

ESPECIARIA

Cadernos de Ciências Humanas,
v. 20, ano 2023 | ISSN: 2675-5432

A estética pré-rafaelita em “melancolia” de Lars von Trier

Gabriela Sá Pauka

Mestre e doutoranda na Unesp
<https://orcid.org/0000-0002-1573-9495>

Recebido em: 26/05/2023
Aprovado em: 13/07/2023
Publicado em: 09/08/2023

A estética pré-rafaelita em “melancolia” de Lars von Trier

Gabriela Sá Pauka

Resumo

Melancolia (2011), filme de Lars von Trier, é uma ampliação do tradicional enredo *sci-fi*, pois se alicerça mais em uma investigação estética do comportamento humano frente ao extermínio e menos na promessa do progresso racionalista e tecnológico. Desse modo, o filme parece se apresentar como uma chave esteticamente crítica do fracasso desse ideal. A narrativa, enraizada no choque entre a Terra e um misterioso planeta chamado Melancolia, faz paródias significativas de obras pré-rafaelitas. Desse modo, este artigo deseja elencar os múltiplos momentos intertextuais elaborados por Trier, assim como analisar os efeitos de sentido advindos da intertextualidade que se mostra pilar da forma cinematográfica de *Melancolia*. Para tanto, a investigação se alicerça nos pressupostos de Julia Kristeva (1974) sobre intertextualidade, de Linda Hutcheon (1989) sobre paródia e Mario Praz (1982) sobre comparação interartística. Ao invocar uma estética pré-rafaelita, Trier convoca igualmente sua filosofia de retorno, de paródia pictórica e literária, enfatizando a necessidade de se combater concepções mecânicas e estéreis sobre o humano por meio da linguagem interartística.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Audiovisual e Artes Visuais; Estudos Comparatistas; Paródia Estética; Estudos Interartes.

Abstract

Melancolia (2011), a film by Lars von Trier, is an expansion of the traditional sci-fi plot, as it is based more

on an aesthetic investigation of human behavior toward extermination and less on the promise of rationalist and technological progress. In this way, the film seems to present itself as an aesthetically critical key to the failure of this ideal. The narrative, rooted in the clash between Earth and a mysterious planet called Melancholia, makes significant parodies of pre-Raphaelite works. Thus, this article aims to list the multiple intertextual moments created by Trier, as well as to analyze the effects arising from the intertextuality that is shown to be a pillar of the cinematographic form of *Melancholia*. Therefore, the investigation is based on postulates of Julia Kristeva (1974) about intertextuality, Linda Hutcheon (1989) about parody and Mario Praz (1982) about interartistic comparison. By invoking a pre-Raphaelite aesthetic, Trier also invokes a philosophy of return, of pictorial and literary parody, emphasizing the need to combat mechanical and sterile conceptions of the human through interartistic language.

KEYWORDS: Intertextuality; Audiovisual and Visual Arts; Comparative Studies; Aesthetic Parody; Interart Studies.

Introdução

Melancholia, filme do diretor dinamarquês Lars von Trier, lançado em 2011 e classificado como ficção científica, é estruturado em um procedimento comum à filmografia trieriana: a divisão da narrativa em um prólogo e subsequentes capítulos. O preâmbulo é sempre bastante relevante, já que funciona como resumo do longa-metragem. Em *Melancholia*, especificamente, assistimos partes integrantes do filme somadas a cenas da colisão entre os planetas Terra e Melancholia. Já o primeiro capítulo, chamado *Justine* – assim como a protagonista –, é composto por cenas de uma cerimônia opulente em que pequenos rituais matrimônios são performados com o cuidado de marcar a solenidade do ato. Em seguida, temos o capítulo intitulado *Claire* – nome da irmã de Justine –, em que podemos ver o misterioso planeta Melancholia se aproximar

da Terra provocando respostas diversas nas personagens: suicídio, desespero e alívio.

No desenrolar da história, o filme nos mostra diversas e célebres pinturas, ora apresentadas como paródia, ora simplesmente expostas. Estão entre as obras exibidas: *Ophelia* (1852) e *Filha do Lenhador* (1851), de John Everett Millais; *A terra de Cockaigne* (1567) e *Caçadores na neve* (1565), de Pieter Bruegel; *Davi com a cabeça de Golias* (1605) de Michelangelo Caravaggio, *O jardim das delícias* (1515) e *O juízo final* (1482), de Hieronymus Bosch; *Melancholia*, de Lucas Cranach (1532); *A Senhora de Shalott Olhando para Lancelot* (1894), de John William Waterhouse; e *Beata Beatrix* (1870), de Dante Gabriel Rossetti.

As telas, cuja apresentação está especialmente alicerçada em linguagem paródica, povoam o prólogo do filme, resultando em uma inicial, porém robusta, experiência estética engendrada a partir da intertextualidade entre o cinema e a pintura. Portanto, *Melancholia* é iniciada por uma sequência de *tableaux vivants* de clara referência aos quadros pintados pelos pré-rafaelistas John Everett Millais, John William Waterhouse e Dante Gabriel Rossetti. Desse modo, este artigo visa elencar as múltiplas referências à Irmandade Pré-Rafaelita utilizadas por Lars von Trier ao mesmo tempo em que analisa os efeitos de sentido dessa parodização.

Para tanto, a investigação se alicerça nos pressupostos de Julia Kristeva (1974) sobre intertextualidade, de Linda Hutcheon (1989) sobre paródia e Mario Praz (1982) sobre a comparação interartística. A abordagem deste artigo encontra sua justificativa na constatação de que a linguagem cinematográfica, linguagem intertextual por excelência, encontra bom lugar para a recriação de referências canônicas. Por essa razão, o audiovisual parece funcionar, para espectadores atuais, como lícita ponte aos estratos da alta cultura.

Quer dizer, o cinema, porque herdeiro de linguagens artísticas seculares, tem a capacidade de construir produtos que convidam a audiência contemporânea ao

deciframento de elementos, alegorias, motivos e símbolos consagrados pela literatura, pelas artes plásticas, pela música etc. A intertextualidade ao lado do hibridismo, relativismo, ironia e pastiche histórico funcionam como recurso caracterizador da arte pós-moderna (HUTCHEON, 1989). Por essa razão, o tipo de paródia aqui investigada será aquela abertamente imitativa, pós-moderna, de base da filmografia trieriana, ou seja, aquela que se distancia do intuito de satirizar ou falsificar o estilo que se deseja reproduzir. Ao explicitar a estrutura e as diretrizes de sua proposta, a paródia pós-moderna não tenciona acobertar sua referência histórica, desse modo trabalha de maneira autoconsciente a herança artística e os limites da mimesis – exatamente aquilo que faz Lars von Trier em seu filme de 2011.

Dada sua riqueza e relevância na atualidade, a paródia deve ser estudada em suas variadas expressões, e o filme de Lars von Trier oferece uma boa ocasião para tal. Logo, a entrelaçada relação entre pintura e audiovisual será estudada sob a rubrica da paródia e compreendida como forma de jogar luz na engrenagem responsável por mover cultural e esteticamente o indivíduo contemporâneo.

2. MELANCOLIA, O FILME

O diretor dinamarquês Lars von Trier é conhecido pela configuração provocativa e aspecto controverso de sua filmografia, cuja insubordinação às diretrizes morais e artísticas tradicionais é um componente elementar. Por essa razão, é recomendável sopesar suas composições cinematográficas pouco ortodoxas. Para fluir plenamente a obra trieriana é necessário assumir uma postura diferente daquela exigida pela narrativa mimética hollywoodiana. Desse modo, mais do que ingenuamente participar de maneira osmótica dos desdobramentos intradiegeticos, o diretor dinamarquês parece exigir de seu público um distanciamento crítico. Além disso, Trier convoca sua

audiência ao movimento de desvendar os elementos que ele referencia e também como ele os amalgama. Sendo assim, Trier frequentemente estrutura cada um de seus filmes a partir da combinação de uma variedade de gêneros cinematográficos clássicos, corrompendo-os. Resultado desse movimento é a miscelânea intertextual que lhe caracteriza.

Seu filme *Melancholia* serve como uma ilustração desse pêndulo de hibridismos: o estranho planeta que dá título ao filme está prestes a colidir com a Terra. Obras que tematizam esse tipo de evento normalmente envolvem avanços tecnológicos apresentados por meio de um roteiro acelerado, um protagonista otimista e a resolução positiva dos fatos. Trier, no entanto, atualiza a estratégia convencional quando explora mais profundamente o elemento mais diluído das ficções científicas: o componente humano derrotista. Em *Melancholia*, o cineasta parece mais interessado em cristalizar os efeitos da perda da espiritualidade, do sentido coletivo, da melancolia e do sofrimento provocado por uma estrutura materialista e normativa. Sobre esse ponto, Lars Von Trier faz o seguinte comentário:

Melancholia impressiona quando assume a função de analisar o ser humano diante de seu extermínio. Trata-se de uma ficção científica cujos olhos são voltados para a própria Terra, sem extraterrestres ou ameaças de invasão. O homem e seu comportamento, como pessoa e civilização, é o que está em jogo (SERGL, 2014, p. 14).

A inovação estética que desenvolve a partir da modificação da perspectiva acima está estruturada em um recurso muito caro a toda sua filmografia: a paródia. Segundo Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* (1989), a paródia é definida como certo tipo de repetição distanciada e crítica cuja marca é a diferença, não a semelhança. Em suas palavras: “a paródia não é, pois, apenas repetição; a sua imitação acarreta sempre diferenciação, e a sua

autoridade legitimadora depende da sua anterioridade para obter o seu status” (HUTCHEON, 1989, p. 97). Desse modo, as obras parodiadas devem circunscrever-se no repertório daqueles que a consomem para funcionar em seu potencial dialógico. Ela ainda diz:

Quer a paródia se pretenda subversora de cânones estabelecidos, quer força conservadora, quer vise elogiar ou humilhar o texto original, em qualquer dos casos, o leitor tem de o descodificar como paródia para que a intenção seja plenamente realizada. Os leitores são co-criadores [sic] ativos do texto paródico [...] (HUTCHEON, 1989, p. 118).

Nesse aspecto, os filmes de Trier são essencialmente interartísticos. O diretor aponta, portanto, para essa categoria de via de acesso. É preciso decodificar a linguagem híbrida e intertextual que sustenta suas obras. Por isso, seu público tem papel fundamental na atribuição de sentido. Ao adulterar os estratos próprios do cinema e ao consumir empréstimos de obras consagradas, o realizador de *Melancholia* constrói paródias visuais que parecem tentar reestabelecer certo aspecto aurático – se lembramos de Walter Benjamin – ao cinema, combatendo uma fruição contemplativa, alienada e desinteressada.

Por essa razão, Linda Badley, em Lars von Trier (2010), afirma que o cinema trieriano se distancia do cinema dinamarquês tradicional, conhecido pelo realismo social e a prescrição do idioma nativo. Em oposição à restrição dos elementos tipicamente dinamarqueses, Trier inspira-se em um leque um pouco mais amplo de opções. São apontados por Badley (2010): os diretores Andrei Tarkovsky, Stanley Kubrick, David Lynch, Ingmar Bergman e Carl Dreyer; os filósofos Karl Marx, Franz Kafka e Friedrich Nietzsche; as propostas estéticas do neorealismo italiano e do expressionismo alemão; e também a ópera wagneriana e o teatro anti-wagneriano (brechtiano). Em entrevista, ele deixa clara sua preferência pela bricolagem paródica. Ele afirma que criar filmes na contemporaneidade é como ir a “[...]”

um supermercado, onde você anda com seu carrinho e pega coisas” (SCHWANDER, 1983, p. 16, tradução nossa)¹.

Como dito acima, *Melancholia* foi dividida em três partes. A primeira é uma espécie de prólogo visualmente impactante. Composto por dezesseis cenas curtas filmadas em câmera lenta, esse resumo evidencia o caráter intertextual do filme, já que é ali onde encontramos as referências mais claras ao modo de formar paródico do dinamarquês. Nessa sequência, são combinadas partes essenciais da história com cenas que retratam o impacto entre os planetas Melancholia e Terra.

A segunda parte do filme é intitulada “Justine”, em referência à protagonista interpretada por Kirsten Dunst. Nela, Trier nos revela o suntuoso casamento, o imponente castelo, o concurso, a dança, o brinde aos noivos, o corte do bolo, o lançamento do buquê, balões de ar quente – elementos todos que imprimem uma imagem de um círculo social opulento composto por consumidores de uma representação exagerada do ritual nupcial. Essa segunda parte é filmada em tons de amarelo e com a tão idiossincrática câmera na mão de Lars von Trier. A combinação de técnicas prefigura a forma da filmagem dos comportamentos exigidos pelo ritual matrimonial, destacando a dificuldade da noiva em representar a realização e a felicidade. As cenas são organizadas de forma a retratar o casamento como um evento grandioso de marketing, no qual o produto principal é o casal recém-casado, que é ritualisticamente absorvido pela norma social (CORREA, 2012). Os momentos solitários para os quais Justine eventualmente escapa contrastam significativamente com os ambientes onde as interações prescritas pela recepção ocorrem.

Em tom dissonante, na terceira parte, intitulada “Claire”, assistimos às convenções serem inutilizadas frente ao

¹ “[...] a supermarket, where you go around with your little cart and pick things up.” (SCHWANDER, 1983, p. 16).

extermínio que se impõe. Todas as personagens sustentadas por códigos sociais, por prestígio financeiro e pela ciência são confrontadas com a inutilidade dos rituais e crenças que as unificavam enquanto indivíduos e comunidade. As personagens tornam-se angustiadas, suicidas e fracas. A destacada ineficácia dos protocolos sociais e a irrelevância das prescrições dão o tom catastrófico ao fim do mundo – não há paliativos. Desse modo, o filme termina com questões filosóficas sobre o sentido da vida, a inevitabilidade da morte, a nulidade das normas e o engodo civilizatório.

Ainda sobre o prólogo, foco de análise deste artigo, é importante destacar mais uma vez a riqueza intertextual com que Trier o formula. Julia Kristeva, em *Introdução à semiótica* (1974), condensa a noção de intertextualidade em agora célebres palavras: “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Desse modo, as paródias pictóricas de Trier expostas no primeiro momento do longa-metragem podem ser entendidas como um movimento típico das artes. Assim, a genialidade de Trier está menos para a noção de gênio romântico conectado ao ineditismo do que a original miscelânea que propõe. Por isso, e como dito anteriormente, a fruição para o filme encontra-se na identificação dos elementos que Lars resgata. Dessa maneira, este artigo pretende não só elencar as referências mais claras à Irmandade Pré-Rafaelita, como também as mais sutis, além de elaborar texto sobre os efeitos de sentido proveniente desse empréstimo. Posto isso, faz-se necessário apresentar, em termos gerais, os elementos a compor a proposta estética pré-rafaelita.

3. A IRMANDADE PRÉ-RAFAELISTA

A exposição feita pelo museu inglês *Tate Modern*, em 2013, de algumas das telas da confraria criada em

1843, na Inglaterra, chamada de Irmandade Pré-rafaelita, é apresentada pelo seguinte trecho em seu site:

Combinando rebelião, beleza, precisão científica e grandeza imaginativa, os pré-rafaelitas constituem o primeiro movimento de arte moderna da Grã-Bretanha. [...] Liderada por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais, a Irmandade Pré-Rafaelita (PRB) rebelou-se contra o *establishment* artístico de meados do século XIX, inspirando-se na pintura do início do Renascimento (*Tate Modern*, 2013. Tradução nossa)².

Ou seja, a inovação estética pré-rafaelita se situa na insurreição aos modelos acadêmicos do século XIX. Seus membros opunham-se em particular à arte vitoriana - período áureo representado pela tríade Rafael, da Vinci e Michelangelo -, calcada em um academismo que impunha regras bastante restritas para a produção nas artes plásticas e na literatura (BARROS, 2009). Em oposição às normas rígidas de traço, de formas e de disposição dos elementos na tela, os Pré-Rafaelitas privilegiaram uma perspectiva mais natural, real e espontânea, que agregasse os paradigmas defendidos pelo crítico de arte John Ruskin (1819 – 1900). Consequência disso é um pendor estético para o poeta e gravurista inglês William Blake (1757 – 1827), cuja obra transcendia as convenções normativas. Inspirados pela arte blakeana, trabalhavam pela legitimação de uma arte próxima ao ofício do artesão, distanciando-se de artificialismos e técnicas mecânicas (CASTRO,

² Combining rebellion, beauty, scientific precision and imaginative grandeur, the Pre-Raphaelites constitute Britain's first modern art movement. [...] Led by Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt and John Everett Millais, the Pre-Raphaelite Brotherhood (PRB) rebelled against the art establishment of the mid-nineteenth century, taking inspiration from early Renaissance painting.” (Tate Museum, 2013). Disponível em: www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/pre-raphaelites-victorian-avant-garde

2015). Além de Blake, foram ainda influenciados pelos Nazarenos, grupo de artistas alemães do século XIX que se organizava como confraria em moldes medievais, primavam por uma arte alimentada por valores espirituais em detrimento daquilo que considerava um virtuosismo superficial. Defendendo um retorno à arte antes de Rafael (1483-1520), também elegeram o *Quattrocento* italiano, a arte flamenga, a estética do final da Idade Média e o pintor alemão Albrecht Dürer como seus baluartes. Desse modo, exprimiam um desejo de uma arte em que a natureza em minúcia e aparentemente realista fosse o mote, incluindo aí a simbologia celta. (DAMIÃO, 2008).

De maneira geral, encontramos nas telas pré-rafaelitas pormenores realistas, descrições saturadas do cotidiano, cores luminosas e vibrantes em oposição ao modelo clássico: tons suaves e técnicas de sombreamento, profundidade e perspectiva bem definidas. Segundo Castro, em *A irmandade Pré-Rafaelita: o Triunfo da Estética sobre a Técnica* (2022), a Irmandade Pré-Rafaelita considerava os elementos periféricos tão importantes para a composição quanto os centrais. A pesquisadora ainda afirma:

Tal como na arte flamenga, o homem não é o elemento primordial, apenas se torna parte de um universo maior, onde cada elemento é meticulosamente retratado como parte de um todo, adquirindo por vezes um carácter simbólico. O mote dos Pré-Rafaelitas, quer nas artes plásticas, quer na literatura, centrava-se no ser *truth to nature*, na tentativa de resgatar a pureza da arte e do indivíduo, combinando, de acordo com as palavras do catálogo da Tate, rebelião, beleza, precisão científica e grandeza imaginativa (CASTRO, 2022, p. 1).

Os motivos a inspirar as obras pré-rafaelitas são, além dos mitológicos celtas, as histórias bíblicas. Pinturas de personagens literárias também eram recorrentes, como a já referida *Ophelia*, de Millais, inspirada na personagem de William Shakespeare de *A Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1602), e também *Beata Beatrix*

(1870), de Dante Gabriel Rossetti, personagem d'*A Divina Comédia* (1320), de Dante Alighieri.

De acordo com Barros, em *O romantismo e o revival gótico no século XIX* (2009), a condenação pré-rafaelita à cópia irrestrita dos padrões classicistas funcionava, segundo seus membros, como escudo da pintura contra os aspectos automáticos, inautênticos, insinceros do academicismo. Nesse sentido, advogavam por uma disposição mais moderna, mesmo que a proposição pré-rafaelita, como afirma seu nome, estivesse conectada a um arco temporal ainda mais amplo com o passado. A partir disso, é interessante notar que Lars von Trier, salvaguardando diferenças históricas e de linguagem artística, realiza o mesmo movimento no cinema. Coautor do *Dogma 95*, movimento pela renovação do cinema, Trier opunha-se ao cinema de ordem naturalista e de decupagem clássica. Por conta disso, o diretor é um dos responsáveis por elaborar o manifesto contendo exigências técnicas para um cinema mais autêntico. Somado a isso, Lars von Trier bebe da fonte canônica-artístico-ocidental da mesma forma que fizeram os pré-rafaelitas. O modo pré-rafaelita, o de resgate da sensibilidade humana, relaciona-se ao trieriano pela renovação da relação com o passado. E assim como Trier, a Irmandade não trabalhava com uma cópia exata de sua inspiração. Damião, em *A morte como libertação ou a estetização da morte* (2008), sobre a relação pré-rafaelita com o resgate histórico, afirma: “Nesse sentido, eles são uma espécie de vanguarda que, no entanto, se apresentou como *retaguarda artística*” (DAMIÃO, 2008, p. 323, grifo nosso).

Sobre esse ponto, Orlando, em *That I May not Faint, or Die, or Swoon”: Reviving Pre-Raphaelite Women* (2009), aponta a contradição que se estabelece a partir dos preceitos elegidos pela Irmandade: embora a “verdade à natureza” fosse o princípio orientador para os jovens artistas, a orientação foi gradualmente abandonada em favor de um ideal altamente antinatural – cometendo o equívoco de prescrever exigências para a pintura assim

como os acadêmicos, cujo trabalho criticavam com veemência. Segundo a autora, os pré-rafaelitas paradoxalmente estabeleceram fórmulas repetitivas, representações frívolas de mulheres, atitudes redutoras e uma certa astúcia geral.

4. A ESTÉTICA PRÉ-RAFAELITA EM LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

Mario Praz, em *Literatura e Artes Visuais* (1982), tece comentários sobre a secular prática de falsificação da obra de arte. O crítico italiano afirma que mesmo quando o falsificador consegue reproduzir perfeitamente a técnica do pintor, cujo trabalho copia, haverá sempre um elemento discrepante a traí-lo. Segundo o autor, o elemento é a noção de beleza impressa no falsificador pelas convenções de seu próprio tempo, isto é, a marca histórico-artística de sua época. Utilizando como exemplo um dos textos de John Ruskin, crítico de arte da era vitoriana e fomentador dos ideias pré-rafaelistas, Praz afirma que os elementos trabalhados pelo crítico encontram escassa receptividade em nós, contemporâneos de Mario. Isso acontece porque cada época tende a “[...] edificar uma ordem sobre os alicerces úmidos de seus deleites, preconceitos e prejuízos especiais e privativos acerca da arte de construir” (PRAZ, 1982, p. 38). Isto é, a apreciação de qualquer obra artística, como é o caso da praça de San Marcos, em Veneza, analisada por Ruskin, liga-se a elementos que podemos ignorar inconscientemente e que apenas serão plenamente percebidos por gerações futuras. Mas não só isso, por conta da determinação histórica em relação ao ideal de beleza, Praz nos informa que determinados elementos a compor a obra de arte também não são conscientemente concebidos por seus autores. Portanto, uma obra de arte sempre trará sutis informações sobre seu lugar histórico, mesmo que seja produzida com o intuito da cópia.

Em seu desenvolvimento, o argumento iniciado pela comparação entre original e falsificação alarga-se em direção à comparação entre diferentes artes. Nesse momento, Praz dedica-se a afirmar a relevância dos dispositivos materiais caracterizadores de cada meio artístico. Ele diz:

Isto mostra que o meio de expressão específico de uma obra de arte (termo que é uma infeliz petição de princípio) não é meramente um obstáculo técnico que tem de ser transposto pelo artista para exprimir a sua personalidade, mas também um fator pré-formado pela tradição e que tem um poderoso caráter determinante, enformador e modificador dos processos e da expressão do artista individual. O artista não concebe em termos mentais gerais, mas sim em função do elemento material concreto; e o concreto meio por que se exprime tem a sua própria história, amiúde muito diferente da de qualquer outro meio de expressão (PRAZ, 1982, p. 41).

Posto isso, é importante ressaltar que a recriação paródica das obras pré-rafaelitas em *Melancolia* é determinada pelas especificidades cinematográficas. Por esse motivo, pelas idiosincrasias do audiovisual, acreditamos que a preferência de Trier pelo *tableau vivant* paródico das telas tenha sido uma solução original: o desenvolvimento temporal e de movimento é um dos elementos a caracterizar a linguagem do cinema. Sua importância é inclusive a fundação da teoria de Tarkovski sobre a linguagem cinematográfica. Em *Esculpir o tempo* (1998), ele afirma:

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o *ritmo*, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento os personagens, do tratamento visual e da trilha sonora – esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme. É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme

sem atores, música, cenário e até mesmo montagem (TARKOVSKI, 1998, p. 134).

Mesmo quando não faz paródia das telas, quando simplesmente expõe um quadro em *Melancolia*, Trier o faz em sequência de *zoom out*, respeitando a indicação de Trakovski. É interessante notar que o diretor dinamarquês faz referência ao cineasta soviético em relação à temática – quando cria uma ficção científica interessada na resposta humana frente aos dilemas proveniente do fim do mundo como o conhecemos –, à técnica, mas também à pintura. Em *Solaris* (1972), Tarkovski mostra a tela *Caçadores na neve*, de Pieter Bruegel, o Velho em sequência de *zoom in* e *out* intercalada com cenas de um filme dentro do filme. Do mesmo modo, Trier também exhibe *Caçadores na neve* em *zoom in* e *out*, diferenciando-se de *Solaris* por apresentá-lo em chamadas.

Sobre as referências à arte pré-rafaelita, a mais explícita é, sem dúvida, a tela *Ophelia*, de John Everett Millais (Figura 1). Para o cartaz promocional do filme, ou



Figura 1: Ophelia (1852), de John Everett Millais.
Óleo sobre tela, 76,2 cm x 111,8 cm.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>

seja, para sua identidade comercial, a paródia de *Ophelia* contida na sequência inicial foi escolhida. Na tela, encontramos uma das heroínas mais paradigmáticas e icônicas de William Shakespeare, cuja loucura permaneceu como uma ilustração arquetípica do suicídio romântico por séculos e se tornou uma das musas do período pré-rafaelita.

A cena criada por Millais não existe em *Hamlet*, a peça a fornece indiretamente através de um diálogo entre a rainha Gertrudes e o irmão de Ofélia, Laertes. A ele a rainha conta que sua irmã havia enlouquecido e que, ao colher flores perto do rio, havia caído, afogando-se. Não há indicação clara sobre a natureza do acontecimento, quer dizer, Shakespeare não diz explicitamente que Ofélia cometera suicídio nem que sua morte fora completamente acidental. Entretanto, no ato e cena seguintes - Ato 5, Cena I -, por meio do diálogo entre o coveiro e seu interlocutor, recebemos a informação de que Ofélia será enterrada em solão cristão por ter sido uma *senhorinha importante*, indicando a dúvida que circunda sua morte.

Conforme Damiano (2008), a pintura em questão apresenta uma série de detalhes significativos. O tordo, por exemplo, é interpretado como um presságio da morte, enquanto a papoula vermelha simboliza o sono e a morte. A guirlanda de violetas ao redor do pescoço de Ofélia é um indicativo de castidade e morte prematura, e há também a presença de uma sugestiva representação de uma caveira entre as folhagens à esquerda. A temática e a composição da obra de Millais ecoam uma passagem importante de *The Raven and The Philosophy of Composition* (2017), de Edgar Allan Poe, para esta análise. Poe escreve: “[...] a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor “ (2017, p. 14, tradução nossa). Portanto, *Ophelia*, quiçá a mais famosa entre os pré-rafaelitas, exemplifica a tendência da Irmandade em retratar as mulheres como pálidas, passivas, doentes, objetificadas sexualmente, desoladas, moribundas

ou mortas - ou uma combinação dessas características (ORLANDO, 2009).

Ao compararmos a cena paródica presente no cartaz do filme (Figura 2), podemos observar que, inicialmente, Ofélia e Justine são personagens associadas à melancolia e à loucura. Além disso, ambas estão retratadas flutuando na água, simbolizando suas mortes. Um ponto de destaque é a diferença nas perspectivas. Enquanto Ofélia é vista de lado, com seu olhar aparentemente conformado com o destino da morte, permanecendo dentro dos limites diagéticos, Kirsten Dunst é fotografada de cima, evocando a posição de um corpo morto quando dentro de um caixão. Assim, Justine não é apenas um objeto do olhar externo, mas sustenta um olhar mais energético, que parece se di-



Figura 2: Cartaz promocional do filme Melancholia (2011), de Lars von Trier.

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt1527186/>

recionar à audiência, transformando o público em observador/observado. Embora haja uma semelhança na coloração das duas imagens, em *Melancholia* há uma distorção na luminosidade e nas cores, com predominância de tons esverdeados, azulados, desbotados e frios - cores típicas das peles de cadáveres em decomposição das miniaturas medievais conhecidas como *memento mori* (CHAVES MONTEIRO; LUCIA PIRES, 2015).

Essa escolha sugere uma visão mais sombria da humanidade. Em *Hamlet*, Ofélia sofre devido às restrições sociais impostas pelo seu gênero - seu pai, irmão e Hamlet a manipulam em benefício próprio, negando-lhe uma existência plena. Por outro lado, em *Melancholia*, a iminente destruição do planeta e a necessidade de sacrifícios simbólicos parecem retratar a história e a humanidade como instituições em constante decadência. Através da oposição entre uma natureza impenetrável e a autoridade do pensamento iluminista tardio - tema central do filme -, Trier aponta para a inadequação das técnicas epistemológicas da ciência. A humanidade, desamparada e fundamentada em um simulacro de conhecimento, encontra-se à beira da loucura e da morte.

Outra tela de Millais recriada de maneira paródica pelo filme é *A filha do lenhador* (1851) (Figura 3), cujo tema é o poema do poeta e crítico inglês Coventry Patmore (1823 - 1896), *The Woodman's Daughter*, publicado pela primeira vez em 1844. No texto, somos apresentados à inocência da infância, posteriormente corrompida, quando a garota representada é seduzida pelo menino, filho de um rico escudeiro. Ela engravida e ele a abandona. Na cena escolhida para o quadro, Maud, a protagonista, inocentemente pega morangos da mão de seu futuro amante enquanto seu pai trabalha em segundo plano. A pose de comando do filho do escudeiro, contrastada pela deferência contida de Maud, parece indicar a tragédia vindoura: Maud dá à luz a um filho ilegítimo, afoga-o em uma piscina e enlouquece. Desse modo, *A Filha do Lenhador* é uma das várias pinturas da Irmandade Pré-Rafaelita

e seus associados que envolvem um conto de amor trágico ou a sedução de uma garota pobre por um homem mais rico.



Figura 3: The Woodman's Daughter (1851), de John Everett Millais: óleo sobre tela. Dimensões: 89 cm x 65 cm.

Fonte: <http://preraphaelitesisterhood.com/the-woodmans-daughter/>

A disposição dos elementos da tela lembra a cena de *Melancolia* em que Justine e seu sobrinho aparecem em *slow motion* em uma sombria floresta (Figura 4). Enquanto ele trabalha em um graveto, ela caminha em direção a ele melancolicamente. Eles buscam madeira para a construção de um tipo de cabana que supostamente os protegerá durante a colisão entre os planetas. A inocência e a infância são representadas pelo menino, quem propõe a edificação. Já Justine adiciona a face trágica

ao *tableau*, já ciente do desastre que se avizinha. Desse modo, a reconstrução da tela de Millais acontece de maneira temporal: não só pelo desenvolvimento em *slow motion*, por si só fonte de angústia para o espectador, já que a restrição do movimento plasma a impossibilidade de resolução do problema que os assola; mas pela junção entre os dois estados mentais de Maud, de inocência e experiência - se lembramos de Blake. A disposição dos elementos naturais é a mesma, ou seja, os finos troncos constituem uma floresta esparsa tanto no quadro quanto no *tableau vivant*, o que se altera é o fator humano.



Figura 4: Justine e o sobrinho em floresta sombria.

Fonte: *printscreens* de *Melancholia* (2011), de Lars von Trier. (06:54)

A floresta de *Melancholia* é mais escurecida, por isso mais soturna e melancólica. Justine, personagem que incorpora o sentimento melancólico, sofre o peso das perdas do mundo. Em diversas passagens, como no acerto do sorteio, ela parece pressentir informações que o restante dos personagens ignora. Esse espectro particular de discernimento, um tipo de clareza advinda do deslocamento social, conserva o pressuposto de que no melancólico há algo de excepcional. E “com nenhum projeto de motivação, ou de comunicação, a pessoa deprimida está

em oposição exata às exigências das normas sociais da sociedade contemporânea” (ARAÚJO PINHEIRO, 2013, p. 3). O abandono da pátina social, consequência do ceticismo, parece aproximar o melancólico de qualquer nível de verdade. Justine está inapetente, inativa, abúlica. E assim como na famosa gravura de Albrecht Dürer (1514), a vontade de Justine se arrefece. E, segundo Rufinoni, em *Uma Leitura do Filme Melancolia de Lars Von Trier* (2016), a melancolia que a abate parece indicar a compreensão da inexistência de bandeiras norteadoras para a existência humana. Sendo assim, Justine, emblema do sujeito decaído e conhecedor de sua condição de desamparo, colore o fotograma com cores pardacentas, taciturnas, sorumbáticas.

Já com a tela *A Senhora de Shalott Olhando para Lancelot* (1894), de John William Waterhouse (Figura 5), Trier fornece uma reelaboração um pouco mais evidente em *Melancolia*. A tela é a segunda de três grandes pinturas de Waterhouse a retratar cenas do poema de Alfred Tennyson (1809 - 1892), *The lady of Shalott* (1833). No poema, Shallot está presa em uma torre na ilha de Camelot. A personagem fora amaldiçoada com a prisão e em seu cativeiro está proibida de até mesmo olhar pelas janelas. Vislumbra o mundo exterior através de reflexos de um espelho enquanto trabalha em uma tapeçaria. A tela retrata a cena principal: certo dia ela entrevê Sir Lancelot no espelho, afastando-se de seu tear com fios de ouro ainda agarrados em seus joelhos. Esse movimento quebra a maldição, rachando o espelho. Entretanto, ao atravessar o rio que a separa de Lancelot, afoga-se e morre.



Figura 5: Senhora de Shalott Olhando para Lancelot (1894), de John William Waterhouse. Óleo sobre tela, 142,2 cm x 86,3 cm

Fonte: <https://johnwilliamwaterhouse.home.blog/2019/04/04/the-lady-of-shalott-looking-at-lancelot-study/>

Já em *Melancolia*, temos Justine contida por cipós (Figura 6). Está vestida como a noiva que acompanhamos na segunda parte do longa. Novamente em floresta sombria, Justine caminha lentamente; seus movimentos estão retidos não apenas pelos fios que a puxam para trás e para baixo, mas também pela roupa que limita sua caminhada. Assim como acontece com a *Dama de Shallot*, Justine está retratada em uma cena em que uma suposta felicidade contém seu iminente extermínio. Shallot, livre de sua clausura, afoga-se no caminho até Lancelot; Justine, cedendo à promessa de completude contida no casamento, será lançada à depressão melancólica.



Figura 6 - Justine refreada por cipós.

Fonte: *printscreens* de *Melancholia* (2011), de Lars von Trier. (05:06)

Diferentemente do proceder de Waterhouse, Trier não aprisiona sua protagonista em uma torre. Justine atravessa novamente a floresta de natureza má, impiedosa. Desse modo, Trier fabrica uma prisão ampla, dilatada, voraz: quando a masmorra não é mais construída por muros de pedra, a restrição do espaço desaparece e o cárcere é todo o lugar. Os tons escuros do cubículo da *Dama de Shallot* estão disseminados por toda a tela. Entretanto, nota-se que a floresta ainda não está tão escurificada como na figura 4, momento posterior à festa. Essa diferença parece dizer que em Justine ainda existe a ilusão de salvação pela convenção. O espelho redondo e trincado que divisamos na tela de Waterhouse é inexistente neste *frame* de *Melancholia*, a visão da protagonista trieriana é ainda guiada pelo casamento, pela norma à qual ela tenta conectar-se.

Por fim, alguns elementos parodiados de *Beata Beatrix* (1870), de Dante Gabriel Rossetti, precisam ser mencionados (Figura 7). A tela, baseada no poema de Dante Alighieri, *La Vita Nuova* (1294), retrata Beatrice Portinari em sua morte iminente. Sua representação está estruturada em pinceladas de efeito nebuloso, criando uma

sensação de sonho ou visão. Essa nebulosidade ressalta a atitude de êxtase que advém das mãos relaxadas e dos lábios entreabertos de Beatrice, como se estivessem prestes a receber a Comunhão. Ao fundo, temos Dante, que segura na palma da mão a chama bruxuleante da vida de sua amada, e a Ponte Vecchio de Florença, cenário do poema. A morte próxima de Beatrice é evocada pela pomba, símbolo do Espírito Santo, que desce com uma papoula de ópio em seu bico. Segundo o poema, Beatrice morre às nove horas do dia 9 de junho de 1290, informação prevista pelo relógio de sol.



Figura 7 - Beata Beatrix (1870), de Dante Gabriel Rossetti. Óleo sobre tela, 88 cm x 69 cm.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279>

Em *Melancolia*, vemos um grande jardim, com pinheiros em simetria (Figura 8); ao centro, um relógio solar projeta dupla sombra, assim como os pinheiros, como

se estivessem iluminados por dois sóis. Essa cena, além de estar conectada com a Irmandade Pré-rafaelita pela existência do relógio solar e a ideia de imanência da morte, entrega chave interpretativa da já mencionada teoria sobre o tempo de Tarkovski. Colocando o relógio no centro, um relógio como aquele que dita a morte de Beatrice, Trier estabelece a ponte para suas referências visuais e técnicas.



Figura 8 - O jardim do castelo

Fonte: printscreen de Melancholia (2011), de Lars von Trier. (01:03)

Desse modo, a relevância do tempo aparece triplamente no longa-metragem: na perspectiva pré-rafaelita – que em si mesma é uma vanguarda de retorno –, na exaltação à proposta técnica de Tarkovski, que entroniza o tempo como elemento mais importante do cinema, e na parodização de cânones da pintura e da literatura.

Outro momento que merece destaque acontece ainda durante a festa de casamento: Justine reorganiza livros de arte expostos nas prateleiras de um dos quartos. Energética, ela substitui reproduções de desenhos geométricos por quadros de pintores medievais e pré-rafaelitas. As pinturas futuristas são de autoria de Kazimir Malevich (1879 – 1935), pintor suprematista ucraniano, membro da vanguarda russa e conhecido mundialmente pela tela

Quadrado preto sobre um fundo branco (1918). Com esse movimento, Trier revela o desejo de Justine pela volta a um passado comunitário, místico e pré-iluminista.

Somado a todos esses fatores, há ainda a trilha sonora do filme. Nela, o prelúdio da ópera *Tristão e Isolda* (1865), do compositor alemão Richard Wagner (1813 – 1883), é tocado diversas vezes. A escolha musical de Trier conjuga outra aproximação com o Pré-rafaelismo, já que tanto a ópera quanto a Irmandade inspiram-se na mitologia medieval. E, além disso, como faz Lars, com a sequência inicial composta pela sucessão dos *tableaux vivants*, o prelúdio da ópera apresenta, por meio de expansões temporais, os *leitmotifs* de seu enredo.

O próprio título do filme é passível de costura com a noção pré-rafaelita: a melancolia, durante a Idade Média, era compreendida como nostalgia. Segundo Boulter em *Melancholy and the Archive* (2011), o termo, composto pelas palavras gregas *nostos* (retorno) e *algia* (doença), significa uma compulsão pelo retorno à casa, ao início, à origem. A nostalgia é, assim, um impulso profundamente melancólico no sentido de que se esforça por manter o passado perpetuamente presente, postura estética organizadora da proposta pré-rafaelita e do pastiche histórico que tanto caracteriza o a filmografia de Lars von Trier. Ademais, o título remete à morte feminina, particularmente animadora da temática pré-rafaelitas como força eloquente e criativa, assim como são os cenários medievais, o sublime, a visão crítica ao progresso antropocêntrico de convenções e a recriações das telas.

A estética pré-rafaelita, como se nota pela análise dos fotogramas, manifesta-se na qualidade visual geral do filme: os interiores iluminados por luzes suaves que enfatizam a sensualidade feminina e exteriores de céu escuro, fundos pálidos e verdes florestais (CORRÊA, 2012). Nas escolhas das cores para *Melancolia*, Trier implementa um modo pré-rafaelita explicitamente sombrio.

Há ainda de se ressaltar que a melancolia vê o mundo de maneira emocional, efetivamente transmitido pela

própria técnica de câmera de von Trier, que é altamente corpórea e intensa. A abordagem intuitiva do diretor, facilitada pelo renomado trabalho de câmera no estilo Dogma, possibilita a improvisação, a espontaneidade e vivacidade tão defendidas pelos pré-rafaelitas.

Segundo Bainbridge (2007), em *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*, a opção pelo tom amarelo na segunda parte do filme, o destaque à sensualidade de Justine, o realce ao seu tom de pele pálida brilhante e a iluminação suave são todas qualidades visuais de muitas pinturas pré-rafaelitas. Já a terceira parte, filmada em uma paleta melancólica de azul, evoca mais uma vez a luminosidade sombria dos pré-rafaelitas: fundos esbranquiçados, imagens oníricas, verdes florestais e azuis aveludados, paisagens cintilantes e vida imaginária. Em contraste com as imagens de cores quentes, o terceiro momento é particularmente conhecido pela sua qualidade lírica romântica com imagens de uma natureza não humana, bela e aterrorizante.

Sendo assim, a natureza é apresentada como uma força imanentemente divina e demoníaca que permanece incontrolável pela razão. Ao operar a representação da faceta sublime da natureza, tão cara ao Romantismo, Trier estabelece uma reciprocidade entre o mundo físico natural e o mundo interior de Justine, um vínculo entre *physis* e *psyche* plasmado na tela pré-rafaelita e na tela de cinema.

CONCLUSÃO

Pelo exposto, é possível afirmar que Lars von Trier realiza uma interessante paródia cinematográfica de relevantes telas pré-rafaelitas. O diretor realiza uma possibilidade intertextual e interartística que plasma uma original resolução à questão endereçada por Fredric Jameson em *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism* (1991). Segundo o teórico, “[...] o número de

combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos” (JAMESON, 1991, p. 19). Essa afirmação aponta para a suposta impossibilidade de um grande gesto criativo na contemporaneidade, para a qual trabalho de von Trier se mostra combativo. Em momento histórico marcado pelo peso excruciante da influência de cânones artísticos (BLOOM, 1991), há artistas que parecem conseguir subverter limitações típicas do nosso tempo, transformando o peso secular de obras e linguagens no mote de suas criações.

O filme é marcado por uma profusão de referências à alta literatura e às artes plásticas. E, assim como o Manifesto Dogma 95 e o movimento pré-rafaelista, *Melancholia* direciona a criação artística para outros lugares que não mecânicos, inautênticos, engessantes ou excessivamente convencionais.

De maneira mais geral, o aspecto de retorno vanguardista de Lars von Trier tem como consequência a criação de um nicho bastante específico e especializado, apto a decifrar todas as pequenas marcações da narrativa e fruir mais plenamente as propostas contemporâneas. Desse modo, a audiência desempenha relevante papel na atribuição de significado do filme, seja ela cultivada nas referências artístico-históricas, seja ela curiosa para o descobrimento das sendas trilhadas pelos séculos de caminhada da cultura ocidental.

De modo interartístico, *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, denuncia o paradigma iluminista que concebe a natureza e as relações humanas como máquina que nos afasta de um conhecimento pré-iluminista, místico, impenetrável. Como tantos trabalhos de Tarkovsky, *Melancholia* evoca um intenso senso de alerta contra o fim das conexões vitais entre as realidades humanas e extra-humanas.

Ao invocar uma estética pré-rafaelita, Trier convoca igualmente sua filosofia de retorno, de pastiche histórico, de paródia pictórica e literária, de morte. Como os pré-rafaelitas, o cineasta dinamarquês enfatizava a necessidade de corrigir os erros da civilização moderna através da

Arte. Com efeito, Julia Kristeva, em *Black Sun: Depression and Melancholia* (1989), afirma: “se não há outra escrita que não a amorosa, não há imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancólica” (KRISTEVA, 1989, p. 6, tradução nossa)³.

³ “If there is no writing other than the amorous, there is no imagination that is not, overtly or secretly, melancholy”. (KRISTEVA, 1989, p. 6)

REFERÊNCIAS

ARAUJO PINHEIRO, Marta de. Dos corpos, das vestes, do movimento e da catástrofe: Melancholia, de Lars Von Trier. In: *TRINDADE*, Denise (org.) *Imaginários de cinema e moda*. RJ: Synergia, 2013. p. 23 – 30.

BADLEY, Linda. *Lars von Trier*. University of Illinois Press, 2010.

BAINBRIDGE, Caroline. *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*, London & NY, Wallflower Press, p. 210, 2007.

BARROS, José D’Assunção. O romantismo e o revival gótico no século XIX. *Artefilosofia*, v. 4, n. 6, p. 169-182, 2009.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Miguel Tâmen. Lisboa: Edições Cotovia, 1991.

BOULTER, Jonathan. *Melancholy and the Archive: Trauma, Memory, and History in the Contemporary Novel*, London & New York, Continuum, 2011.

CASTRO, Carla Ferreira de. A irmandade Pré-Rafaelita: o Triunfo da Estética sobre a Técnica. In: *A viagem dos Argonautas*. 2015. Acesso: Ago 2022.

CHAVES MONTEIRO, Ênio; LUCIA PIRES, Vera. MELANCOLIA DE VON TRIER: OPHÉLIA CONTEMPORÂNEA. *Nonada: Letras em Revista* [Internet]. 2015; 1(24):224-242. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451510017>

CORREA, Graça. Gothic-Romantic Ecocentric Landscapes in Lars von Trier’s Melancholia, *Avanca Cinema International Conference, Avanca: Edições Cine-Clube*, 2012, 180-7.

DAMIÃO, Carla Milani. A morte como libertação ou a estetização da morte. *Especiaria*, v. 11, n. 19, p. 320-332, 2008.

HUTCHEON, Linda; PÉREZ, Teresa Louro. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. 1989.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Black Sun: Depression and Melancholia*. Translated by Leon. 1989.

S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

ORLANDO, Emily J. “That I May not Faint, or Die, or Swoon”: Reviving Pre-Raphaelite Women. In: *Women’s Studies: An interdisciplinary journal*, p. 611-646, 2009.

POE, Edgar Allan. *The Raven and The Philosophy of Composition*. Paul Elder and Company. San Francisco and New York. 2017.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*, trad. JP Paes. 1982.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Paradoxos da Melancolia. Uma Leitura do Filme Melancolia, de Lars Von Trier. *Revista de Linguagem do Cinema e do Audiovisual*, v. 5, n. 1, p. 69-77, 2016.

SCHWANDER, Lars. We Need More Intoxicants in Danish Cinema. *Levende Billeder*, p. 13-23, 1983.

SERGL, Marcos Júlio. *O universo imagético/musical na obra de Lars Von Trier*. 2014.

TARKOVSKI. Andrei Arsenyevich. *Esculpir o tempo/Tarkovski*: [tradução Jefferson Luiz Camargo]. – 2 ed – São Paulo: Martins Fontes. 1998.