de nove linhas, reproduzindo os nove círculos do *Inferno* de Dante, onde pecadores vivem entre labaredas, presos em blocos de gelo até o pescoço. Possivelmente as imagens de Dante e as informações de Shapley, sobre possíveis causas do apocalipse, inspiraram o poema de 1920.

Na indústria cinematográfica, vários são os filmes que trabalham essa ideia: da destruição do mundo por fogo ou gelo. Duas dessas produções são recentes e impactantes. Em *Knowing* (2009), traduzido para o português como *Presságio*, do diretor Alex Proyas e estrelado por Nicholas Cage, o mundo é destruído por fogo, mas algumas crianças são salvas por alienígenas, para garantir a futura população na Terra. Portanto, nesse filme, a população do planeta não é totalmente dizimada. De acordo com o título e o refrão da canção do grupo R.E.M., seria: “*This is the end of the world as we know it*”. Em *The Day After Tomorrow* (2004), traduzido literalmente como *O dia depois de amanhã*, do diretor Roland Emmerich e estrelado por Dennis Quaid e Jake Gyllenhaal, o mundo é destruído por uma nova era glacial. Como no filme anterior, no entanto, há sobreviventes. Repetindo o refrão da canção: “*This is the end of the world as we know it / And I feel fine*”. Existem ainda mais de 400 outros *doomsday films*, destacando-se *2012* (2009, do diretor Roland Emmerich e estrelado por John Cusack), entre os quais encontramos aqueles nos quais há extinção total da humanidade. A maioria, no entanto, trata-se de filmes mais antigos e menos impactantes que os mencionados.

Para usar as expressões de Stephen Greenblatt (1991, p. 244-261), ao assistirmos *Melancholia*, há ressonância dessas outras produções artísticas ou midiáticas e encantamento diante da poesia criada por Lars von Trier no filme. Basta ouvirmos falar sobre o título do filme para que gravuras como *Melencolia* (1514), de Dürer, e *Melancholia*, de Fomenko (artista e matemático do nosso século que faz uma “releitura” de Dürer), passem a criar interações estéticas ou correlações intermediáticas entre o filme e as ilustrações. Essas duas gravuras remetem também ao estado mental da protagonista do filme *Melancholia*, Justine, que, tanto na primeira como na segunda parte, aparentemente sofre de profunda melancolia ou *dejection*. Na primeira parte, intitulada “Justine”, apesar de ter prometido à irmã e ao cunhado (que planejaram e oferecem a recepção de casamento em seu magnífico *resort* com campo de golfe) que se “comportaria”, sua alegria fabricada e aparente aceitação do que acredita não fazer parte de sua vida (padrões estabelecidos pela sociedade) levam a personagem Justine paulatinamente a um comportamento melancólico e depressivo, e resulta na destruição do casamento na noite do evento. Na segunda parte, intitulada “Claire”, algum tempo após o fracassado casamento de Justine, esta, impossibilitada até de abrir os olhos, pede ajuda à irmã e ao cunhado e é levada por um taxista até a casa deles. Lentamente, enquanto a ameaça ou o planeta Melancholia aproxima-se da Terra, Justine vai se conectando com os familiares e recuperando a saúde mental.

No final, ao acompanhar a aproximação do planeta Melancholia e saber que a destruição do mundo é inevitável, é Justine quem demonstra estabilidade emocional e encontra paz. Ao ver Claire impossibilitada de consolar e passar serenidade ao sobrinho Leo, Justine constrói, com a ajuda dele, uma caverna mágica,

protegendo-o assim emocionalmente do pavor que a mãe sente diante da destruição e da morte.

Melancholia não é adaptação de um texto literário, mas um roteiro original, e as técnicas de filmagem assemelham-se às da produção anterior de von Trier, *Anticristo* (2009). Este trabalho visa, considerando-se a proximidade técnica entre os filmes, ler essa semelhança e estabelecer relações com outras mídias (principalmente a pintura e a fotografia) que são resgatadas pelo cineasta para aprofundar o significado do filme. Durante essa reflexão aborda-se a técnica de *extreme slow motion* (câmara lenta extrema), do resgate de pinturas famosas por meio de ilustrações de livros, da influência de Steven Meisel (fotógrafo da Vogue Italiana desde 1998) e da utilização de CGI – Imagens de Computação Gráfica –, para entrarmos na controversa natureza humana, na família disfuncional e no universo caótico criado por von Trier. Na esteira desses aspectos, o valor da ciência é questionado e ridicularizado; um universo privado separado do mundo (uma ponte os separa) é ineficiente para proteger seus habitantes e o refúgio encontrado (o buraco da raposa e a caverna mágica) tampouco se mostra eficaz para salvação¹.

Após uma sequência de cenas em câmara lenta extrema, o filme *Melancholia* projeta na tela o título de cada uma das duas partes, como mencionado acima: Parte 1: Justine. Nessa parte, o filme trata da recepção do casamento de Justine [Kirsten Dunst] com Michael [Alexander Skarsgård]. Há uma gradual retirada da “máscara de felicidade” de Justine ao adentrar a noite da recepção, após o casamento, até a madrugada do outro dia, quando, após o fim do casamento, Justine e Claire, sua irmã, vão cavalgar juntas. Parte 2: Claire. O filme volta-se para a deterioração do estado mental de Claire [Charlotte Gainsbourg], casada com John [Kiefer Sutherland] e mãe de Leo [Cameron Spurr], à medida que o planeta *Melancholia* aproxima-se da Terra. Notável também o restabelecimento de Justine, que foi acolhida pela irmã e cunhado por necessitar de ajuda. Enquanto o estado mental de Claire se deteriora, Justine se restabelece à medida que o planeta aproxima-se da Terra. Essa divisão em partes lembra divisão de textos, principalmente quando vemos que é uma técnica também incluída no filme *Anticristo*. Neste, temos uma divisão em seis partes: Prologue; Chapter One: Grief; Chapter Two: Pain (Chaos Reigns); Chapter Three: Despair (Genocide); Chapter Four: The Three Beggars e Epilogue, assemelhando-se mais ainda à estrutura de um texto ficcional.

As cenas em câmara lenta extrema, técnica também utilizada em *Anticristo*, sugerem em um primeiro momento que estamos visualizando um quadro ou uma foto e paulatinamente conduz o espectador para a atmosfera do filme; portanto, temos que nos adaptar a um ritmo nada característico do cotidiano. Além disso, a técnica, além de valorizar a cena, cria tensão, ansiedade e expectativa e retrata a dificuldade das personagens em seguir seus caminhos. Duas cenas do início do filme são marcantes nesse sentido. Em uma delas, temos, da esquerda para a direita, Justine, Leo e Claire no imenso gramado da mansão durante a noite, afastados um do outro. No céu, acima da cabeça de cada uma das personagens, um astro paira. Nós espectadores temos a nítida sensação de que estamos observando uma foto, não fosse pela cauda do vestido de Claire que

1 Animais feridos, faces distorcidas e membros mutilados são características contundentes de *Anticristo*, mas não entraremos em detalhes sobre esses elementos.

balança ao vento. Os movimentos de cada personagem são tão lentos que parecem que não se movem. Essa cena antecipa de certo modo o final do filme quando as mesmas três personagens sentam-se juntas dentro da caverna mágica, enquanto *Melancholia* entra em colisão com a Terra. Afastados na vida e unidos na morte. (John, pai de Leo, a única outra personagem que estava na mansão, suicidara-se no dia anterior à colisão.)

A segunda cena é igualmente lenta e uma das mais chocantes de abertura em *Melancholia*. Ela mostra Justine caminhando com extrema lentidão e dificuldade, com gavinhas e ramagens a restringir-lhe os movimentos. Essa imagem nos remete às fotos de Steven Meisel, fotógrafo da capa da *Vogue Itália* desde 1998. Seres humanos, principalmente belas mulheres, em debate com uma natureza externa problemática, emblemática de um grande questionamento e sofrimento interiores. Aliada à câmara lenta, von Trier nos aproxima da fotografia de Meisel e da noção de estagnação humana e luta ineficiente na vida das personagens. A técnica de câmara lenta extrema está presente em todo o filme, principalmente em momentos de grande tensão, como no final, quando a colisão entre *Melancholia* e a Terra está prestes a acontecer, e acontece. A angustiante expectativa do espectador é levada a um altíssimo grau.

Outra cena de abertura do filme utiliza a pintura *Hunters in de Snow* (1565), de Pieter Brueghel the Elder, que toma toda a tela e é vagarosamente consumida pelo fogo, aludindo assim às duas possíveis causas da destruição do mundo sugeridas por Frost – fogo e gelo. A alusão está entre os procedimentos frequentemente utilizados por artistas para intensificar a significação do produto. Segundo Tiphaine Samoyault (2008, p. 48):

A citação, a alusão, o plágio, a referência, todos inscrevem a presença de um texto anterior no texto atual. Essas práticas da intertextualidade dependem pois da copresença entre dois ou vários textos, que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual ou, eventualmente, de sua dissimulação.

A exposição da pintura parece dizer: aqui estamos nós a nos divertir no elemento de nossa destruição – o gelo; se ele não o fizer, o fogo, imagem criada por computação gráfica no filme, se responsabilizará por fazê-lo. O mesmo *motif* reaparece na primeira parte do filme, quando Justine, no crescente de sua indignação com o casamento, substitui agressivamente as ilustrações expostas em uma das salas da mansão por outras mais antigas e com diferente apelo. As ilustrações expostas na sala são contemporâneas, de formas geométricas, de autoria de Kazimir Severinovich Malevich², em diferentes cores e combinações. Justine as substitui por *Hunters in the Snow*, novamente Brueghel, *Ophelia* (1852), de John Everett Millais, *David with the Head of Goliath* (c. 1610), de Caravaggio, entre outras. A pintura de Ofélia já inspirara von Trier em seu filme anterior, quando a personagem feminina (sem nome, estrelada também por Charlotte Gainsbourg), submete-se a uma terapia conduzida pelo marido: deita-se na grama, afunda-se nela e torna-se, a pedido do marido, um elemento com a mesma. Em *Melancholia*, as ilustrações escolhidas por Justine para subs-

2 Kazimir Severinovich Malevich (1878-1935) foi um pintor e teórico de arte russo, pioneiro da arte geométrica abstrata e fundador do movimento *avant-garde* denominado Supratatismo (movimento artístico russo, centrado em formas geométricas básicas – particularmente o quadrado e o círculo – e considerado a primeira escola sistemática de pintura abstrata do movimento moderno).

tituir as figuras geométricas têm um ponto em comum: metaforicamente ou não, todas aludem à morte. Ofélia, personagem em *Hamlet*, de Shakespeare, suicida-se no reino da Dinamarca, após a morte de seu pai e a rejeição de Hamlet, seu pretendente. Davi, em combate com o gigante Golias, vence a luta com uma atiradeira, mata o gigante e torna-se herói entre os israelitas. A ilustração da pintura *Hunters in the Snow* alude literalmente à morte, pela atividade dos caçadores, e metaforicamente pelo gelo e o branco da neve, ambos elementos associados à rigidez e frio da morte, além do fato de a cor branca simbolizar tanto a pureza quanto a morte. As ilustrações juntam-se, portanto, para corroborar o tema do filme, a destruição e morte dos habitantes da Terra e em especial à reação emocional das personagens do filme diante dela.

Segundo Walter Moser (2006, p. 42-65), as formas de interação midiática são infundáveis. Novas modalidades de interação surgem a cada gesto artístico. Entre as muitas interações, é possível trabalhar a relação palavra>imagem, nesse caso, as pinturas de Brueghel e de Millais, o poema de Frost e outras criações, como *Melancolia*, sobre a destruição do mundo. O artista está sempre em busca de novas expressões para dar vazão à sua criatividade. Esse processo de recriação, como não podia deixar de ser, difere de artista a artista, além de sofrer influência do momento e do contexto históricos. Moser ainda esclarece que, à medida que uma mídia veicula outra, interações são possíveis, mesmo quando pertencem a épocas ou locais distantes ou ainda, como já mencionamos, a linguagens diferentes.

Na segunda parte do filme, Justine passa lentamente a estar em sintonia com os acontecimentos e, à medida que a catástrofe se aproxima, ela recupera um bem-estar há muito perdido. Indo ainda mais além, em uma das noites que passa na mansão, ela é observada pela irmã ao banhar-se despida na luz azulada do planeta Melancolia. Segundo a protagonista, o mundo é mau, e sua destruição, inevitável. Para Claire, a aproximação da morte, a instalação do caos em seu mundo organizado e sistemático, regulado por horários, planejamentos, regras e rituais, desestabiliza-a completamente, levando-a ao desespero e à aniquilação. As ilustrações mencionadas acima servem como referências intermidiáticas de constituição de sentido, como afirma Irina Rajewsky (2005). Ela diz que, em um senso restrito, considera-se referência à alusão

*[...] em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. As referências intermidiáticas devem então ser compreendidas como **estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto**: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama Einzelreferenz, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia enquanto sistema (Systemreferenz, “referência a um sistema”). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema, ou subsistema a que se refere. Nessa [...] categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermedialidade designa um conceito semiótico-comunicativo, mas neste caso, por definição, é apenas uma mídia que está presente em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere) (RAJEWSKY, 2005, p. 54, grifo nosso).*

O universo caótico de von Trier expõe a controversa natureza humana, a família disfuncional, o ser humano em crise. Na esteira desses aspectos, o valor

da ciência é ridicularizado; a construção de um universo privado e de um refúgio se mostra totalmente ineficaz. Paralelamente ao potente telescópio usado por John para observar o trajeto do planeta Melancolia, ele constrói para o filho um medidor de distância – uma vareta com um círculo de arame amassado e ajustável, acoplado em uma das pontas. Assim Leo, com aproximadamente nove anos, pode saber se o planeta está mais próximo ou distante da Terra. Logo após descobrir que John se suicidara e seu corpo jaz no estábulo, Claire usa esse “instrumento” de Leo para observar a distância do planeta. Num primeiro momento, ela pega a vareta com arame e vê aliviada que o planeta azul está mais afastado da terra, pois o planeta está menor que o círculo; horas depois, no entanto, o “instrumento” indica claramente a aproximação de Melancolia. Na verdade, não é o planeta Melancolia que se aproxima da Terra, mas, ao passar pela órbita terrestre, atrai a terra para si. Na segunda medição, Claire entra em total desespero, pois não há dúvida de que os dois planetas estão mais próximos, conforme indica o círculo de arame. O telescópio é esquecido, e a vareta com o círculo de arame confirma um fato científico: o iminente fim do planeta Terra. Esse aparato tão ingênuo encontra eco na pirâmide do medo de *Anticristo*. Ao tentar ajudar a esposa, o personagem masculino desenha uma pirâmide, e a divide em três partes. Na parte superior deverá constar o maior medo da esposa, que vai sendo alterado até a inclusão da palavra em inglês “me”, ou seja, “eu mesma”, ou ainda o maior medo da esposa seria o medo de si mesma. Apesar de ingênuo, esse tipo de constatação é válido, assim como a vareta com o círculo de arame. A personagem feminina em *Anticristo* há muito planeja a destruição do filho e, no final do filme, o espectador constata que a mãe observa todos os passos que levam o filho, com cerca de quatro anos, à morte.

Em Éden (numa cabana construída distante da cidade, no meio da mata no filme *Anticristo*) e na mansão de Claire e John (afastada também de centro urbano no filme *Melancolia*), o protagonista masculino do primeiro filme e Justine – a protagonista do segundo – são captados em imagens construídas por computação gráfica. Em uma das cenas iniciais de *Melancolia*, pássaros mortos compõem o pano de fundo do rosto melancólico de Justine. Em *Anticristo*, a queda de sementes de carvalho, que perturba o sono dos personagens, é captada em cena na qual o protagonista masculino está fora de casa e as sementes caem ao seu redor. Ele está entre a queda das sementes. Esses dois espaços – Éden e a mansão – são universos privados construídos distantes da civilização. Pontes separam os dois universos privados do resto do mundo. Em *Melancolia*, os cavalos negam-se a atravessar a ponte e, apesar de sabermos que John vai à cidade e que Justine atravessa a ponte para chegar à casa da irmã, o espectador não vê nada além desse mundo privado. Em *Anticristo*, a mãe e o pai, após a morte do filho, voltam a Éden, numa tentativa de reabilitação da mãe. Na imaginação da mãe, ela atravessa a ponte em câmara lenta extrema, técnica que valoriza cada movimento da personagem; no filme, a mãe corre pela ponte até alcançar as redondezas da cabana, numa tentativa aparente de superar o medo que sente e a dor pela morte do filho. Para Cirlot (1984, p. 471), a ponte é algo

[...] que é intermediário entre dois mundos separados. [...] Em inúmeros povos é a ponte que liga o sensível e o suprassensível. Sem este significado místico, a ponte simboliza sempre a passagem de um estado para outro, a mudança ou o desejo de mudança. Como dissemos a passagem da ponte é a transição de um estado a outro, em diversos níveis (épocas da vida, estados do ser), mas a “outra margem”, por definição, é a morte.

Essa volta ao local onde passara parte do ano anterior com o filho revela finalmente em *Anticristo* que a mãe não apenas acompanhara com o olhar a morte do filho, mas o torturava e o treinava a seguir objetos. Ao seguir a queda do seu ursinho de pelúcia pela janela do apartamento, ele *plunges into death*. Nesse local, ironicamente chamado de Éden, separado da civilização, a mãe, ao se dedicar à pesquisa sobre genocídio no século XV, acaba por incorporar o mal que pretende criticar. É também em Éden que o marido, já ferido, é quase assassinado pela esposa ao se esconder no buraco da raposa, refúgio supostamente seguro.

Em *Melancholia* são os cavalos que se negam, como mencionado anteriormente, a atravessar a ponte, e o espectador não vê nenhuma personagem atravessá-la, apesar do conhecimento que John e Justine o fazem. A mansão de Claire e John, separada do mundo pela ponte, no entanto, não está livre da destruição. A “outra margem”, em *Anticristo* e *Melancholia*, assim como “a margem”, é a morte. Não há saída, não há escapatória, a não ser no mundo da imaginação infantil. Ao perguntar à tia sobre a colisão entre os dois planetas, Justine promete que estarão seguros se construírem a caverna mágica.

A fragilidade da “caverna mágica” – uma construção de gravetos finos e separados em forma de tenda – é um testemunho de que nada nem lugar algum protegerá a humanidade de um final catastrófico. Justine, ao se negar participar de uma descabida “confraternização” com a irmã antes do final do mundo, posiciona-se verbalmente com extrema crueldade contra a irmã. Mas a iminência do fim faz que Justine leve a irmã à caverna mágica. A serenidade de Justine e Leo contrasta-se com o desespero de Claire. Justine e Leo mantêm as mãos dadas. Claire solta as mãos e se encolhe em total desespero no final. Como lembra Eleonora Rosset (2012): “O próprio Lars von Trier diz, em entrevista, que escolheu essa maneira de contar a história porque o importante não é o que acontece, mas sim ver como tudo acontece, não só no mundo externo mas dentro das pessoas”.

THE INTERACTION BETWEEN *MELANCHOLIA*, BY LARS VON TRIER, AND OTHER APOCALYPTIC CREATIONS

Abstract: *The film Melancholia (2011), by Lars von Trier, shows the collision between Melancholia, an imaginary planet, and the Earth. Among the many authors who have worked with apocalyptic visions, one of them is Robert Frost, an American poet. For the poetic voice, either element – fire or ice – would “suffice” for the destruction of the world. In this paper, the resulting intertextual/ intermedial dialogue with other apocalyptic works will be analyzed in the light of the writings of Tiphaine Samoyault, Walter Moser, Irina Rajewsky, among others.*

Keywords: *Literature. Cinema. Intertextuality.*

REFERÊNCIAS

- ANTICHRIST. Direção de Lars von Trier. Produção de Meta Louise Foldager. Zentropa, 2009.
- CIRLOT, J.-E. *Dicionário de símbolos*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

FROST, R. Fire and Ice. In: FROST, R. *Selected Poems of Robert Frost*. Introduction Robert Graves. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963.

GREENBLATT, S. O Novo Historicismo: ressonância e encantamento. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 244-261, 1991.

MELANCHOLIA. Direção de Lars von Trier. Zentropa, 2011.

MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Revista Aletria*, v. 14, n. 1, p. 42-65, jul./dez. 2006.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermediatés/ Intermedialities*, n. 6, p. 43-64, 2005.

ROSSET, E. *Uma psicanalista vai ao cinema*. Disponível em: <<http://www.eleanorarosset.com.br/melancholia>>. Acesso em: 5 mar. 2012.

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

Recebido em agosto de 2012.

Aprovado em janeiro de 2014.