

Memórias, cinema e o fim do mundo: análise do filme *Melancholia*, de Lars von Trier

Memories, cinema and the end of the world:
analysis of the film *Melancholia* by Lars von Trier

Ana Paula Pirani*
Rodrigo Follis**

Resumo

O presente trabalho, a partir da articulação inicial dos conceitos de dialogismo, tal como defendido inicialmente por Bakhtin, argumenta que um filme é produto cultural inscrito em um período sócio-histórico. Assim, a proposta que aqui se sucede é buscar interrogá-lo, já que ele oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade na qual se inscreve. Para tanto, se escolheu como obra analisada o filme *Melancholia*, do diretor Lars von Trier. A metodologia utilizada foi a abordagem qualitativa, com procedimentos para uma desconstrução de algumas cenas, escolhidas de maneira não probabilística, mas que contemplem o todo em suas partes. A análise se focou, em especial, na direção de fotografia e na análise do roteiro como argumento filosófico, tudo para se entender a construção discursiva maior proposta na obra. Assim, se procedeu a uma análise filosófico-escolástica e a uma busca por entender como a direção de fotografia ajuda a compreender melhor a obra em questão dentro da discussão sobre o fim do mundo. Dessa forma, a narrativa do filme é mais bem entendida quando pensada a partir da intertextualidade, ao se considerar as diversas vozes que compõem o discurso, tais como o acorde cromático, os quadros, os formatos, a história, a discussão escolástica, as obras de arte, enfim, todos os padrões e processos inseridos no filme.

Palavras-chave: Análise fílmica. Lars von Trier. Fotografia. Direção de fotografia. Roteiro.

Abstract

The present paper, starting from the articulation of the concepts of dialogism, as initially defended by Bakhtin, argues that a film is a cultural product inscribed in a socio-historical period. The proposal was to interrogate the film, since it offers a set of representations that refer directly or indirectly to the society. For that, the film *Melancholia*, by director Lars von Trier, was chosen as the work analyzed. The methodology used was a qualitative approach, with procedures for a deconstruction of some scenes, chosen in a non-probabilistic way, but that contemplate the whole in its parts. The analysis focused in particular on the direction of photography and the analysis of the script as a philosophical argument, all to understand the major discursive construction proposed in the work. This paper has a philosophical-eschatological analysis and a search to understand how the direction of photography helps to better build the end of the world. Thus, the narrative of the film is better understood when thought from intertextuality, when considering the various voices of speech, such as chromatic color, paintings, formats, history, works of art (patterns and processes inserted in the film).

Keywords: Film analysis. Lars von Trier. Photography. Cinematography. Screenplay.

Artigo submetido em 8 de fevereiro de 2022 e aprovado em 18 de novembro de 2022.

* Especialista em Fotografia pela Uniara. Professora no Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp). País de origem: Brasil. E-mail: anapaulapirani@gmail.com.

** Doutor em Ciências da Religião e Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Professor no Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp). País de origem: Brasil. E-mail: rodrigo@follis.com.br

Introdução

Existem diversas formas de o ser humano se comunicar e transmitir ideias¹. Strocchi (2007) aponta que, a partir do século 19, foram realizados diversos avanços científicos nas áreas da comunicação, o que auxiliou na transformação da sociedade e na maneira como o ser humano entende o mundo e a si mesmo. “As novas técnicas dinamizam e diversificam a captura de imagens e a composição de conteúdos construídos a partir da fusão e da combinação de textos verbais e não verbais, permitindo a materialização do pensamento” (PILLA, 2005, p. 39). Mas precisamos nos lembrar de que o uso da tecnologia, apesar de novo em escala, traz resquícios bem antigos sobre quem nós somos como humanidade.

Uma das maneiras de se argumentar isso é entender a relação dos arquétipos do inconsciente coletivo, tal como defendido por Jung (1976). De acordo com Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 136), esse inconsciente pode ser compreendido como um grande depósito espiritual, que está disponível, de certa forma, a todos os indivíduos e é percebido de uma maneira mais indireta: é dele que obtemos “os sonhos, os delírios, os mitos, as imagens literárias, os símbolos” comuns a toda sociedade. Todas essas questões são ilustradas através de arquétipos de imagens, que nos dão sentido e coesão social e psicológica.

Assim, não é de se estranhar que a sociedade use a imagem como principal elemento para transmitir diversos tipos de sensações, percepções e emoções. E isso fica ainda mais potencializado devido aos modernos instrumentos comunicacionais. O cinema sempre é lembrado como um dos grandes perpetuadores de tais arquétipos coletivos e será o objeto a ser estudado no presente artigo através de uma de suas produções.

Esse constante uso do imagético como forma de comunicação faz parte daquilo que consideramos ser defendido por Bakhtin quanto ao conceito de

¹ Na iniciação científica, durante a graduação, apresentei um artigo na Intercom (PIRANI, 2015) que posteriormente expandi na especialização. Com os novos conhecimentos que adquiri posteriormente a esse momento, principalmente como aluna especial em duas disciplinas na Unicamp (“Estudos visuais – teorias da imagem: a construção estética da imagem e da fotografia através da psicologia junguiana” e “Fotografia: hibridismo e intertextualidade”), desenvolvo aqui algumas das ideias anteriormente iniciadas. O Dr. Rodrigo Follis me acompanhou em todos esses momentos e, portanto, é um coautor importante em todo o processo de construção deste material.

dialogismo, polifonia e intertextualidade, causando sempre a necessidade de leituras e interpretações, assim como de análises, para se entender e interpretar os diversos discursos construídos e a serem construídos. É importante destacar que o conceito de intertextualidade vem primariamente não por Bakhtin, mas por Kristeva, baseada inicialmente nos estudos bakhtinianos. Para ela, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). E é justamente o que se propõe observar no presente trabalho.

Para se fazer, por exemplo, uma construção de narrativa fílmica, é preciso ter algo além de uma excelente ideia de roteiro a fim de manter o público interessado na obra. Assim, entendemos o motivo de a direção de fotografia tornar-se cada vez mais uma aliada primordial de um bom roteiro, servindo igualmente como ponte de dialogismos. É preciso definir o enquadramento de cada cena, as cores que serão usadas, o tipo de iluminação, dentre outros detalhes, sempre tendo em vista a transmissão da mensagem de forma clara (XAVIER, 1983).

Ao partirmos da construção acima, associada ao pensamento de que o diretor Lars von Trier, em sua obra *Melancholia*, utilizou-se da estética imagética (cores e fotografia) para nos fazer refletir e rever nossos conceitos a respeito do fim do mundo e da morte, poderemos questionar, no presente trabalho, quais relações podem ser inferidas da direção de fotografia de tal filme, dentro de uma discussão mais ampla que considera a polifonia de outros discursos para a interpretação de tal obra. São muitos os trabalhos que analisam esse título, mostrando que sua existência chamou a atenção de diversas formas diferentes, seja na psicanálise, na psicologia e na estética, dentre outras áreas (GARCIA; ROCHA, 2012; CORBANEZI, 2012; CRUZ, 2014; MONTEIRO; PIRES, 2015; CRUZ; ALVIM, 2016; KLEIN; HERZOG, 2017). O que pretendemos aqui é abordar parte dessas mesmas motivações, mas nos focando na estética e na constituição da fotografia (estática ou em movimento) em tal obra. E, claro, no debate teológico que dele podemos obter.

Ao se analisar isso no filme *Melancholia*, acreditamos que daremos continuidade aos estudos teóricos de direção de fotografia, contribuindo com a

visão de como Lars von Trier se utiliza desses recursos, em busca de uma melhor interpretação do roteiro, no filme em questão. Por outro lado, não nos parece exagero dizer que a comunicação sempre será formada a partir de um contexto cultural, social e psicológico; sendo assim, analisar um filme nos ajudará a entender tal contexto e a sociedade que o forma. Compreender tal obra fílmica, em resumo, tem potencial para nos ajudar com essa tarefa arqueológica do entender social e religioso.

Creemos que o cinema possua “um papel crucial na produção de uma ideia de história e memória”, o que, segundo Ribeiro e Ferreira (2007, p. 7), auxilia na “constituição das próprias subjetividades” culturais que constituem o sujeito humano. Elas fazem isso, segundo esses autores, ao narrar “as transformações do [nosso] cotidiano” e produzir “sentidos para os processos históricos”. Segundo Klein e Herzog (2017), ao nos aprofundarmos no entendimento do roteiro e na direção de fotografia, somos expostos à “problemática do olhar que se lança diante da morte”, trazendo à tona a “questão estética, psíquica e política de pensar” diante da breve chegada da tragédia. Algo que a religião tem se debatido ao longo de milênios.

Dentro disso, cremos que, na obra fílmica aqui analisada, o diretor procura conduzir o telespectador na revisão dos conceitos formados acerca do fim do mundo (SERGL, 2014; OLIVEIRA, 2011; MACHADO; 2009), pois o interesse dele é associar o fim do mundo a uma questão pessoal e emocional do ser humano, a melancolia. Von Trier não utiliza a narrativa clichê dos filmes de Hollywood sobre essa temática, os quais sempre estão repletos de catástrofes naturais, invasões alienígenas, epidemias, guerras, terrorismo etc., quase sempre ligado a um inimigo fomentando o medo (GUAZELLI, 2012). E, para acompanhar as complexas discussões filosóficas do roteiro do filme, faz-se necessário um aprofundamento teórico para compreendermos as construções imagéticas processadas na escolha das cores e fotografia, tal como discutem Farina *et al.* (2006) em sua obra *Psicodinâmica das cores em comunicação*, uma vez que elas estão diretamente ligadas à transmissão de diversos sentimentos/sentidos pretendidos por tal roteiro apocalíptico (angústia, melancolia, tristeza, reflexão, frieza, serenidade, dentre outros) (CARVALHO, 2009).

Este trabalho tem como viés a pesquisa qualitativa, que segundo Strauss e Corbin (2008, p. 24), pretende “descobrir conceitos e relações nos dados brutos e organizar esses conceitos e relações em um esquema explanatório teórico”. Para tanto, a pesquisa se dividirá em duas partes: uma exploratória e uma documental. De acordo com Gill (2002, p. 44), “as pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, com vistas [à] formulação de problemas mais precisos ou hipóteses”. Para essa etapa, discutiremos o referencial teórico-metodológico a partir do contexto de intertextualidade e efeitos de sentido, para entender como os verbos visuais dialogam com outros signos (BAKHTIN, 1999). Esse outro signo será abordado na segunda parte, quando analisaremos o efeito de sentido escatológico tanto em sua vertente religiosa quanto nas produções culturais (MOLTMANN, 1971). A base para esse momento será a pesquisa documental.

Como resume Appolinário (2009, p. 67), um documento é “informação registrada, formando uma unidade, que possa servir para consulta, estudo ou prova. Incluem-se nesse universo os impressos, os manuscritos, os registros audiovisuais e sonoros, as imagens, entre outros”. No caso aqui específico, o documento a ser analisado é o filme *Melancholia* (dentro de sua construção discursiva utilizada pela direção de fotografia). Para tanto, escolheremos de maneira não probabilística algumas cenas representativas do filme, que “deem a noção do todo”, a serem descritas e analisadas em prol das aplicações práticas das teorias levantadas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012). A análise será tanto imagética como textual, ao se descrever o roteiro e suas possíveis interpretações, tudo em busca da construção discursiva maior que emerge do filme.

1 Resultados e discussão

O presente tópico será dividido em quatro partes. Na primeira apresentaremos um referencial teórico-metodológico a respeito do pensamento do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin, para compreendermos como o discurso é difundido dentro dos processos culturais. E será a partir desse pensar que conseguiremos aplicar a discussão aqui latente: a direção de fotografia e a construção filosófica do roteiro. Para tanto, no segundo momento, verificaremos como a maneira ideológico-escatológica da obra fílmica *Melancholia*, do diretor

Lars von Trier, requer uma resolução na esfera da direção de fotografia. Já na terceira parte analisaremos as construções imagéticas feitas na seleção das cores e direção de fotografia do filme, em trechos selecionados que deem uma visão do todo. Por fim, avaliaremos como o discurso do filme se utiliza desses auxílios para potencializar a construção do enunciado e sua concretização como produto final, subscrito na sociedade e cultura contemporânea.

2 O filme, a fotografia, o fim do mundo e os gêneros discursivos

É possível dizer que o dialogismo é o princípio unificador da obra de Mikhail Bakhtin. De acordo com Medeiros e Gomes (2014, p. 160), Bakhtin explica que “todo enunciado é resultado de uma memória discursiva, ou seja, o ato da enunciação pressupõe a articulação, por parte do enunciador, de outros enunciados, proferidos em outras épocas e outros contextos por outros sujeitos”. Para Bakhtin, cada discurso é constituído de diversos outros discursos; além disso, a linguagem é entendida em decorrência das interações sociais. Por essa razão, não é difícil compreender que o ramo bakhtiniano dá grande ênfase aos meios e produtos do público geral. Para o autor,

a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera que se desenvolveu fica mais complexa. (BAKHTIN, 1997, p. 279).

Segundo esse filósofo da linguagem russo, os gêneros do discurso surgiram em decorrência de novos desejos comunicacionais do ser humano, estando essencialmente unidos a um cenário sócio-histórico e cultural. Devido a tal fato, eles se encontram em constantes transformações. Essa justificativa teórica traz o poder de argumentarmos quanto à importância desses estudos para entendermos a relação existente entre o cinema (na figura do filme elencado para o presente estudo) e a própria constituição da memória social.

Bakhtin separou os gêneros discursivos em dois grupos, o primário e o secundário. Como resumem Medeiros e Gomes (2014), gêneros primários estão ligados à realidade existente e encontram-se em nosso dia a dia através da comunicação verbal (diálogos, cartas, bilhetes etc.). Já os gêneros secundários

estão presentes nas relações comunicacionais mais profundas, geralmente mediados pela escrita, e abrangem a comunicação cultural (romances, teatro, produções científicas, dentre outros). É importante salientar que os dois gêneros possuem fatos da mesma essência, o discurso verbal, e o que os distingue são os graus de complexidade apontados por cada um deles, ou seja, os gêneros secundários assimilam e alteram os gêneros primários em sua formação (BAKHTIN, 1997). E os secundários, devido à sua complexidade, são sempre intencionais e bem articulados para uma melhor comunicação. Segundo Adriana Socorro:

Percebemos que os conceitos da filosofia bakhtiniana da linguagem completam-se em uma engrenagem dialógica, como não poderia deixar de ser no pensamento concreto. Levar em conta os diversos campos de atividade humana que usam a linguagem é fundamental, porque é, em cada campo de utilização da língua, que se realiza a interação entre os sujeitos, tendo como unidade real do processo comunicativo discursivo o enunciado concreto, vivo, social e histórico, configurado em diversas formas típicas do discurso. [...] Como muito bem salientou Bakhtin [...], essas diversas formas servem para criar uma expectativa no interlocutor e prepará-lo para uma determinada reação ou compreensão ativa e consciente pela apreensão de significados ajustados à realidade do sujeito, com o objetivo de transformá-la histórica e socialmente. (SOCORRO, 2009, p.41).

Pois bem, se isso é verdade, fica fácil argumentar que o filme considerado, devido a sua complexidade e à quantidade de diferentes fontes discursivas que o compõem, seja um representante do grupo secundário. E aqui entra a beleza do pensamento do autor dentro do universo fílmico. Ao considerarmos o cinema uma realidade composta de diversos enunciados diferentes, poderemos entender como, dentro do filme analisado, encontraremos gêneros discursivos diferentes que ajudam a compor a trama de tal obra.

Como argumentaremos a seguir, o filme *Melancholia* utiliza-se de uma direção de fotografia, de obras de arte, de uma discussão sobre o fim do mundo (e o sentido disso), tudo para compor seu quadro discursivo maior. Ele só faz sentido quando olhado no todo, mas entendido pelo telespectador dentro de cada uma das realidades separadas. Em outras palavras, só é possível entender o discurso maior porque compreendemos como os discursos menores e provindos de diversas fontes sociais são articulados dentro de tal obra.

Com isso, cabe voltarmos à metodologia proposta para entendermos como

se constrói o discurso de tal obra. Desconstruir e analisar as partes nos ajuda a entender o todo e sua construção tanto fílmica, imagética e comunicacional como também discursiva. E, para fazer isso, primeiro discutiremos as motivações do diretor e sua formação básica para, depois, analisarmos os outros discursos menores que fazem parte da obra aqui em questão.

3 O cineasta e o filme

Lars von Trier nasceu em 1956, na Dinamarca, e se formou em cinema na Alemanha. A marca de Von Trier é estabelecer ligação com a tradição da linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo que, a cada novo filme, ele busca romper com essa tradição (CARVALHO, 2009; MOLETA; HANSEN, 2018). Em *Melancholia*, obra fílmica de cunho escatológico-metafísico, o diretor procura conduzir o telespectador na revisão dos conceitos formados acerca do fim do mundo, assim como tenta subverter esse gênero fílmico, sempre na busca por deixar o público (e a crítica) perturbado ou incomodado.

O filme é dividido em duas partes bem delimitadas e claramente anunciadas, marca clara da obra do diretor, que usou tal recurso em vários filmes de sua autoria. A primeira parte da obra se intitula “Justine”, e a segunda, “Clarie”, as duas protagonistas. Além disso, é mostrada no prólogo uma sequência, como aponta Sergl (2014), de 16 estranhas imagens em câmera lentíssima (*slow motion*), sugerindo um clima onírico e, ao mesmo tempo, surreal, de pesadelo (ver CRUZ; ALVIM, 2016). Assim, seguem-se imagens do cosmos, tudo ao som de *Tristão e Isolda*, do compositor alemão Richard Wagner. Faz-se importante notar que, nesse começo, já vemos um resumo de todo o filme (ver Figura 1), indicando que a discussão ali não se dará no final, mas no desenvolvimento de tal obra. A questão não é, assim, sobre o fim do mundo em si, mas como reagiríamos se nos deparássemos com tal fato a ocorrer em pouco tempo. Roteiro e direção de fotografia, juntos, trabalharão a partir dessa realidade da discussão escatológica iminente e inevitável. Ambos como agentes discursivos dentro de suas esferas de especialidades, com a mesma missão de comunicar a mensagem a partir da e para a cultura do receptor.

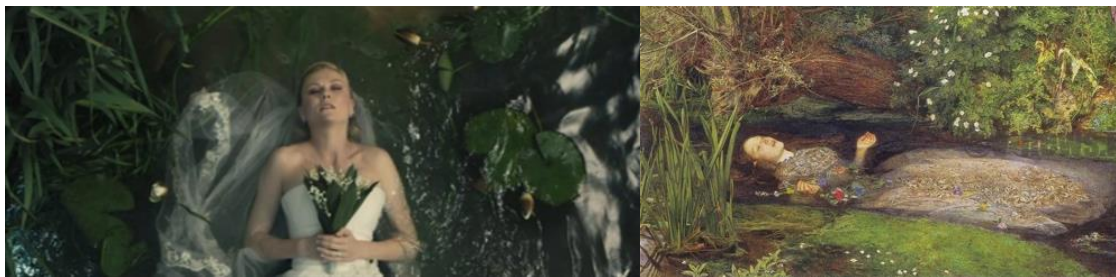
Figura 1 - Cenas em *slow motion* do prólogo de *Melancholia* (2011)



Fonte: (TRAILER, 2011).

É possível notarmos já no início do filme aquilo que ficou convencionalizado chamar de intertextualidade (KRISTEVA, 1974). Neste caso, usa-se de textos e discursos vindos de fontes distintas para se desenvolver todo o sentido e significado de *Melancholia*. De acordo com Monteiro e Pires (2015), ao trabalhar a iluminação e escolha das cores (esverdeadas, azuladas, desbotadas e frias) na direção de fotografia, o diretor nos mostra que buscou inspiração (ou seria imitação?) nas artes plásticas, fazendo um dialogismo entre fotografia, arte e cinema. Tudo para construir sua argumentação sobre o fim do mundo e nossa reação a ele. Na Figura 2, por exemplo, vemos como Lars von Trier parece ter trabalhado as mesmas cores já reconhecidas por obras de arte que tratam essa temática melancólica abordada por ele. Tal utilização de um texto dentro do outro é a própria noção de intertextualidade.

Figura 2 - Comparativo entre *Melancholia* e *Ophelia*



Fonte: (TRAILER, 2011).

Toda essa relação ficará ainda mais clara ao nos debruçarmos no roteiro como um todo. Na primeira parte da obra, “Justine”, nome da personagem interpretada pela atriz Kirsten Dunst, mostra-se, em sua festa de casamento, um comportamento instável. E é essa a característica predominante de suas ações. Na segunda parte, é vista a decepção de Clarie, vivida por Charlotte Gainsbourg, ao fazer de tudo para que a festa de casamento de sua irmã saia de acordo com as tradições da família, mesmo isso não sendo possível devido a tal instabilidade relatada anteriormente. É no meio desses eventos, narrados quase que sem uma lógica muito linear, que recebemos a notícia de que a Terra corre o risco de ser atingida por um outro planeta, cujo nome é Melancholia. A partir disso o filme ganha um novo sentido, no qual, como pontua Sergl (2014), podemos observar a diferença das duas personagens em relação ao destino da Terra.

Conforme o planeta Melancholia se aproxima, as emoções das irmãs sofrem uma mutação paradoxal. Enquanto Justine começa a se alegrar em pensar que não perderá nada com o apocalipse, Clarie se sente deprimida em perceber que tudo o que ela construiu se dissipará. Na Figura 3 podemos perceber que existe, entre as duas partes, uma continuidade na paleta de cores, mesmo se tratando de duas personagens tão distintas entre si, o que mostra uma predominância ligada muito mais à mensagem do que a um(a) personagem ou mesmo acontecimento.

Figura 3 – Abertura das duas partes do filme *Melancholia*



Fonte: (TRAILER, 2011).

Como já argumentamos, para acompanhar as complexas discussões filosóficas do roteiro do filme, faz-se necessário um aprofundamento teórico para compreendermos as construções imagéticas processadas na escolha das cores e fotografia, já que elas estão diretamente ligadas à transmissão de diversos sentimentos/sentidos pretendidos por tal roteiro apocalíptico. Assim, o restante deste trabalho terá duas frentes: na primeira verificaremos as definições e características que são atribuídas ao gênero apocalíptico na mídia; na segunda, se analisará a direção de fotografia e o elemento escatológico presente na obra, aplicando o conceito de dialogismo ao tentar se entender a sua importância na construção das mensagens visuais e filosóficas do filme.

4 Definições e características atribuídas ao gênero apocalíptico

Soares (2008) constrói a argumentação de que a palavra “apocalíptica”, de origem grega, significa “descobrir”, “revelar”. Porém, essa definição não explica a totalidade de sentidos que ela possui. Ao que tudo indica, o termo começa a ser utilizado pela igreja cristã já no 2º século d.C. Fazem-se inclusos, nesse tipo de literatura, o conflito, a escatologia e o universalismo. O interesse da sociedade pelo tema apocalíptico se dá por vários fatores, mas normalmente aumenta exponencialmente em momentos de crise, como nos períodos de guerra.

De acordo com o dicionário *Aurélio*, a palavra “crise” significa, entre outras coisas, conjuntura ou momento perigoso, difícil ou decisivo. Já para Machado (2009), as palavras “crise” e “apocalíptica” acabam se associando, já

que esta última é produto de momentos em que há necessidade de se dar resposta a uma situação limite. Esse autor também argumenta que as palavras “apocalipse” e “apocalíptica” estão presentes tanto em novelas e filmes como em jogos de computador, sempre relacionadas a assombroso terror, crise global da sociedade e desgraça completa.

Lars von Trier lida com o fim do mundo de uma maneira a nos fazer refletir como reagiríamos a um tipo de crise final que acabaria com nosso estilo de vida. O objetivo do autor não ocorre na esfera da religião, não sendo ela nem ao menos considerada, mas sim na esfera unicamente escatológica. Nem mesmo se mostra o mundo a ser destruído, sendo ele resumido a poucos personagens vivendo em um castelo isolado. Com isso, o diretor busca uma forma diferente de filme catastrófico. Assim, faz-se mais coerente utilizarmos o termo “filme escatológico” em vez de “filme apocalíptico”. Para Moltmann (1971), escatologia sempre se referiu à “doutrina das ‘últimas coisas’”. E, por tal expressão, “se entendiam eventos que irromperiam, no fim dos tempos, por sobre o mundo, a história e os seres humanos”. Em nosso caso, essa irrupção seria representada pelo planeta Melancolia.

5 A direção de fotografia e a escatologia

Como lembram Fraser e Banks (2007), o cinema começou a se utilizar da cor antes mesmo do domínio do som. Assim, não é de se espantar a importância dada ao simbolismo da cor na construção da imagem cinematográfica, pois, tradicionalmente, elas transmitem diversos sentidos e significados ao espectador. Na lógica atual de produção, são os diretores dos filmes que normalmente definem e controlam quais cores serão usadas para expressar aquilo que lhe é desejado, cabendo aos diretores de fotografia e de arte fazerem essas escolhas sensíveis aos espectadores. Eles devem estar atentos à luz e à câmera, em busca do melhor enquadramento, mas, além disso, Moura (2010) lembra que é preciso inventar um mundo no qual a história dos filmes passará. Essa reinvenção artística é o que atrai e seduz o público. Não havendo isso, a história se torna algo comum, sem encanto e sem fascínio, levando o público ao desinteresse.

Os filmes de Lars von Trier, são provocativos e forçam quem os assistem rever conceitos formados acerca de diversos assuntos socialmente aceitos e vividos na atualidade. Para isso, no filme aqui em análise, o diretor se utiliza, logo no início, de cenas em câmera lenta em tons de verde, azul e marrom/alaranjado, o que, segundo Serogl (2014), ajuda na construção de um clima onírico e surreal. Embora o diretor ainda mantenha grande parte de sua discussão em um nível de realidade e verossimilhança, é interessante o ponto defendido por Ismail Xavier (2005, p. 113) quanto ao cinema surrealista, o que, em partes, se assemelha à obra de Von Trier:

O filme surrealista deve ser um ato libertador e a produção de suas imagens deve obedecer a outros imperativos que não os da verossimilhança e os do respeito às regras da percepção comum. Não bastam as transformações no conteúdo das cenas filmadas e a liberação do gesto humano que compõem sua narrativa. É preciso introduzir a ruptura no próprio nível da estruturação das imagens, no nível da construção do espaço, quebrando a tranquilidade do olhar submisso às regras. (XAVIER, 2005, p. 113).

Nos primeiros oito minutos, os espectadores já podem entender claramente o que irá acontecer no decorrer da película. São mostrados os personagens principais e também o desfecho da obra: a colisão da Terra com o planeta Melancolia. Para Serogl (2014), a intenção de Von Trier era tirar o foco do acontecimento catastrófico global em busca da reflexão sobre o significado do próprio extermínio em si: afinal, seria ele ruim ou apenas algo a ser encarado com naturalidade e até mesmo com esperança?

A técnica de *slow motion* utilizada no início do filme pode ser considerada uma maneira de como uma pessoa deprimida/melancólica enxerga a vida e sua realidade, como se nada tivesse muita importância. Também fornece ênfase aos detalhes visuais para nada passar despercebido. Assim, cada cena transforma-se em uma pintura que, aos poucos, vai sofrendo modificações, sempre remetendo a outras obras de arte, formando um curso pitoresco (SERGL, 2014).

Após o prólogo, o filme inicia com a festa de casamento de Justine. Durante esse momento muitas coisas acontecem, já que ela se encontra deprimida e indiferente a tudo o que acontece. Em uma das cenas, Justine e Clarie discutem por causa da maneira como ela age em seu próprio casamento. Depois

disso, Justine fica sozinha e começa a mudar as páginas dos livros que se encontram em exposição na prateleira do escritório. Se antes as cenas mostravam imagens abstratas, agora passam a exibir vários quadros “completos”. Como exemplos citaremos três.

Figura 4 - Quadros de Brueghel: *Os caçadores* (1565) e *Cocagne* (1567)



Fonte: (SERGL, 2014).

Figura 5 - Jeronnymus Bosch, *O jardim das delícias terrenas* (1504)



Fonte: (SERGL, 2014).

Sergl (2014) argumenta que o quadro *Os caçadores* retrataria a chegada sorrateira dos caçadores, representando uma ameaça aos habitantes da vila. Da mesma forma, a proximidade do planeta Melancolia presume a destruição da Terra, representada no filme pelo castelo que ficaria distante da vila (apenas mencionada e nunca mostrada). Já o quadro *Cocagne* expressaria o consumo exagerado, utilizado como ponto de fuga da verdade de que a vida seria algo fútil, um paralelo com a caríssima festa de casamento e de seus ritos como apenas meros constructos sociais vazios (Figura 4). Aqui já vemos indícios de um

niilismo² vivido por Justine, afinal, nada faria sentido a não ser à luz do fim do mundo, mesmo que sempre com ênfase na destruição e nunca em sua transformação, como pregaria uma escatologia judaico-cristã. Toda essa realidade também é percebida no quadro de Jerononymus Bosch, *O jardim das delícias terrenas* (1504; ver Figura 5). Na tela central vemos um menino encostado em um dos pássaros, demonstrando clara melancolia, mesmo tendo à volta muitas delícias para aproveitar. Um perfeito retrato de Justine, que, diante de tantas “delícias” do seu casamento, se mostra indiferente, como se estivesse à espera do fim.

Ao lembrar tais questionamentos niilistas, Moltmann se pergunta, de maneira reflexiva: não seria apenas no tempo presente que o ser humano seria “alguém, uma realidade, um contemporâneo de si mesmo, alguém em harmonia com o mundo, uma pessoa determinada?” (MOLTMANN, 1971, p. 14). Ao que ele mesmo responde, ao argumentar que a lembrança prende ao que aconteceu, ao que já não há mais, enquanto a esperança/expectativa o lança para o futuro, ao que ainda não há. Assim, podemos fazer um contraponto com o que ocorre com Justine.

Em sua vivência do “eterno presente”, ela não tem esperança, não ama, não pensa, não reage. Para Moltmann, Nietzsche, um dos pais do niilismo, “tentava libertar-se do peso e do engano da esperança cristã, buscando no presente ‘o eterno sim do ser’ e na ‘fidelidade da Terra’, o amor da eternidade.” (MOLTMANN, 1971, p. 16). Entretanto, seria coerente pensar que a aceitação desse pensamento impediria uma real “experiência inteligível da história, pois somente a negação da história” faria sentido para aqueles que o defendem. O que pode ser visto de forma clara durante toda a discussão do filme. Também é notável que as cores da fotografia são sempre espelhadas dos quadros que o autor usa para ilustrar os argumentos aqui explanados. Assim, a intertextualidade e o dialogismo do roteiro estão unidos, sem sombra de dúvida, à direção de fotografia.

² O termo niilismo vem do latim *nihil* e quer dizer nada. Segundo Volpi (1999), o niilismo seria uma concepção expressa por meio de estímulos artísticos, literários e filosóficos, que se voltariam para propagar a existência do negativo e do intenso mal-estar percebido na sociedade moderna (ver OLIVEIRA, 2011).

Para criar todo o processo de luto e melancolia vivido por Justine, Lars von Trier utilizou-se das cores dentro de uma construção da direção de fotografia e de arte. Segundo Heller,

cores e sentimentos não combinam ao acaso nem são uma questão de gosto individual – são vivências comuns que, desde a infância, foram ficando profundamente enraizadas em nossa linguagem e em nosso pensamento. [...] Nenhuma cor está ali sozinha, está sempre cercada de outras cores. A cada efeito intervêm várias cores – um acorde cromático. Um acorde cromático é composto por cada uma das cores que esteja mais frequentemente associada a um determinado efeito. [...] Um acorde cromático não é uma combinação aleatória de cores, mas um efeito conjunto imutável. (HELLER, 2018, p.18).

Sendo assim, é através de um acorde cromático das cores verde, azul e marrom/alaranjado que o autor parece tentar transmitir as emoções, positivas e negativas, dos personagens para os espectadores. Veremos abaixo o significado de tais cores usadas, segundo a análise da psicodinâmica das cores, como argumentada nas obras de Farina *et al.* (2006) e Frases e Bancks (2007). Depois poderemos perceber essas cores na Figura 6.

- *Verde*: esta cor sugere harmonia, equilíbrio, amor universal e restauração; também suscita tédio, estagnação, desinteresse e abatimento;
- *Azul*: transmite noções de inteligência, comunicação, confiança, lógica e reflexão; além disso, remete a frieza, altivez, falta de emoção e antipatia;
- *Marrom*: sugere seriedade, natureza, confiabilidade e apoio. Esta cor pode ser considerada angustiante, melancólica, possuir alta dose de sofisticação e falta de humor,
- *Laranja*: é uma cor que demonstra agressão, ofensa, competição, fogo, perigo e também desejo, excitabilidade, força e dureza.

Figura 6 – Cenas do filme *Melancholia* (2011) representando o acorde cromático



Fonte: (TRAILER, 2011).

De acordo com Sergl (2014), todas essas cores são encontradas na natureza em formato primário; assim, é interessante notar que, na direção de fotografia do filme, elas contribuem para representar uma natureza desordenada. Na obra elas são utilizadas em tons escuros, em oposição, por exemplo, ao vestido de noiva de Justine, o que poderia sugerir uma mudança de espírito, um objeto bucólico em meio ao turvo, extraindo diferentes sensações. O símbolo mostrado pelo casamento, que no fim acabaria junto com todas as coisas, se destaca, o que torna mais forte seu final. Conforme Simões e Tiedemann (1985), na teoria da *Gestalt*

todo objeto é visto de modo a apresentar uma forma “harmoniosa”, “boa”, “estável”, que se imponha, que seja mais regular, mais simétrica ou mais simples [...]. O que realmente dirá se uma forma é “boa”, ou não, é o seu efeito sobre o observador (TIEDEMANN, 1985, p. 58).

Assim, podemos aplicar essa teoria das cores à construção das personagens principais. Justine e Clarie podem parecer o oposto uma da outra. Entretanto, Clarie, sempre muito sensata, durante os acontecimentos finais do filme começa a agir como uma criança tentando criar um mito/cena sobre como deveria viver seu próprio fim. Ela convida Justine para ouvir Beethoven, beber

uma taça de vinho e, desta forma, receberem o fim do mundo. Já Justine, que se mostrava, na maior parte do tempo, alguém melancólica, se tranquiliza quando percebe que a morte é certa. Parece que seu raciocínio é de que não há o que perder, a morte sempre foi um fato certo.

Toda essa discussão pode nos lembrar da ilustração feita por Camus (1997) se referindo a uma “peste” que mata boa parte da população. Aplicamos, no contexto do filme, tal peste como sendo o planeta Melancolia. O autor diz que ela “tirou de todos a capacidade para o amor e mesmo para a amizade. Pois o amor pede um pouco de futuro, e para nós nada mais havia senão momentos”. Justine passa pela felicidade, mas não tem tempo para vivê-la. Ela a percebe apenas como momentos, não havia planos para o futuro.

Assim, cai em um estado de introspecção provindo de um excesso de presente. Frustrada com a vida, ela deixa qualquer simbolismo em nome do presente. Assim, nega sua profissão de publicitária, ao se recusar a criar novas formas simbólicas de representar, entender e viver a vida. Ela parece se convencer de que existe apenas a crueldade da realidade, sem sentido, da morte.

De acordo com Lambotte (2000), a pessoa melancólica não é apática às coisas que estão a sua volta, e nem tem dúvida delas, porém vive como se não houvesse energia mental capaz de ajudá-la a se conectar de forma efetiva e afetiva a essas coisas. É possível perceber o contrário disso, ao decorrer da película, apenas quando Justine está com os animais ou com as crianças (ver KLEIN; HERZOG, 2018).

Isso fica ainda mais nítido quando ela cria uma cabana e uma história para ajudar seu sobrinho a passar por tal aniquilação de uma forma amena (Figura 7). Aqui parece que temos, por parte de Von Trier, uma crítica da inocência daqueles que ainda esperam algum sentido para o mundo.

Não é de se estranhar, na fotografia da cena final, o predomínio do azul (falta de emoção, antipatia), verde (abatimento, tédio) e marrom (angústia, melancólica). Assim como não parece, também, esquisito o fato de existir uma certa beleza em tal construção imagética final.

Figura 7 - Última cena do filme *Melancholia* (2011)



Fonte: (TRAILER, 2011).

Como argumentado no início do trabalho, percebemos que o projeto fílmico de *Melancholia* foi desenvolvido com forte embasamento artístico, filosófico, metafísico-escatológico, para despertar reações no espectador. Ele faz isso utilizando-se do dialogismo entre escatologia, fotografia e arte, seja através de quadros ou de técnicas, por exemplo, de cores específicas, para uma releitura sobre as questões cruciais da vida (ou seria da morte?).

Considerações finais

O presente trabalho teve por finalidade discutir o conceito de dialogismo para, através de tal teorização macro, entender o roteiro e a direção de fotografia do filme *Melancholia*, do diretor Lars von Trier. Através do pensamento teórico inicial, foi possível argumentar quanto à validade do cinema como ponto de articulação de discursos sociais prévios, assim como de uma aglutinação de gêneros diversos em uma mesma obra artística. Analisar uma produção fílmica, em sua constituição total ou em determinadas partes desconstruídas, é, por si só, um exercício de entendimento das articulações sociais que fazem com que tais discursos possam ser entendidos socialmente e, dentro disso, vivenciados por uma significativa parcela da humanidade. É possível se utilizar da analogia do arqueólogo, que, aplicada ao contexto social, se debruça e descobre as pequenas peças culturais, pelas quais se elucidam as articulações da sociedade.

Uma direção de fotografia, ligada a uma concepção específica sobre o fim do mundo e um roteiro que privilegie essa discussão, traz, assim, uma potência comunicacional muito ampla. A escolha de acordes cromáticos, dos quadros, dos

formatos, da história, das obras de arte a serem citadas, em resumo, a escolha dos padrões e processos apresentados, ajuda a construir o todo comunicacional do discurso. E, assim, nega-se e aceita-se o fatídico fim que parece nos vislumbrar adiante enquanto raça humana. O fim, segundo o autor e diretor, parece certo. As cores, para isso, são bem delimitadas, frias e sem esperança. Mesmo quando o roteiro parece tender a um tipo de fuga construtora para amenizar tal fim, continua-se com a mesma paleta de cores. Com isso, se a esperança não pode se ancorar na realidade, joga-se na cara do espectador o óbvio ululante de nossos destinos, pelo menos tal como visto na direção fotográfica e no roteiro tão bem executado dentro da obra em questão.

REFERÊNCIAS

APPOLINÁRIO, F. **Dicionário de metodologia científica**: um guia para a produção do conhecimento científico. Atlas: São Paulo, 2009.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Os gêneros do discurso. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

CAMUS, A. **A peste**. Rio de Janeiro: Renascer, 1997.

CARVALHO, J. “Dançando no escuro”: o real e o sagrado na construção das imagens. In: XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2009, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Universidade Positivo, 2009. p. 1-13. Disponível em: <<https://bit.ly/2OFWgB8>> Acesso em: 11 nov. 2018.

CORBANEZI, E. Melancolia, de Lars von Trier: um diagnóstico do presente. **Revista Baleia na Rede**, v. 1, n° 9, junho 2012. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/2846>>. Acesso em: 18 de mar. 2019

CRUZ, N. Entre cinema, fotografia e pintura: o uso de imagens com movimentos mínimos em Melancolia. **Revista Eco Pós**, v. 17 n° 2, agosto 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1319/pdf_31>. Acesso em: 19 de mar. 2019.

CRUZ, N.; ALVIM, L. O uso de música e de imagens com movimentos mínimos em Melancolia. **Revista Lumina**, v. 10 n° 2, agosto 2016. Disponível em: <<http://ojs2.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/21283/11571>>. Acesso em: 18 de mar. 2019.

- FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- FERREIRA-SANTOS, M.; ALMEIDA, R. **Aproximações ao imaginário**: bússula de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.
- FRASER, T.; BANCKS, A. **O guia completo da cor**. São Paulo: Senac, 2007.
- GARCIA, D.; ROCHA, G.M. Melancholia de Lars von Trier: aspectos éticos e estéticos. **CliniCaps**, v. 6 n° 17, p. 33-37, abril 2012. Disponível em: <https://www.clinicaps.com.br/clinicaps_pdf/Rev_17/Garcia.D%20&%20Mas.sara.%20G.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2019.
- GILL, R. Análise de discurso. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GUAZELLI, C. Os apocalipses de agora. In: GUAZELLI, C.; DOMINGOS, C.; BECK, J.; QUINSANI, R. (orgs.). **Fim do mundo**: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema. Porto Alegre: Agronautas, 2012.
- HELLER, E. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2018.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos do inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- KLEIN, T.; HERZOG, R. A melancholia em Lars von Trier e a psicanálise. **Periódicos Eletrônicos em Psicologia**, v. 30 n° 1, p. 129-145, novembro 2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652018000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 18 de mar. 2019.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAMBOTTE, M. C. **Estética da melancolia**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- MACHADO, J. Identidade apocalíptica em tempos de crise. **Oráculos**, v. 5, n. 9, p. 10-20, 1° semestre. 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2RNSg3r>> Acesso em: 11 de nov. 2018.
- MEDEIROS, P.; GOMES, I.M.A.M., Gênero e dialogismo: um olhar sobre o documentário ambiental a partir de Mikhail Bakhtin e Bill Nichols. **Doc Online**, n. 16, p. 158-178, setembro 2014. Disponível em: <http://doc.ubi.pt/16/artigos16_3.pdf>. Acesso em: 12 de mar. 2019.
- MOLETA, C.; HANSEN, F. Um olhar nietzschiano à Dogville: as desordens morais da personagem Grace no discurso fílmico. **Comunicação & Informação**, v. 21, n. 2, p. 51-70, 30 out. 2018.

MOLTMANN, J. **Teologia da esperança**: estudos sobre os fundamentos e as consequências de uma escatologia cristã. São Paulo: Herder, 1971.

MONTEIRO, E. C.; PIRES, V.L. Melancolia de von Trier: Ophélia contemporânea. **Nonada** – Letras em Revista, v. 1 n° 24, 1° semestre 2015.

Disponível em:

<<https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=992&path%5B%5D=724>>. Acesso em: 19 de mar. 2019.

MOURA, E. P. **50 anos luz, câmara e ação**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, C. C. O niilismo russo e a saída de Dostoiévski para o problema.

Horizonte, revista de estudos de teologia e ciências da religião, Belo

Horizonte, v. 9, n. 20, p. 171-176, jan./mar. 2011. Disponível em:

<<https://bit.ly/2FqjbRo>> Acesso em: 11 de nov. 2018.

PILLA, A. **Análise dos recursos utilizados na edição de vídeos analógicos e digitais dos trabalhos acadêmicos de alunos de publicidade e propaganda**. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Sul de Santa Catarina, Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, Palhoça, 2005.

PIRANI, A. A construção da informação através da imagem em melancolia, de

Lars von Trier. In: XX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA

COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 2015, Uberlândia. **Anais...**

Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2015. p. 1-10. Disponível em:

<<https://bit.ly/2RPqjs5>> Acesso em: 11 nov. 2018.

RIBEIRO, A.; FERREIRA, L. (Orgs.) **Mídia e memória**: a produção de sentidos nos meios de comunicação. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

SERGL, M. J. Lars von Trier e Melancolia: interrelações entre imagem e música,

fantástico e onírico. **Revista Lumen et Virtus**, v. 5 n° 10, p. 130-168,

março/2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2ODEsGS>>. Acesso em: 11 de nov.

2018.

SIMÕES, E.; TIEDEMANN, K. **Psicologia da percepção**. São Paulo: EPU, 1985.

SOARES, D. O. A literatura apocalíptica: o gênero como expressão. **Horizonte**,

revista de estudos de teologia e ciências da religião, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p.

99-113, dez. 2008. Disponível em:

<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/viewFile/425/835>

>. Acesso em: 21 de out. 2014.

SOCORRO, A. **Os gêneros do discurso e a formação docente gestar II**:

um olhar enunciativo-discursivo (im)possível. Dissertação (Mestrado em

Estudos de Linguagem). Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá-MT,

2009. Disponível em:

<<http://www1.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/faa5132b998d61ade81f049b6518488f.pdf>>. Acesso em: 12 de mar. 2019.

STRAUSS, A.; CORBIN, J. **Pesquisa qualitativa:** técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada. São Paulo: Artmed, 2008.

STROCCHI, M. C. **Psicologia da comunicação:** manual para estudo da linguagem publicitária e das técnicas de venda. São Paulo: Paulus, 2007.

TRAILER do filme *Melancolia*. Disponível em <https://youtu.be/r7pPTds5LIU>. Acesso em 14 de dezembro de 2021.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas, SP: Papirus, 2012.

XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.