

NEITHER FIRE NOR ICE: *MELANCHOLIA*, DE LARS VON TRIER,
E O DIÁLOGO INTERMIDIÁTICO COM OUTRAS PRODUÇÕES APOCALÍPTICAS

Brunilda T. REICHMANN
Universidade Federal do Paraná/União

RESUMO: O título do filme apocalíptico *Melancholia* (2011), do cineasta dinamarquês Lars Von Trier, faz referência a um planeta imaginário que cobre uma das estrelas guardiãs – Antares – da constelação de Escorpião. O planeta está aparentemente em rota de colisão com a Terra e no final acaba colidindo com o planeta, causando destruição total. Entre autores que trabalharam com visões apocalípticas, encontramos Robert Frost, poeta americano, e seu desprezioso poema “Fire and Ice”. Para a voz poética, qualquer um dos dois elementos – fogo ou gelo – seria adequado para a destruição do mundo. O filme de von Trier, por outro lado, apresenta uma sugestão diferente sobre fim do mundo – uma colisão entre planetas – com imagens criadas por computação gráfica (CGI), intensificadas pela música de Richard Wagner. A palavra “melancholia” também se refere ao distúrbio emocional da protagonista do filme que parece aceitar a catástrofe. De acordo com Freud, “melancholia” é caracterizada por uma profunda tristeza, perda de interesse no mundo exterior, incapacidade de amar, inibição em todas as atividades e diminuição extraordinária da autoestima a um grau que encontra vazão na autorreprovação e autoinjúria e culmina numa delirante expectativa de punição. Neste trabalho, refletir-se-á sobre a intertextualidade/intermedialidade resultante da existência de outras obras apocalípticas e sobre o estado mental da protagonista à luz dos escritos de Tiphaine Samouyault, Walter Moser, Irina Rajewsky, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; intertextualidade; intermedialidade.

ABSTRACT: *The title of the apocalyptic film Melancholia (2011), by the Danish filmmaker Lars von Trier, refers to an imaginary planet that covers one of the guardian star – Antares (Alpha Scorpii). The planet seems to be heading for the earth and ends up by colliding with it, causing its total destruction. Among the many authors who have worked with apocalyptic visions, one of them is Robert Frost, an American poet, in his poem “Fire and ice”. For the poetic voice, either element – fire or ice – would “suffice” for the destruction of the world. The film by von Trier, on the other hand, suggests a different end of the world – a celestial collision – rendered in computer graphic images (CGI), enhanced by musical compositions by Richard Wagner. The word “melancholia” also refers to the emotional disorder of the film’s central character who seems to anticipate the catastrophe. According to Freud, melancholia is “a profoundly painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of the capacity to love, inhibition of all activity, and a lowering of the self-regarding feelings to a degree that finds utterance in self-reproaches and self-reviling, and culminates in a delusional expectation of punishment.” The resulting intertextual/intermedial dialogue with other apocalyptic works and the mental state of the protagonist will be analyzed in the light of the writings of Tiphaine Samouyault, Walter Moser, Irina Rajewsky, among others.*

KEYWORDS: Cinema; intertextuality; intermediality.

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 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, neste 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, 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 intermidiáticas entre o filme e as ilustrações. Estas 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 mesma noite. Na segunda parte, intitulada Claire, algum tempo após o fracassado casamento de Justine, 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 Melancolia aproxima-se da Terra, Justine vai se conectando com os familiares e recuperando a saúde mental.

No final, ao acompanhar a aproximação do planeta Melancolia e saber que a destruição do mundo é inevitável, é Justine quem demonstra estabilidade emocional e encontra paz. Vendo que Claire está impossibilitada de consolar e passar serenidade ao sobrinho Leo, Justine constrói, com a ajuda dele, uma caverna mágica, protegendo-o assim do pavor que a mãe sente diante da destruição e da morte.

Melancolia 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 esta semelhança e estabelecer relações com outras mídias (principalmente a pintura e a fotografia) que são resgatadas pelo cineasta para intensificar 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 mostram eficazes para salvação¹.

Após uma sequência de cenas em câmara lenta extrema, o filme *Melancolia* projeta na tela o título de cada uma das duas partes: Parte 1: Justine. Nesta 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. Na 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 Melancolia 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. Esta 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 a 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

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

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 neste 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 que estamos observando uma foto não fosse pela cauda do vestido de Claire que balança ao vento. Os movimentos de cada personagem são tão lentos que temos a impressão que não se movem. Esta cena antecipa de certo modo o final do filme quando os mesmos três personagens sentam-se juntos dentro da caverna mágica enquanto Melancolia 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 *Melancolia*. Ela mostra Justine caminhando com extrema lentidão e dificuldade, com gavinhas e ramagens a restringir-lhe ainda mais 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 internos. 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 Melancolia 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 uma das pinturas incluídas como ilustrações de livros presentes na mansão de John e Claire: *Hunters in de Snow* (1565), de Pieter Brueghel the Elder, toma toda a tela e é vagarosamente consumida pelo fogo, aludindo assim às duas possíveis causas da destruição do mundo sugeridas por Frost – gelo e fogo. A alusão está entre os procedimentos frequentemente utilizados por artistas para intensificar a significação do produto. Segundo Tiphaine Samouyault (2008):

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 co-presença 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. (p. 48)

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, 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 um elemento com a mesma. Em *Melancolia*, as

ilustrações escolhidas por Justine para substituir as figuras geométricas têm um ponto em comum: metaforicamente ou não elas 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 ocupação dos caçadores, e metaforicamente pelo gelo e o branco da neve, ambos elementos associados à rigidez e frio da morte, além do fato que a cor branca simboliza 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) as formas de interação midiática são infindáveis. Novas modalidades de interação surgem a cada gesto artístico. Entre as muitas interações é possível trabalhar a relação palavra>imagem, neste caso, as pinturas de Brueghel e de Millais, o poema de Frost e outras criações, como *Melancholia*, sobre a destruição do mundo. O artista está sempre em busca de novas expressões para dar vazão à sua criatividade. Este 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 (2006) ainda esclarece que à medida em que uma mídia veicula outra, interações são possíveis, mesmo quando pertencem a épocas ou locais distantes ou ainda, como já mencionamos, a linguagens diferentes.

Justine parece 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 Melancholia. 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 intermediárias de constituição de sentido, como afirma Irina Rajewsky (2009). Ela diz que, em um senso restrito, considera-se referência a alusão

em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. As referências intermediárias 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). (p. 54, minha ênfase)

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 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” para observar a proximidade do planeta. 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 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. Este 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 medo de si mesma. Apesar de ingênuo, este 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 (cabana construída distante da cidade, no meio da mata) em *Anticristo*, e na mansão de Claire e John, afastada também de centro urbano, em *Melancolia*, o personagem masculino e Justine 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 onde 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 reabilitação da mãe. Na imaginação da mãe, ela atravessa a ponte em câmara lenta extrema, técnica que valoriza cada movimento da personagem; na “realidade” do 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), a ponte é algo

que é intermediário entre dois mundos separados. [...] Em inúmeros povos é a ponte que liga o sensível e o supra-sensível. 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. (p. 471)

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 dedicar-se 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 esconder-se 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 nenhum 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 (ver Fig. 6). 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” é um testemunho de que nada nem lugar algum protegerá a humanidade de um final catastrófico. Justine, ao negar-se participar de uma descabida “confraternização” com a irmã antes do final do mundo, posiciona-se verbalmente com extrema crueldade contra a irmã. Mas à iminência do fim, leva 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 encolhe-se em total desespero. Como lembra Eleanora 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”.

Referências

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes Ltda, 1984.

GRAVES, Robert (Ed.). Fire and Ice. In **Selected Poems of Robert Frost**. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963.

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

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

POWER, Nina; WHITE, Rob. Lars von Trier's "Melancholia": A Discussion. **Film Quarterly**. Disponível em: <http://www.filmquarterly.org/2012/01/lars-von-triers-melancholia-a-discussion>. Acesso em: 05 mar. 2012.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Intermédiatés/ Intermedialities**, nº 6, 2005, p. 43-64.

ROSSET, Eleanora. Uma psicanalista vai ao cinema. Disponível em: <http://www.eleanorarosset.com.br/melancholia>. Acesso em: 05 mar. 2012.

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

VON TRIER, Lars. **Antichrist**. Meta Louise Foldager, 2009.

_____. **Melancholia**. Meta Louise Foldager & Louise Vesth, 2011.